

# Kunst & Kontext

Außereuropäische  
Kunst und  
Kultur im Dialog

#26 Juli 2025

Kamerun-Niedersachsen:  
Sind nun auch Fälschungen  
Kulturgut?

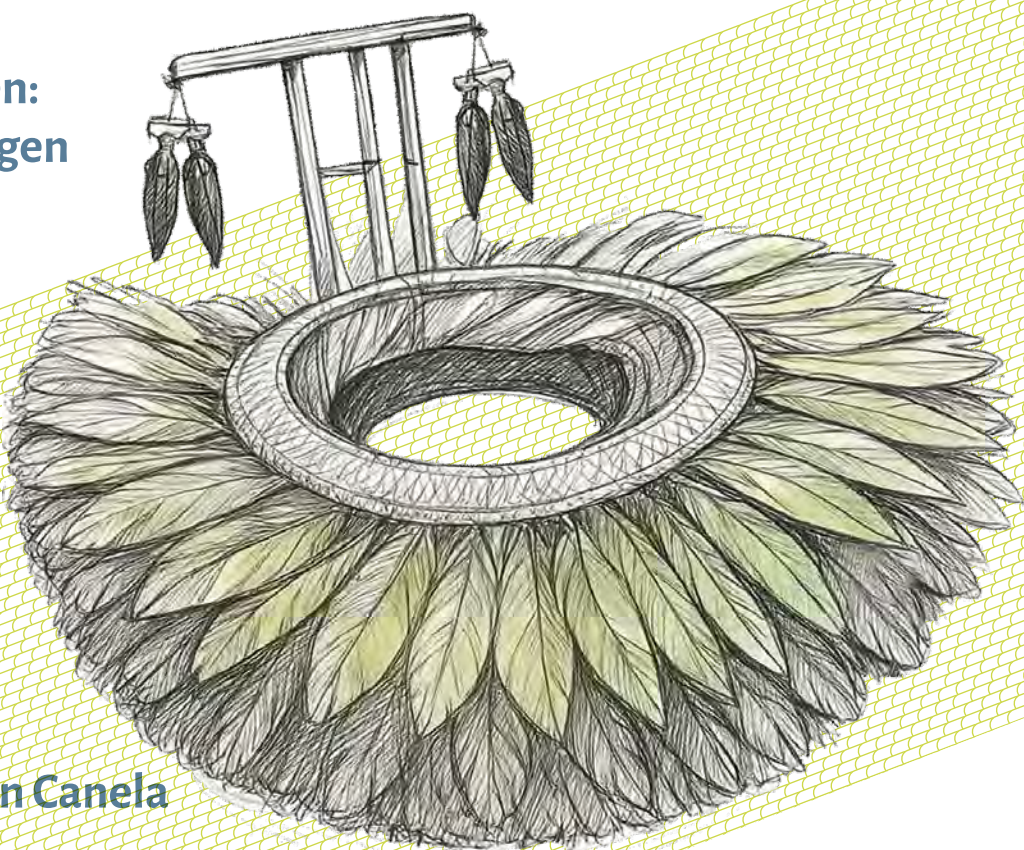
Dünnes Eis –  
Inuit zur Schau gestellt

Steinfiguren der Dogon

Brodkorb –  
Postkoloniale Mythen

Ein Bayerwaldler bei den Canela

»Brasilianischer« Federschmuck  
des 16. und 17. Jahrhunderts  
in Kopenhagen, Teil 3





AU CŒUR DE  
L'AFRIQUE  
CLASSIQUE

*Exposition dans le cadre de Parcours des mondes*

Du 9 au 14 septembre 2025  
De 11h à 19h

GALERIE GRADIVA  
9 quai Voltaire  
75007 Paris

# Vorab!

In Hannover wechselten am 4. Juli 2025 in einer feierlichen Zeremonie sechs aus dem Kameruner Grasland stammende Holzfiguren den Eigentümer: Ein Vertreter der Niedersächsischen Landesregierung übergab diese an Botschaftsvertreter Kameruns. Nach der Einfuhr der Stücke im Jahr 2019 hatte sich herausgestellt, dass die Exportdokumente gefälscht waren. »*Expertinnen der ethnologischen Forschung aus Deutschland, der Schweiz und Kamerun*« bewerten die Stücke als Kulturerbe der höchsten Kategorie A.

Über die aus Holz geschnitzten Skulpturen der Dogon in Mali gibt es zahlreiche Publikationen, während solche aus Stein dort kaum erwähnt sind. Thunar Jentsch stellt eine Reihe unterschiedlicher Typen dieser bislang wenig beachteten Figuren und einige Ergebnisse seiner Forschungsarbeit vor.

Walter Egeter präsentiert ein *takuba* (Schwert) vom Typ *tazghayt* der *Tingerrigif*. Dieses erhielt er bei einem seiner Aufenthalte in Timbuktu im Jahr 1997 als Geschenk von Abdoul Ag Mouhammed Ali. Auch wenn die Frage offen bleibt, ob dieses – wie ihm berichtet wurde – tatsächlich im Kampf gegen ein marokkanisches Eroberungsheer im Jahr 1591 zur Anwendung kam, ist dies eine typische Geschichte, wie Dinge durch reisende Menschen aus einer Welt in eine andere gelangen.

In der postkolonialen Sackgasse – *Kunst&Kontext* berichtete seit 2017 mehrmals über diese – war das Verkehrsaufkommen, dank staatlicher Förderung, in den letzten Jahren hoch. In den (umbenannten) Völkerkundemuseen führte dies in den Ausstellungen zu bisweilen skurrilen und häufig falschen Texten. Das ist nun auch einem bis 2022 gänzlich Unbeteiligten aufgefallen. Das Buch »Postkoloniale Mythen« von Mathias Brodtkorb hat logische und erzählerische Qualität: Er schreibt spannend, argumentiert schlüssig und ist bisweilen bissig bis herausfordernd.

Der Ethnologe Christian Feest hat spätestens seit den 1980-er Jahren mit seinen Publikationen zu Objekten und Museumsbeständen nordamerikanischer Indianer die Standards der historischen, objektbezogenen Arbeit erhöht. Er hat die vergessene Geschichte von George Niankungitok und Mary Coonahnik ausgegraben, zweier Labrador-Inuit, die gemeinsam mit dem US-Amerikaner Samuel Hadlock Jr. freiwillig und teilweise post mortem

(!) viele Jahre als Attraktion durch die USA und Europa tourten. Die von Feest rekonstruierte Geschichte ist teilweise so kurios, das nur das Leben selbst sie erfinden konnte. Die Ausstellung »DÜNNES EIS – Inuit zur Schau gestellt« ist bis 2. November 2025 und dann wieder von Mai bis Oktober 2026 im Schloss Moritzburg (Sachsen) besuchbar; ein Ausstellungskatalog erscheint in diesem Jahr. Die Redaktion gratuliert Christian Feest zu diesem Kabinettstück – und nachträglich zum 80. Geburtstag!

Der zweite Teil der Arbeit von Valentin Boissonnas über die Jivaro-Sammlung der Universität Fribourg beschreibt weitere Objekte, die wohl um 1900 in die Schweiz kamen und zu denen keine Sammlungsinformationen erhalten sind. Ein Gesamt-PDF, in dem beide Teile vereint sind, kann auf Anfrage geschickt werden.

Der aus Regen stammende Zahntechnikermeister Max Pfundtner war im Rahmen eines von dem Ethnologen Jakob Mehringer organisierten Projekts zwischen 1994 und 1996 drei Mal mehrere Wochen im Escalvado genannten Dorf der Canela (Ramkokamekra), die im brasilianischen Bundesstaat Maranhão leben. Dreißig Jahre später berichtet er in einem Interview über die Canela, über seine Arbeit dort, seine Eindrücke und die Objekte, die er als Geschenke erhalten hat.

Der dritte Teil des Artikels über Federschmucke des 16./17. Jahrhunderts im dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen behandelt abschließend fünf Inventarnummern, über die lediglich bekannt ist, dass sie in der königlich-dänischen Kunstkammer waren und die bisher in keiner Publikation beschrieben sind: drei verschiedene Federkronen und vier Elemente von Kopfschmuck. Auch diese Inventarnummern sind ein Ergebnis willkürlicher Kombination bzw. Trennung von Teilen im Lauf ihrer europäischen Museumsgeschichte. Im Artikel wird rekonstruiert, welche Teile ursprünglich zusammengehörten und woher diese stammen könnten.

Weitere Artikel lagen vor, haben es aber nicht in dieses Heft geschafft, da wir nach zwei längeren Ausgaben (*Kunst&Kontext* 24, 25) wieder zum Umfang von 80 Seiten zurückkehren – somit wird das nächste Heft schon im November erscheinen.

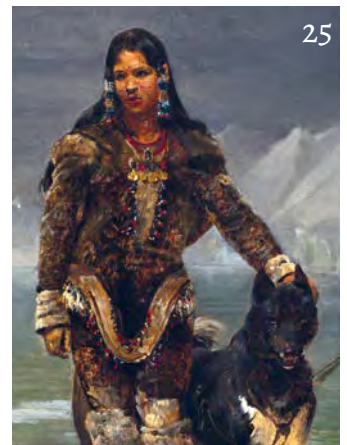
Schwabstedt, den 23. Juli 2025

Andreas Schlothauer

# Kunst & Kontext

#26 Juli 2025

|                                                                                                    |                             |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|----|
| Vorab                                                                                              |                             | 1  |
| Hannover: Sind nun auch Fälschungen Kulturgut?                                                     | Andreas Schlothauer         | 3  |
| Steinfiguren der Dogon                                                                             | Thunar Jentsch              | 8  |
| takuba-Schwert aus Timbuktu                                                                        | Walter Egeter               | 16 |
| Rezension: Brodkorb – Postkoloniale Mythen                                                         | Andreas Schlothauer         | 20 |
| Dünnes Eis – Inuit zur Schau gestellt                                                              | Christian Feest             | 22 |
| Jivaro-Sammlung der Universität Fribourg, Teil II                                                  | Valentin Boissonnas         | 28 |
| Ein Bayerwaldler bei den Canela                                                                    | Interview mit Max Pfundtner | 35 |
| „Brasilianischer“ Federschmuck des 16. und 17. Jahrhunderts im Nationalmuseum Kopenhagen, Teil III | Andreas Schlothauer         | 46 |
| Impressum + Autoren                                                                                |                             | 80 |



# Europäisches Kulturgutschutzgesetz auf Abwegen in Niedersachsen.

## Sind nun auch Fälschungen Kulturgut?

Auf den 4. Juli des Jahres datiert die Meldung des NDR 1 – »Niedersachsen gibt illegal eingeführte Holzfiguren zurück an Kamerun« – und am selben Tag fand die offizielle Übergabezeremonie im Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege (NLD) in Hannover mit Vertretern des

gut (Kulturgutschutzgesetz - KGSG), das illegale Einführen unter Strafe stellt und Rückgabeverfahren vereinfachen soll.

Das Göttinger Tageblatt berichtet am 4. Juli, dass ein Göttinger die sechs Holzfiguren (Abb. 1-6) im Jahr 2019 er-



Abb. 1-3 Drei Holzfiguren, Männer darstellend

Landes Niedersachsen und der Kameruner Botschaft statt. Bis zu ihrem Abtransport verbleiben die sechs Figuren in Hannover, aber die Eigentumsrechte sind bereits an das Land Kamerun übergegangen. Ermöglicht wurde die Rückgabe durch das Gesetz zum Schutz von Kultur-

worben hatte und diese »von Deutschland aus in die USA transportiert werden sollten, doch die angeblichen Ausfuhrdokumente stellten sich als Fälschungen heraus, wie die Botschaft Kameruns und die UNESCO mitteilten. [...] Daraufhin veranlasste das NLD im Jahr 2020 die Sicherstellung der Figuren.

Zwei Expertinnen für ethnologische Forschung bestätigten später, dass die Objekte vermutlich aus dem kamerunischen Grasland, aus der West- und Nordwestregion Kameruns, stammen.

Darüber, wie die Stücke nach Deutschland gelangten und wer die Dokumente fälschte, gibt es in den Pressemeldungen keine Informationen.

### Stellungnahme des Niedersächsischen Landesamts für Denkmalpflege

Die Nachfrage beim Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege ergab am 8. Juli die folgende Stellungnahme des zuständigen Mitarbeiters (Kulturgutschutz | Zentrale Aufgaben) Herbert Pötter: »Die Figuren wurden am Freitag, den [sic] 4. Juli 2025, einer Delegation der Botschaft Kameruns durch Vertreter des Landes Niedersachsens [sic] for-

nung für den Transport von Douala nach Frankfurt vor. Nach einem Abgleich mit den Warnhinweisen durch Interpol und BKA wurden die angeblichen Zertifikate durch die Botschaft Kameruns und UNESCO Deutschland überprüft und als Fälschungen bestätigt. Die fachliche Bewertung der Figuren erfolgte durch Expertinnen der ethnologischen Forschung aus Deutschland, der Schweiz und Kamerun. Die sichergestellten Figuren wurden von kamerunischen Experten der Kategorie A zugeordnet. Gemäß Art. 22 des Loi n° 2013/003 vom 18. April 2013 zum Schutz des Kameruner Kulturerbes besteht für klassifizierte Kulturgüter der Klasse A (Art. 4 Abs. 2) ein Ausfuhrverbot.«

Etwas abweichend wurde die Anfrage von Ingo Barlovic (about-africa.de) beantwortet, hier heißt es: »Eine Überprüfung von zwei Expertinnen aus Niedersachsen und der Schweiz sowie aus Kamerun ergab [das wären drei?], dass es sich bei den Figuren um besonders geschütztes Kulturgut der



Abb. 4-6 Drei Holzfiguren, Frauen darstellend

mal übergeben. Pressefotos liegen noch nicht vor. Die illegale Ausfuhr nach Deutschland erfolgte mit gefälschten kamerunischen Zertifikaten, darunter u. a. ein Echtheitszertifikat, eine Eigentumsurkunde, eine Verkaufs- und Ausfuhrerlaubnis sowie eine Abtretungsurkunde. Außerdem liegt eine Luftfrachtrech-

Klasse A handelt, für das gemäß kamerunischem Recht (Art. 22 des Loi n° 2013/003) ein Ausfuhrverbot besteht. Kosten hinsichtlich der Rückführung bestehen keine, da die Figuren im NLD durch Vertreter der Botschaft Kameruns abgeholt werden.«

Die Pressestelle des Niedersächsischen Ministeriums

für Wissenschaft und Kultur teilte dann auf Anfrage<sup>1</sup> am 18. Juli mit, dass der Botschafter der Republik Kamerun in Bundesrepublik Deutschland am 4. Juli als Vertreter Kameruns teilnahm und das Land Niedersachsen durch den stellvertretenden Leiter der Kulturabteilung des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur vertreten war. Die Dokumente wurden nach Kenntnis des Ministeriums »in Kamerun gefälscht«. Wer hier verdächtigt wird, wurde nicht konkretisiert, da »keine personenbezogenen Angaben« gemacht werden könnten. Die »restauratorische und ethnologische Ersteinschätzung erfolgte durch Fachkolleginnen in Hannover«. Wer diese sind, wurde nicht mitgeteilt (»personenbezogene Angaben«), auch nicht, ob diese zum Thema Kamerun bisher etwas publiziert haben. Weiterhin heißt es, dass ein »schriftliches Gutachten« vorliegt, dass »drei Seiten« umfasst, aber dieses nicht öffentlich ist. Die »kultur-gutschutzrechtliche Klassifizierung der Figuren wurde durch Experten aus Kamerun vorgenommen«. Die Höhe der Figuren wird mit »etwa 120 bis 130 cm« angegeben, aber »das Gewicht ist uns nicht bekannt«. Die Frage nach dem Gewicht hat den Hintergrund, dass – bei Kenntnis desselben sowie der Größe und des Umfangs – die Holzart grob in leicht, mittel und schwer kategorisiert werden kann, was wiederum den Ausschluss von Holzarten ermöglicht. Dass dies nicht Teil des Gutachtens ist, lässt wiederum Rückschlüsse auf die Qualität desselben zu.

In einem Telefonat am 7. Juli bekräftigt der Bearbeiter des NLD, dass er sich absolut sicher sei, dass »es sich um echte Figuren handelt«. Weiterhin sehe das Kulturgutschutzgesetz vor, dass das betroffene Land (also Kamerun) schützenswertes Kulturgut selbst definiert. Doch was wäre, wenn nicht nur die Dokumente sondern auch die Figuren gefälscht sind?

### Zur Qualität der Figuren: falsch oder echt?

Der Autor dieses Artikels interessiert sich seit fast vier Jahrzehnten für das Kunstschaffen Kameruns und hat mehrfach Artikel zum Thema publiziert. Dem spontanen Eindruck, dass es sich bei den sechs Figuren um Fälschungen handelt, folgte eine sorgfältige Recherche in den Beständen der eigenen Foto-Datenbank. In dieser sind sowohl publizierte Literatur als auch Fotos von Objekten aus etwa 15 Museen enthalten. Es handelt sich im wesentlichen um Stücke, die vor 1918 nach Europa gelangten oder um solche, die von dem französischen Arzt

Pierre Harter (1928-1991) in den 1950er- und 1960er-Jahren vor Ort dokumentiert wurden.<sup>2</sup> Daraufhin wurden die beiden Inhaber von Auktionshäusern, Jean David (Basel)<sup>3</sup> und David Zemanek (Würzburg)<sup>4</sup>, die Ethnologin/Autorin Bettina von Lintig<sup>5</sup> sowie der Sammler/Buchautor Peter Weis<sup>6</sup> um Antwort auf sieben Fragen gebeten:

- Was hältst Du von den Figuren?
  - Welche Kriterien liegen Deinem Urteil zugrunde?
  - Welche Stilregion könnte es sein?
  - Auf welches Alter schätzt Du die Figuren?
  - Sind Dir vergleichbare Stücke bekannt?
  - Auf welchen Verkaufswert schätzt Du die Figuren?
  - Hältst Du diese Figuren für Fälschungen?
- Wenn ja, warum?

Zusammengefasst kommen die fünf Beteiligten zu folgender Einschätzung: Vergleichbare oder wenigstens ähnliche Stücke gibt es in Museumssammlungen mit Beständen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nicht. Alte Skulpturen des Kameruner Graslands weisen, wenn sie nicht vollständig mit einer Kruste überzogen sind, fast immer sichtbare Spuren von Dechsel- oder Messereinsatz auf, da diese aus schwer zu bearbeitendem hartem Holz geschnitzt wurden. Die sechs Figuren in Hannover zeigen solche Spuren nicht. Ihnen fehlt weiterhin die typische altersbedingte Patina und es sind auch keine Gebrauchsspuren vorhanden. Als Vorbilder könnten Figuren der Bamileke gedient haben, die auf dem Hochplateau im Westen Kameruns leben. Da die Hannoveraner Figuren nur im Stil nachgeahmt sind und die dargestellten ethnischen Attribute (Schmuck, Flasche, Mütze, Ziernarben etc.) nicht nach bekannten Vorbildern gearbeitet sind, ist eine regionale Zuordnung nicht möglich. Allerdings lässt sich sagen, dass die Figuren etwa zeitgleich von derselben Person bzw. denselben Personen hergestellt wurden. Die ikonographisch typischen Motive des Kameruner Graslandes, z. B. das Froschsymbol, die Erdspinne, Dreiecksornamente, fehlen ebenso wie Insignien, die höchste Würdenträger darstellende Statuen aufweisen: Fuß- und Armreifen, Lendengürtel, Halsketten mit Leopardenzähnen etc. Lediglich bei zwei Figuren ist eine Kopfbedeckung und in zwei Fällen Halsschmuck angedeutet, deren Ausführung belegt, dass dem Schnitzer weder die typische Haube noch die Halskette bekannt waren. Alle Figuren tragen einen Lendenschurz, doch es gibt nur sehr wenige auf das 19. bis frühe 20. Jahrhundert

datierende Figuren mit einem solchen, denn Mann und Frau wurden ohne Kleidung gezeigt und das Geschlecht war Teil der Darstellung. Falls ein Lendenschurz dargestellt ist, dann wird dieser sehr viel kunstvoller ausgeführt. Auch die Anzahl der Stücke derselben Machart überrascht, da derartige Herrscherfiguren äußerst selten auf dem Kunstmarkt auftauchen. Für gewöhnlich wurde zu Beginn einer Regentschaft nur jeweils eine Figur des neuen Herrschers sowie das Pendant einer bestimmten und dadurch ausgezeichneten Gattin geschaffen: So stellt sich die Frage, warum hier gleich drei Männer und drei Frauen geschnitzt wurden. Höchst zweifelhaft ist weiterhin die Darstellung einer weiblichen Figur mit einem Gefäß auf dem Kopf, denn dieses Motiv verweist auf alltägliche Arbeit und ist für die Darstellung von Herrschergattinnen nicht typisch. Eine genaue Aussage zum Alter der Figuren aufgrund von Fotos ist nicht möglich, geschätzt wird eine Entstehungszeit zwischen 1970 und 2018. Der geschätzte Marktpreis liegt zwischen 100 bis 200 €, vergleichbare Arbeiten werden auf Internetplattformen wie eBay auch schon zu Preisen zwischen 80 und 120 Euro angeboten.

Fazit: Bei den vorliegenden Arbeiten aus dem Kameruner Grasland handelt es sich um zeitgenössische Schnitzereien, die gezielt für den Verkauf bzw. den Export angefertigt wurden. Es sind moderne Arbeiten, die historische Vorbilder nur nachahmen und dabei bis zur Karikatur verzerrt wiedergeben, da den Schnitzern bestenfalls Fotos von historischen Objekten vorlagen und auch die kulturelle Bedeutung alter ethnischer Regalia und Attribute unbekannt war. Es handelt sich somit um kunsthandwerkliche Reproduktionen in altem Stil – genauer gesagt, um Fälschungen, die für den Kunstmarkt bestimmt sind.

Ein abschließendes Gutachten ist dies nicht, denn die Objekte hat keiner der Beteiligten gesehen und untersucht, aber aus der Zusammenfassung resultiert die Empfehlung, im Rahmen der Durchführung des Kulturgutschutzgesetzes qualitative Standards hinsichtlich schriftlicher Gutachten zu formulieren und bei der Auswahl der Gutachter (»Expertinnen«) zwingend den Nachweis der fachlichen Befähigung durch Publikationen im jeweiligen Themenbereich zu prüfen. Unbedingt müssen die Gutachten selbst öffentlich zugänglich sein.

Denn was ist hier passiert? Gefälscht wurden nicht nur verschiedene Dokumente, mit denen wohl ein (uns bisher unbekannter) Käufer getäuscht und betrogen wur-

de; in einem ähnlich gelagerten Fall hat dieser sowohl für die Figuren als auch für die Beibringung von Dokumenten bezahlt. Wenn nun durch das NLD erkannt wurde, dass auch die Figuren Fälschungen sind, dann wird dieser zusätzliche Betrug im Nachhinein legalisiert. Denn mit der Anwendung des Kulturgutschutzgesetzes ist die Einstufung der sechs Figuren als schützenswertes Kulturgut der Kategorie A (höchste Kategorie) verbunden. Die Fälscher wird es freuen und so wird mit ihrer Hilfe in Kamerun bald eine große Menge Kulturgut der Kategorie A verfügbar sein. Das ist absurd und der Sinn derartiger Gesetze damit in Frage gestellt.

### Ist Provenienzforschung als Insellösung möglich?

Der Fall Hannover zeigt ein grundsätzliches Problem: die (selbstgewählte und aus Selbstüberschätzung entstandene) Isolation des universitär-musealen Bereiches. Angenommen wird dort, dass Sachverstand außerhalb dieser Insel nicht existiert. Restauratorinnen, Galeristen, Auktionatoren und Sammlerinnen werden nicht wahrgenommen bzw. gezielt ausgeschlossen und so deren Kenntnisse nicht berücksichtigt. Da aber die aktuelle Provenienzforschung das einzelne Objekt selbst vernachlässigt, sind die Kenntnisse zu Material und Herstellungstechnik im universitär-musealen Bereich inzwischen zu vernachlässigen. Das war einmal – vor allem in den Völkerkundemuseen – anders, gilt aber mit dem Vordringen der Kultur- und Sozialanthropologie und der postkolonialen Verengung des Blickfeldes inzwischen auch dort. Die Bestimmung des verwendeten Materials nach naturwissenschaftlichen Kriterien, ein Verständnis von dessen Alterungsprozess, Kenntnisse der Herstellungstechnik sowie der systematische Vergleich – ob mit Fachliteratur oder Foto-Datenbanken – ermöglichen erst die regionale oder tribale Zuordnung und die Beurteilung der Qualität eines Stückes. Der Austausch von Argumenten zum Thema »echt oder falsch« basiert auf diesen Kenntnissen und ist ohne sie nur Sterndeuterei. Die Objektferne, die derzeit für die Provenienzforschung im deutschsprachigen Raum typisch ist, hat zum Ergebnis, dass in den Museen und Universitäten das notwendige Wissen nicht gelernt werden kann, da es dort nicht (mehr) vorhanden ist. Um so notwendiger wäre der Austausch mit Restauratorinnen, Galeristen, Auktionatoren und Sammlerinnen. Die oben beschriebenen Kenntnisse sind bei diesen nicht ge-

nerell vorhanden, aber mindestens einige von ihnen können erhebliches Spezialwissen nachweisen und verfügen über beachtliche Fachbibliotheken.

## Fazit

Das Kulturgutschutzgesetz macht keine formalen Vorgaben zur Vorgehensweise, wie Kulturgut zu erkennen ist; dort ist also nicht geregelt, ob schriftliche Gutachten vorzulegen sind und wer diese prüft. Wenn dies, wie in diesem Fall, ausschließlich Personen überlassen wird, die von der entsprechenden Kultur keine Ahnung haben und nur in der Lage sind ein Objekt einem Land richtig zuzuordnen, dann kann das Ergebnis in Hannover nicht überraschen. In Kamerun herrscht – wie mir ein dortiger

Bekannter einmal sagte – Tribalismus. Das hat zur Folge, dass nur ein initiiertes Mitglied der jeweiligen ethnischen Gruppe einen Gegenstand wirklich »versteht«. Da es dort mindestens 240 Ethnien gibt, ist es schwer genug, sich einen Überblick zu verschaffen, und ganz unmöglich, alles richtig einzuordnen. Im Fall von Fälschungen ist dies noch schwerer, denn die Hersteller vermischen Stile und Details, weil sie meist nach Fotos arbeiten. Allein in Deutschland befinden sich Hunderte von Kamerun-Figuren, die zum Zweck des Exports hergestellt und verkauft wurden. Sie warten nun auf Anerkennung als Kategorie A.

Text *Andreas Schlothauer*

Fotos *Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege*

---

## ANMERKUNGEN

1 Die Fragen an das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur lauteten:

- Welche Höhe haben die Figuren und wie viel wiegt jede einzelne?
- Wer war als Vertreter Kameruns bzw. Niedersachsens bei der Übergabe anwesend?
- Werden der illegalen Einfuhr Kameruner oder Deutsche verdächtigt?
- Wurden die Dokumente in Kamerun gefälscht?
- Welche Belege bestätigen die Echtheit der Figuren?
- Wer sind die »Expertinnen« und was haben diese zur Kameruner Kunst publiziert?
- Handelt es sich bei der »Bewertung durch Expertinnen der ethnologischen Forschung« um schriftlich ausformulierte Gutachten? Wenn ja, wie viele Seiten haben diese?
- Sind diese Gutachten einsehbar?
- Welche Stelle in Kamerun hat die Figuren als Kulturgut eingeordnet?
- Wurden die Figuren vor dieser Festlegung von Kameruner Experten in Hannover untersucht?

2 Der Autor hat diese Stücke aus Kamerun vor allem in den 2000er- und 2010er-Jahren in den Depots und Ausstellungen der folgenden Museen fotografiert: Ethnologisches Museum Berlin, Überseemuseum Bremen, Weltkulturen Museum Frankfurt am Main, Adelhauser Museum Freiburg im Breisgau, Ethnologische Sammlung der Universität Göttingen, Landesmuseum Hannover, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Museum fünf Kontinente München, Musée du quai Branly Paris, Etnografiska Museet Stockholm, Lindenmuseum Stuttgart, Museum Rietberg Zürich sowie einige kleinere Missionsmuseen.

3 Jean David ist seit über 40 Jahren international tätiger Experte für afrikanische Kunst und sowohl Inhaber des Auktionshauses Hammer Auktionen ([www.hammerauktionen.ch](http://www.hammerauktionen.ch)) als auch der Galerie Walu ([www.walu.ch](http://www.walu.ch)) in Basel.

4 Das Auktionshaus Zemanek-Münster wurde 1978 von Ernst Zemanek und Karin Zemanek-Münster gegründet. Seit 2018 wird es von ihrem Sohn, David Zemanek, einem promovierten Ethnologen, geleitet. Er befasst sich seit über zwanzig Jahren intensiv mit der Kunst Kameruns und hat dazu mehrfach publiziert. Zudem hat er mehrere Dutzend Fälle dokumentiert, in denen ihm angeblich alte Figuren zum Kauf angeboten wurden, darunter auch Objekte, die nach seinen Angaben mit Werken aus der Sammlung in Hannover vergleichbar sind ([www.tribalart.de](http://www.tribalart.de)).

5 Bettina von Lintig hat ihre Promotion über »Die Bildende Kunst der Bangwa« verfasst, die im Hochland leben und den Bamileke des Kameruner Graslands zugeordnet werden. Sie hat mehrfach in Fachzeitschriften zur Kunst Kameruns publiziert, ist Co-Autorin von »Art of the Cameroon Grasslands« und wird regelmäßig von Auktionshäusern und Museen für Kommentare zu Kameruner Objekten herangezogen.

6 Peter Weis ist emeritierter Professor für Betriebswirtschaftslehre und sammelt seit rund vierzig Jahren Afrikana. In den letzten 20 Jahren hat er sich auf das Kameruner Grasland spezialisiert. Gemeinsam mit Bettina von Lintig veröffentlichte er im Jahr 2024 das Buch »Art of the Cameroon Grasslands«.

# Die steinernen Wächter der Dogon

Das heutige Siedlungsgebiet der über 350.000 Dogon erstreckt sich über mehrere hundert Quadratkilometer und wird in drei Zonen aufgeteilt (Abb. 1): die Falaise von Bandiagara (eine etwa 200 Kilometer lange Felswand), die darüber befindliche Hochebene (Plateau) und die sich vor ihr ausbreitende sandige Ebene (Plain).

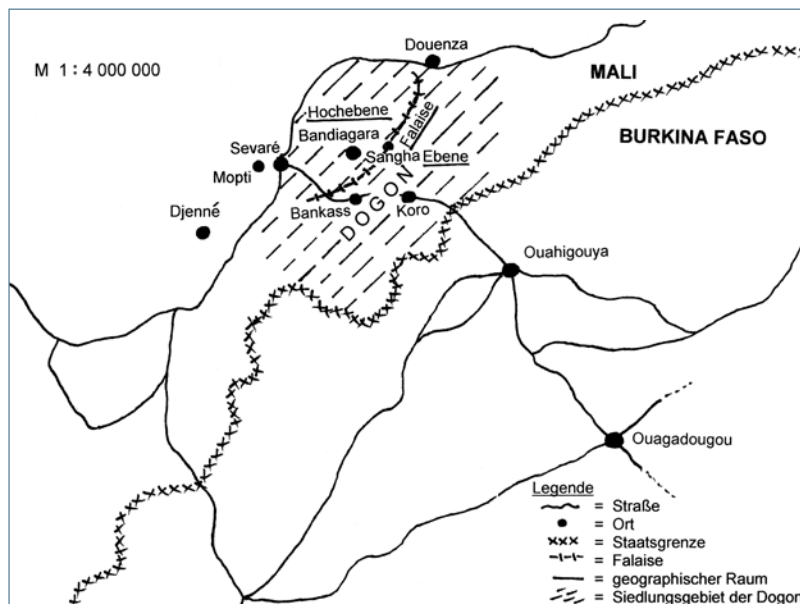


Abb. 1 Karte des Siedlungsgebiets der Dogon

Kaum ein Volk Westafrikas stieß weltweit auf so großes wissenschaftliches Interesse wie das der Dogon im Südwesten Malis. Neben ihrer beeindruckenden Lehmarchitektur, ihren jahrhundertealten Ahnenstatuen und ihrem ausgeprägten Maskenwesen war es vor allem das sich alle 60 Jahre wiederholende *sigui*-Fest, das Begeisterung hervorrief. Obwohl die Zahl der Publikationen über die Kultur der Dogon groß ist, findet sich darin kaum etwas über den im folgenden beschriebenen Kult, bei dem kunstvoll skulptierte Steine (Abb. 2) zum Einsatz gelangen.

Gegenstand des vorliegenden Artikels ist die in den 1950er- und 1960er-Jahren angelegte Privatsammlung von Werner Gerhard Jentsch (1922-2014) mit etwa 500 Objekten; alle Abbildungen in diesem Artikel zeigen – mit einer Ausnahme – Objekte seiner Sammlung. Der Formenreichtum der anthropomorph (Abb. 3) oder zoomorph (Abb. 4) geformten Steine, die an archäologische Funde aus Guinea oder Sierra Leone erinnern, ist einzigartig. Der Forschungsaufenthalt des Autors bei den Dogon im Jahr 2016



Abb. 2 Anthropomorphe Figuren. Stein, H: 11 bis 24 cm

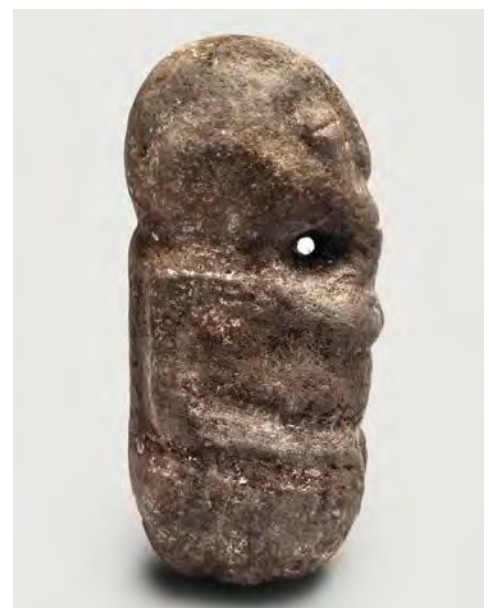


Abb. 3 Anthropomorphe Figur. H: 14 cm



Abb. 4 Zoomorphe Figur. H: 9 cm / L: 16 cm

ergab, dass der Kult um die skulptierten Steine früher weit verbreitet war (Jentsch 2019). Im Fokus stand dabei der Schutz im Privatbereich oder die Erfüllung von Wünschen. Die Menge der Objekte belegt ferner, dass Stein zur Herstellung sakraler Objekte häufiger verwendet wurde als bislang angenommen.

### Die Sammlung Werner Gerhard Jentsch

1956 reiste der Sammler Werner Gerhard Jentsch erstmals von Burkina Faso, dem damaligen Obervolta, nach Mali, um das Land der Dogon zu besuchen. Ihre Architektur, ihr Kunstschaffen und die pittoreske Landschaft rund um die Falaise begeisterten ihn derart, dass er bis zum Ende der 1960er-Jahre noch etliche Male zurückkehrte. Bei jeder Reise besuchte er auch »neue«, ihm unbekannte Dörfer. Bereits bei seinem ersten Aufenthalt stieß er auf die skulptierten Steine, die einen eigenartigen Reiz auf ihn ausübten. Seine Sammelleidenschaft sprach sich schnell herum, sodass er auf jeder Reise zahlreiche Objekte erwarb, die er dann per Luftfracht nach Deutschland schickte.

Bei der ersten Sichtung der Sammlung überraschte die große Anzahl typologisch ähnlicher Objekte. Zwar war der Autor zwischen 1999 und 2015 im Land der Dogon mehrfach gereist und hatte selbst einige skulptierte Steine mitgebracht (Abb. 5), doch unterscheiden sich diese in Formensprache und handwerklicher Ausführung deutlich von den archaischer anmutenden Stücken der Sammlung. Die neuen Stücke waren naturalistischer und mit ausgeprägten Gliedmaßen gearbeitet, einschließlich der Darstellung von Fingern und Zehen. Eine Patina fand sich meist nur bei den älteren Objekten (Abb. 6).



Abb. 5 Anthropomorphe Figur für den Verkauf an Touristen. H: 17 cm, Sammlung Thunar Jentsch



Abb. 6 Stark patinierte anthropomorphe Figur. H: 45 cm

Das Gros der Sammlung stellt anthropomorphe Figuren und Köpfe dar, gefolgt von Tieren unterschiedlicher Art. Geordnet nach der Häufigkeit ihres Auftretens, sind es: Lurche, Eidechsen, Schlangen, Schildkröten, Vögel, Hasen, Hähne/Hühner, Schafe, Pferde, Chamäleons und Fische. Pferde sind immer an Reiterdarstellungen gebunden. Darstellungen von Masken, Geistwesen oder Hirschespeichern sind die Ausnahme. Insgesamt lassen sich stilistisch über 45 verschiedene Typen unterscheiden.

### Steinfiguren der Dogon in Publikationen

Auffällig ist, dass es zu Steinfiguren afrikanischer Ethnien nur sehr wenige wissenschaftliche Abhandlungen gibt: zusammenfassende Arbeiten fehlen völlig. In ihrer Arbeit zu den *nomoli*-Steinfiguren des Mendé-Gebietes in Sierra Leone schreiben Tagliaferri/Hamacher zum Zweck derselben: »Sie werden von den genannten Völkern als magisch wirksam oder als Sitz helfender Geister angesehen« (1974: 26). Skulptierte Steine aus dem Land der Dogon sind in Publikationen gelegentlich erwähnt, Informationen zu diesen fehlen jedoch (van Stigt 1999: 273). In einer Ausstellung des Hamburger Völkerkundemuseums war um das Jahr 2000 ein skulptierter Stein der Dogon mit der Beschriftung »Mali, ?« zu sehen und in einem Ausstellungskata-

log des Pariser Musée Dapper (Laude 1973: fig. 53) war ein Stück abgebildet. Laude schreibt, dass die Kunst der Dogon überwiegend eine Kunst des Holzes sei, aber auch zwei aus Stein gefertigte Skulpturen bekannt seien, die in der Ortschaft Sangha am Rand der Falaise von Bandiagara, Mali, erworben wurden, allerdings auch aus einer anderen Region stammen könnten (1994: 193).

## Forschungsaufenthalt im Jahr 2016

Notizen des Sammlers Werner Gerhard Jentsch lassen die Existenz lokal begrenzter Stile vermuten. Daher sollte während eines Forschungsaufenthaltes des Autors im Januar und Februar 2016 neben Fragen zur Benennung, Herstellung und Gebrauch untersucht werden, ob



Abb. 7 Dolmetscher Luc Kassogue aus Bandiagara im Gespräch mit dem Informanten Antaba Koudou, 2016

das Auftreten eines Typs an eine bestimmten Ortschaft gebunden ist und eine Verbreitungskarte sollte erstellt werden.<sup>1</sup> Unter Vorlage zweier Mappen mit Fotos der unterschiedlichen Typen wurden 28 Personen in 14 verschiedenen Ortschaften auf dem Plateau, entlang der Falaise und in der davor liegenden Ebene in Einzelgesprächen befragt; Dolmetscher war der Dogon Luc Kassogue aus Bandiagara (Abb. 7). Die Befragten rekrutierten sich aus dem Kreis der Dorfchefs, der Schmiede und der Personen, die im Kunsthandwerk oder im Handel damit tätig waren. Eine Bezahlung für die knapp einstündige Befragung war nicht vorgesehen.

Die Informanten bestätigten, dass es in der Region einen verbreiteten Kult gegeben habe, bei dem die skulptierten Steine eingesetzt wurden (Abb. 8-11), der jedoch ab Anfang des 20. Jahrhunderts wegen der fortschreitenden Islamisierung aufgegeben worden sei. Obwohl seitdem etwa hundert Jahre vergangen waren, wussten die Interviewten, vermutlich auf Grund der oralen Tradition, noch viel zum Kult sowie zur Herstellung der Steinfiguren zu berichten. Eine Zuordnung der verschiedenen Typen zu bestimmten Ortschaften war jedoch nicht (mehr) Teil des kollektiven Gedächtnisses. Einige in der Mappe abgebildete Steine kamen den einzelnen Informanten zwar bekannter bzw. vertrauter vor als andere, doch lässt sich daraus keine Herkunftsangabe ableiten. Zum Gebrauch berichteten sie übereinstimmend, dass dieser immer eine kultische Handlung voraussetzte.<sup>2</sup>

Es scheint, dass der Kult, in dessen Zusammen-

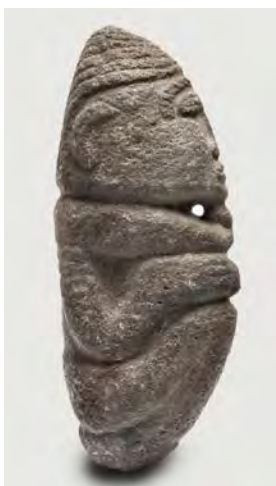


Abb. 8 Darstellung einer hockenden Figur. H: 25 cm



Abb. 9 Darstellung eines menschlichen Kopfes. Stein, H: 9 cm



Abb. 10 Darstellung eines menschlichen Kopfes. Stein, H: 14 cm



Abb. 11 Sitzende Figur mit Kind. Stein, H: 32 cm

hang die skulptierten Steine verwendet wurden, einst im gesamten Siedlungsgebiet der Dogon verbreitet war, und dass er regional hinsichtlich seiner Bestandteile und Bezeichnungen differierte. Die Eigenständigkeit regionaler Gruppen, ihre räumliche Trennung, die zahlreichen Dialekte des Dogon sowie ein in früheren Zeiten geringerer Austausch zwischen den Gruppen erklären gewisse Unterschiede. Möglich ist aber auch, dass die Unterschiede bewußt gepflegt und aufrechterhalten wurden, um die Eigenständigkeit zu betonen.

### Zur Benennung des Kultes

Eine regional übergreifende und unverwechselbare Bezeichnung des Kults, der von Männern ausgeübt wurde, war nicht feststellbar, auch wenn immer wieder die Bezeichnung *amba som* (»ich verbeuge mich vor Gott« oder »ich unterwerfe mich Gott«) genannt wurde. *Amba som* kennzeichnet bei den Dogon jedoch den Beginn ritueller Handlungen bzw. die Hinwendung zu einer transzendenten oder spirituellen Macht. Genannt wurden, je nach Dorf oder Region: *amba ano*, *amba som*, *ambo som*, *anitu*, *anu ami*, *anna dougou*, *toro boulot*, *torou boulot*. Bei der Verwendung dieser Begriffe ist Vorsicht geboten, denn einige kennzeichnen nur den Akt der Kraftübertragung auf

den Stein, der einem Priester (*anu ami*, *anna dougou*) oblag, oder die Anrufung des magisch aktivierten Steins durch seinen Eigentümer (*toro boulot*, *torou boulot*).

Der Dogon-Begriff *amba* verweist auf den Schöpfer des Universums. Gelegentlich bezeichnet man ihn auch als *ama* oder *amma*. Auch wenn der Name *amba* bei den Dogon zur Bezeichnung des Kults der skulptierten Steine auftaucht, hat der Schöpfergott mit diesem dennoch nichts zu tun. Weiße Magie fällt allein in den Zuständigkeitsbereich der Menschen.

### Zur Herstellung und Verwendung der Steine

Übereinstimmend gaben die Informanten an, dass bestimmte Lebensumstände die Herstellung eines solchen Steins erforderten (Jentsch 2019: 13): ausbleibender Kindersegen, rückläufiger Ertrag der Felder, Bedrohungen des Eigentums. Im Traum sei dem Betreffenden übermittelt worden, welche Gestalt der Stein erhalten solle.<sup>3</sup> Die begrenzte Typenanzahl ist möglicherweise ein Hinweis auf einen regional unterschiedlichen Gebrauch der Steinfiguren. Immer berichteten die Informanten, dass der Betreffende den bestimmten Stein bereits einige Tage zuvor im Gelände gesehen oder zufällig berührt



Abb. 12 Darstellung eines menschlichen Kopfes. H: 15 cm

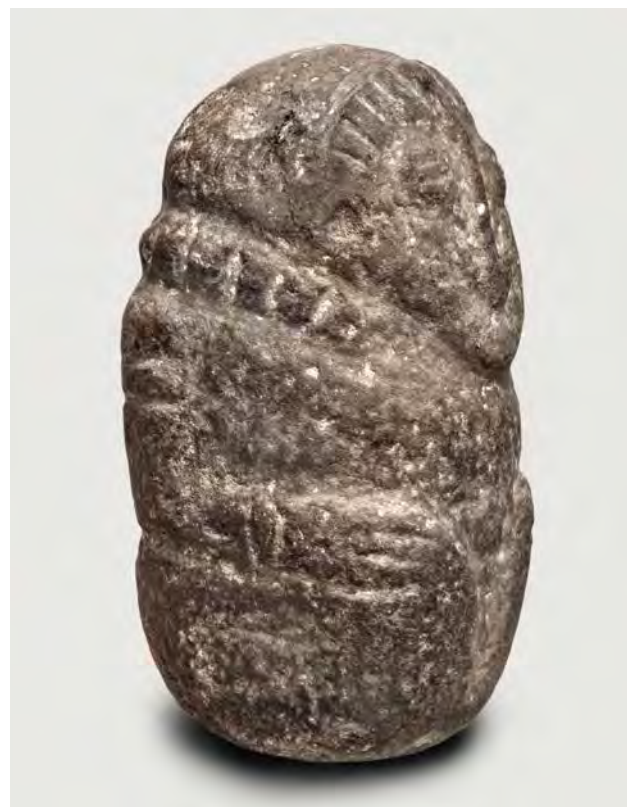


Abb. 13 Anthropomorphe Figur. H: 11 cm

hätte. Dieser wurde dann von einem Schmied, manchmal auch von einem dazu befähigten Bauern in die gewünschte Form gebracht (Abb. 12, 13).

Der Stein durfte nur von diesem und nur mit bloßen Händen berührt werden, dies auch nur während der Zeit der Bearbeitung und unter bestimmten Auflagen. (Jentsch 2019: 22 f.) Alle Steine, ob unbearbeitet oder skulptiert, galt es vor den Blicken von Kindern und Frauen zu schützen; letzteren war lediglich die Anrufung derselben gestattet. War der Stein in die entsprechende Form gebracht, übernahm ein Priester – *binu*, *binou*, *binou sion*, *binissin* oder *binou bedjine* genannt – das Aufladen im Rahmen eines Rituals.<sup>4</sup> Auf welche spirituelle Entität er dabei zurückgriff bzw. welche Macht ihn dazu befähigte, konnten die Informanten nicht sagen. Dem Priester oblag es, den passenden Termin zur Durchführung und deren Ablauf festzulegen; für den Auftraggeber war er also regulierend und kontrollierend zugleich. Führte nach der Kraftübertragung die Anrufung des skulptierten Steins nicht zum gewünschten Erfolg, ließ sich dieses Ritual dreimal wiederholen. Dann musste jedoch jeweils ein anderer Priester engagiert werden. Im Rahmen seiner Aktivierung erhielt der Stein einen besonderen Namen, den

der Besitzer niemand mitteilen durfte.<sup>5</sup> Bei Anrufung des Steins, stets in kniender Stellung, wurde der geheime Name des Steins der Aufzählung der männlichen Ahnen vorangestellt oder aber an entsprechender Stelle eingefügt.

Je nach Funktion des Steins unterschieden sich die magischen Handlungen und Rezitationen. Opfertgaben standen in Abhängigkeit zur Ausrichtung und Wichtigkeit des Rituals. Bei kleineren Wünschen bzw. einem Ritual von kurzer Dauer genügten Kola-Nüsse oder Hirsekolben; ansonsten musste das Blut eines Huhns oder Hahns vergossen werden. Die Tötung einer Ziege oder eines Rindes war nur in Ausnahmefällen erforderlich, zum Beispiel, wenn ein skulptierter Stein mehreren Familien zugleich oder aber der Dorfgemeinschaft insgesamt dienen sollte (Abb. 14). Ein konkreter Fall wurde von den Informanten nicht geschildert.

Ob die Bezeichnungen *cout domorou* oder *toro boulot* (individuelle Anrufung eines skulptierten Steins durch seinen Eigentümer) oder *dama domorou* (Anrufung eines skulptierten Steins durch einen Familienverbund oder die Dorfgemeinschaft insgesamt) im gesamten Siedlungsgebiet der Dogon Gültigkeit besitzen, war nicht zu klären. Generell sprach man von *il fait son boulot* (»er macht seine Arbeit«). Aber auch andere französische Formulierungen *sacrifice boulot* oder *sacrifice ambagu* waren üblich. Nicht unterschieden wurde dabei, ob es die Arbeit des Priesters oder die persönliche Anrufung des skulptierten Steins durch den Eigentümer betraf.

### Zur Aufbewahrung der Steine

Zur Lagerung der aktivierten Steine machten die Informanten unterschiedliche Aussagen. Einig waren sie sich darin, dass ihr Schutz, insbesondere vor den Blicken Unbefugter, oberste Priorität besessen hätte (Abb. 15, 16). Als Aufbewahrungsorte nannten sie das eigene Haus (meist der von Männern frequentierte Bereich des Gehöfts), die Feuerstelle, eine besondere Stelle im Busch, eine Höhle oder eine besondere Felsspalte, seltener das Haus des Dorfältesten. An diesen Orten vergrub man sie eingewickelt in das Erdreich, versteckte sie in Tontöpfen oder deponierte sie zumindest so, dass niemand sie sehen konnte. Vorgeschrieben war der Ort lediglich beim Wunsch nach Sicherung des Milchflusses der Frau nach der Geburt eines Kindes. In diesem Fall musste der skulptierte Stein in einer Höhle, einem Symbol für die weib-

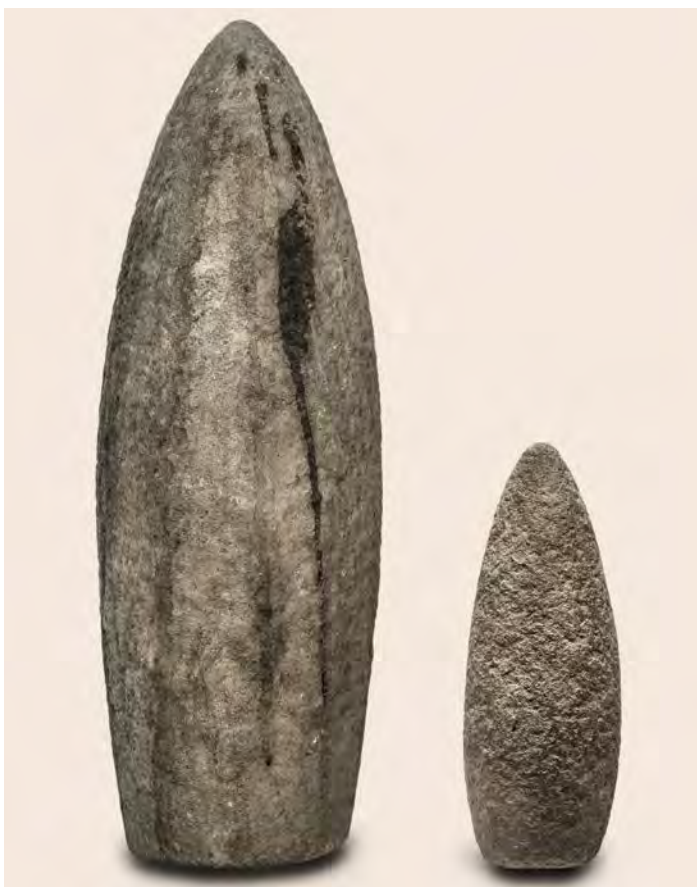


Abb. 14 Abstrakt skulptierte Steine. H: 19 und 54 cm



Abb. 15 Kniende anthropomorphe Figur. Stein, H: 18 cm



Abb. 16 Stehende anthropomorphe Figur. Stein, H: 21 cm



Abb. 17 Darstellung eines menschlichen Kopfes. Stein, H: 19 cm



Abb. 18 Knieende anthropomorphe Figur. Stein, H: 15 cm

liche Brust, aufbewahrt werden.

Skulptierte Steine konnten innerhalb der Familie vererbt werden (Abb. 17, 18). Voraussetzung für den weiteren Gebrauch waren die genauen Kenntnisse über die Abläufe bei seiner Anrufung, vor allem aber seines Namens. Versäumte ein Besitzer diese Information vor seinem Tod weiterzugeben, verlor das Objekt seine magische Kraft, die sich nicht mehr reaktivieren ließ.

Auf die Frage, ob sie Orte benennen könnten, an denen früher Rituale oder Anrufungen skulptierter Steine stattfanden, verwiesen die Informanten stets auf solche fernab ihres eigenen Wohnsitzes. Das animistische Erbe zu negieren bzw. eine Verbindung dazu von sich zu weisen, könnte als Ausdruck eines vollzogenen Kulturwandels gedeutet werden.

Die Anrufung seines skulptierten Steins zielte auf das Wohlergehen bzw. den Schutz des Eigentümers oder ihm nahestehender Personen.<sup>6</sup> Die Befragten benannten folgende Bereiche:

- Bitte um persönliches Glück, körperliche Kraft bzw. Virilität (Potenz), eine Schwangerschaft, ausreichenden Milchfluss der Frau nach Geburt eines Kindes, Kindersegen, allgemeines Wohlergehen, Regen, Sicherung und Vergrößerung des materiellen Reichtums, eine glückliche Verbindung, zum Beispiel bei bevorstehender Heirat, Hilfe bei gravierenden familiären Problemen

- Schutz beim Fällen von Bäumen und bei der Feldarbeit vor sowie vor Krankheit, Gefahren (besonders bei Aufenthalt außerhalb des Dorfes), Geistern (zum Beispiel

bei Hochzeit oder Begräbnis), Unheil im Haus beziehungsweise Gehöft, Unfällen auf Wegen, wilden Tieren, Heuschreckenplagen, jeglichem Unglück und der Braut vor Geistern auf ihrem Weg zum Bräutigam

- Umsetzung von Rache oder Schädigung anderer.

## Bezeichnungen der skulptierten Steine

Die Dogon verwenden zwei Oberbegriffe für skulptierte Steine. Entlang der Falaise und in der Ebene wird der Begriff *tibu dege* (*tibu* = Stein / *dege* oder *degue* = Statue / gelegentlich auch *dege*, *degge*, *dengue* oder *denge* = Werkzeug) genannt und auf dem Plateau die Bezeichnung *amba dombrou*, *ama dombou* oder *amba domo*, *ama domo* (*amba* oder *ama* = Gott / *domo*, *dombou* oder *dombrou* = Schutz) verwendet. Bei letzterer muss dahinter stets der Ort folgen, aus dem der Stein stammt – im Fall eines skulptierten Steins aus Bandiagara ist es *amba domo bandiagara*. Auf den Ortsnamen folgt bei der Anrufung der vom Priester verliehene individuelle Name des Steins. Bei dem Begriff *tibu dege* gilt das Gleiche, nur dass hier die Ortsbezeichnung entfällt; er variiert je nach Dialekt. In den Ortschaften Ere oder Ele (Falaise) spricht man von *tute dege*, in Sangha auf dem Plateau von *tibi dege* und in der Ebene in Nombori von *tibe dege*. Die ca. sechzehn, sehr voneinander abweichenden Dialekte des Dogon erschweren zum Teil auch heute noch die Kommunikation untereinander. Trotz der beiden Oberbegriffe finden sich für die skulptierten Steine viele Umschreibungen, wobei einige – je

nach Region – nur kraftvolle Objekte jeglicher Art bezeichnen. Mit Ausrichtung auf den individuellen Gebrauch sind es *amba*, *awaga*, *bini*, *binou*, *dama toro*, *dama torou*, *hama toro*, *ôbôlon*, *toro*, *torou* etc. und mit Ausrichtung auf den gemeinschaftlichen Gebrauch sind es unter anderem *dama amba*, *dama torou*, *ôbôlon*.

wurden Figuren für den Verkauf gefertigt (Abb. 5). Auch wenn die Handwerker versuchten, sich in der Form an traditionellen Vorbildern zu orientieren, kennzeichnet die Handelsware ein größerer Realismus. Ihre Produkte heben sich deutlich von den im Kult verwendeten skulptierten Steinen ab. Der lukrative Nebenverdienst versiegte ab 2013 infolge terroristischer Anschläge und dem



Abb. 19 Hockende anthropomorphe Figur. Stein, H: 11 cm



Abb. 20 Steinplatte in Form eines Schemel mit anthropomorphen Köpfen und zoomorphen Darstellungen. H: 23 cm / L: 27 cm

## Produktion von Steinfiguren für den Verkauf

Mit der Intensivierung des Tourismus Anfang der 1980er-Jahre kam es zu einer Wiederbelebung des mit dem untergegangenen Kult verbundenen Handwerks und es

Ausbleiben der Touristen.

Zum Zeitpunkt des Forschungsaufenthaltes gab es lediglich zwei Männer, die noch skulptierte Steine zum Verkauf herstellten oder hergestellt hatten. Einer davon war Baba Togo aus Ere oder Ele (Falaise), dessen Arbeiten auch überregional Beachtung fanden (Abb. 21). So kann



Abb. 21 Baba Togo aus Ere (2016)



Abb. 22 Antaba Koudou aus Ireli (2016)



Abb. 23 Zoomorphe Darstellung (Hase). Stein, H: 13 cm



Abb. 24 Zoomorphe Darstellung (Eidechse). Stein, H: 8 cm / L: 20 cm



Abb. 25 Darstellung eines Hirschespeichers. Stein, H: 16 cm

man seine Skulpturen zum Beispiel bei Händlern im 400 Kilometer entfernten Ouagadougou, der Hauptstadt von Burkina Faso, kaufen. Der zweite ist Antaba Koudou aus Ireli (Falaise), der nach eigenem Bekunden seine Produktion jedoch bereits vor etlichen Jahren eingestellt hatte (Abb. 22).

Eine Altersbestimmung der skulptierten Steine ist bisher nicht möglich. Unter Berücksichtigung der Angaben des Sammlers und der Aussagen der Informanten geht der Autor von einem Alter von etwa 100 Jahren und mehr aus.

Text und Fotos Thunar Jentsch

#### ANMERKUNGEN

- 1 Vergleichbare Verbreitungskarten zu anderen Objekttypen finden sich bei Leloup (2011: 159) bzw. Stöhr (1971: 86 f.).
- 2 Unter Kult wird die Verehrung eines übernatürlichen Wesens beziehungsweise einer Gottheit in festgelegten Formen verstanden. Obwohl dies für die skulptierten Steine nur im beschränkten Maße zutrifft, da hier keine Gottheit, sondern vielmehr eine magische Substanz die aktive Kraft ist, wird der Begriff ‚Kult‘ hier dennoch weiterhin verwendet. Die in Ablauf und Form wiederkehrenden Handlungen werden als Rituale oder Zeremonien bezeichnet, wobei das Ritual mehr von einer religiösen und die Zeremonie mehr von einer sozialen Komponente geprägt wird.
- 3 Erwähnt wird die Schutzfunktion bestimmter Objekte in den Gesellschaften Westafrika auch von der Scala Group (2011: 98).
- 4 Ein ähnliches Phänomen schildert Schädler (1997: 13) bzw. auch de Grunne (2011: 26).
- 5 Ähnliches berichtet McNaughton über die Schmiede der Mande (1988: 103-120).
- 6 Auch Dieterlen verweist auf ein ausgeprägtes Bedürfnis der Dogon nach sozialer Absicherung durch magischen Schutz (1941: 165 f.).

#### LITERATUR

- de Grunne**, Bernard (1987): *Divine Gestures and Earthly Gods: a Study of the Ancient Terra-Cotta Statuary from the Inland Niger Delta in Mali*. Ph. D. dissertation, Yale University, New Haven, Connecticut
- (2011): *Heroic Riders and Divine Horses: An analysis of ancient Soninke and Dogon equestrian figures from the Inland Niger Delta region in Mali*. In: George Chemeche (Hg.): *The Horse Rider in African Art*. Suffolk: 17-27
- Jentsch**, Thunar (2019): *Die steinernen Wächter der Dogon*. Berlin
- Jentsch**, Thunar und Rainer **Doetsch** (1986): *Keman. Eine Siedlung im Hochland von Papua-Neuguinea. Bestandsaufnahme und Untersuchung des kulturellen Wandels*. In: *Kölner Ethnologische Studien*, 11: 151-157
- Laude**, Jean (1973): *African Art of the Dogon: The Myths of the Cliff Dwellers*. New York
- (1994): *Le sens de la forme. Une approche des arts dogon*. In: *Dogon [Ausstellungskatalog]*. Paris, musée Dapper: 169-218
- Leloup**, Hélène (2011): *Dogon: Weltkulturerbe Afrikas*. München
- McNaughton**, Patrick R. (1988): *The Mande Blacksmiths: Knowledge, Power and Art in West Africa*. Indianapolis
- Scala Group** S. p. A. (Hg., 2011): *Afrikanische Kunst*. Florenz
- Schädler**, Karl-Ferdinand (1975): *Afrikanische Kunst*. München
- (1997): *Erde und Erz. 2500 Jahre Afrikanische Kunst aus Terrakotta und Metall*. München
- Stöhr**, Waldemar (1971): *Melanesien. Schwarze Inseln der Südsee*. Köln
- Tagliaferri**, Aldo und **Arno Hamacher** (1974): *Die steinernen Ahnen. Alte Steinplastiken aus Sierra Leone & Guinea*. Graz
- van Stigt**, Joop (1999): *Dogon Art Antropologie Architectuur. Met een aanvulling van vijf Dorpen - Rotsschilderingen*. Amsterdam

# Legende sucht nach Bestätigung. Die »durchlöcherte« *takuba* vom Typ *tazghayt*

Zahlreiche Reisen führten mich zwischen 1982 und 2006 in die Sahara (Abb. 1), mehr als 3000 Kilometer zu Fuß, mit Dromedaren oder Eseln als Lasttiere, und tausende von Kilometern mit Geländewagen durch grandiose Landschaften – stets in der Obhut ortskundiger Einheimischer. Sechs mal habe ich das für mich immer noch sa-

genumwobene Timbuktu besuchen dürfen. Durch meine wiederholten Besuche war ich dort einigermaßen bekannt. Es freute mich, wenn die Kinder an der Polizeistation losliefen und riefen: »Walter est là, Walter est là!«, dann fühlte ich mich angekommen. Schon 1990 bei meiner ersten Reise nach Timbuktu und von dort in die Tiefe



Abb. 1 Landkarte der Sahara, Region Tingerif, mit den Orten Timbuktu, Goundam, Gao und Tondibi



Abb. 2 Abdoul Ag Mouhammed Ali, Chef der Silberschmiede von Timbuktu mit Ehefrau Aisha und Kindern (1998)



Abb. 3 Ehefrau Aisha im Hochzeitsschmuck, von Abdoul aus Silber angefertigt (1998)



Abb. 4 *takuba* mit Lederscheide, 78,5 x 5 cm, Geschenk von Abdoul Ag Mouhammed Ali im Jahr 1997



Abb. 5 *takuba* ohne Lederscheide

der Sahara in Mali, freundete ich mich mit Abdoul Ag Mouhammed Ali und seiner Familie an (Abb. 2, 3). Er war der Chef der Silberschmiede von Timbuktu und stadtbekannt. Ich wurde bei jeder Reise freundlichst in seiner Familie aufgenommen und in seiner umfangreichen Bekanntschaft herumgereicht, was mir letztendlich ein hilfreiches Netzwerk schuf.

Wir feierten große Feste, die Männer tanzten im Sitzen, zogen dabei ihre Statussymbole, die hoch geschätzten Schwerter, die *takubas*, aus den Scheiden und schwenkten sie rhythmisch über der jeweils gegenüber sitzenden Angebeteten. Die *imsat* wurde gespielt, die einsaitige Tuareg-Violine, und die Frauen klatschten im Rhythmus. Die Bewegungen waren weich und ahmten den Gang der Dromedare nach. Natürlich hatten auch die Händler schnell ein Auge auf mich geworfen und boten Silberwaren und alle möglichen Kulturgegenstände zum Kauf an. Eines Abends, bei einem Besuch im Jahr 1997, nahm mich Abdoul bei einem der nächtlichen Feste, wie man es mit Freunden macht, an der Hand und führte mich in ein dunkles, abgelegenes Zimmer seines Anwesens: »Komm mit, ich muss dir etwas Wichtiges zeigen.« Die Luft war stickig, es gab kein Fenster, die Situation wirkte fast ein we-

nig konspirativ. Ich war gespannt und voller Erwartung. Aus einer Ecke des Raumes holte Abdoul etwas hervor, das zunächst aussah wie ein Bündel Stoffe. Sorgsam wickelte er es aus und präsentierte mir eine *takuba* in einer Lederscheide (Abb. 4). Abdoul flüsterte jetzt, obwohl außer uns beiden niemand im Raum war. Ich kannte natürlich die Schwerter, die den Touristen überall zum Kauf angeboten wurden. Dahingehend sensibilisiert erwartete ich den Satz: »Du bist mein Freund – Pause – wieviel zahlst du dafür?« – Aber dieser Satz kam nicht, vielmehr setzte sich Abdoul mit mir in eine Ecke des Raumes und begann leise eine Geschichte zu erzählen.

### Herkunft der *takuba* vom Typ *tazghayt*

Die *takuba* der Tuareg ist nicht nur Waffe, sondern vielmehr ein Symbol der Tradition, Identität und des Status des Trägers. »Die Löcher machen das Schwert geschmeidig und leicht. Jedes Loch steht für eines der 30 Familienmitglieder, die dadurch symbolisch am Kampf teilnehmen«, erklärte Abdoul. Und die *takuba* ist tatsächlich geschmeidig: Die Klinge lässt sich fast zum Halbkreis biegen.

## DATEN DER TAKUBA

### Schwert (Abb. 5)

**Klinge:** 78,5 x 5 cm

**Material:** geschmiedeter Stahl mit 30 gleichförmigen Ausstanzungen, je drei Zierrillen (»damit das Blut besser abläuft«) auf Vorder- und Rückseite

**Griff:** auffallend kurz, 11 x 7,5 cm (Abb. 6)

**Material:** Eisenblech, Messing, Kupfer, Leder gepunzt,

**kuppelförmige Knaufkappe:** Eisenblech, Messing, Kupfer, Ränder gekerbt, 5,5 x 3 cm (Abb. 7)

**Parierstange:** Leder gepunzt auf Vorder- und Rückseite, auffallend kurz, 11 x 4 cm

**Spitze:** »die Zunge«: angeschliffen (Abb. 8)

**Signatur des Schmiedes:** nicht vorhanden

### Scheide

87,5 x 5,5 cm

**Material:** Leder, auf Vorder- und Rückseite gepunzt. Baumwollfäden, auf Rückseite mit zwei Lederstreifen repariert

**Spitze:** Messing, Kupfer, Eisenblech, gepunzt und durchlöchert, Eisendraht, Baumwollstoff, Papierstreifen bedruckt, 16,5 x 4 cm

**Tragebänder:** zwei Lederbänder, gepunzt, zwei Aufsätze (ursprüngliche wohl ersetzt), beschädigt, je 18 cm x 10 cm (Abb. 9)

1 Metallöse vorhanden, 1 Metallöse fehlt



Abb. 6 Griff der takuba, Eisenblech, Messing, Kupfer, Leder gepunzt, 11 x 7,5 cm



Abb. 7 Kuppelförmige Knaufkappe des Griffs, Eisenblech, Messing, Kupfer, Ränder gekerbt, 5,5 x 3 cm



Abb. 8 Angeschliffene »Zunge« der takuba



Abb. 9 Tragebänder der Lederscheide, 18 cm x 10 cm

Die Geschichte und Herkunft der *takuba* erzählte Abdoul ruhig und leise wie folgt: Die *takuba* ist vom Typ *tazghayt* und gehört dem tribut (Stammesgemeinschaft) der *Tingerrigif*<sup>f</sup>, die ihren Stammsitz in der Region Goundam, etwa 80 Kilometer westlich von Timbuktu, am Niger haben. Erster Besitzer soll um 1590 der Chef des tribut, Cheick Akle Ag Melaout, gewesen sein. Letzter Besitzer vor Abdoul war Cheick Aaddarib Ag Schebbun (Abb. 10).

Bemerkenswert sei, so berichtete Abdoul, dass diese *takuba* im Kampf der Tuareg und Songhay unter dem Herrscher Issiaka II gegen die Besatzungsmacht der Marokkaner unter Kaiser Mulai Hamed eingesetzt wurde. Die Marokkaner waren unter der Führung des spanischen Abtrünnigen Djouder mit etwa 4.000 mit Feuerwaffen ausgerüsteten Soldaten angetreten. Die Entscheidungsschlacht um Timbuktu habe am 12. April 1591<sup>2</sup> in Tondibi stattgefunden, rund 48 Kilometer nordnordwestlich von Gao, am rechten Ufer des Niger. Die Songhay erklärten die Niederlage nach zweimonatigem



Abb. 10 Scheick Aaddarib Ag Schebbun

Kampf bei großer personeller Überlegenheit damit, dass ihre eigenen Ochsen durch die Gewehrschüsse erschrecken und sich gegen ihre Besitzer wandten. Die Besetzung der Region Timbuktu durch die Marokkaner dauerte von 1588 bis 1712. Das war – kurz gesagt – der Inhalt von Abdouls längerer Erzählung. Als Höhepunkt überreichte mir Abdoul die *takuba* mit den Worten: »Das ist mein Geschenk an dich. Du kennst und achtest unsere Kultur und hast uns zu Freunden gemacht. Nimm die *takuba* mit und zeige sie deinen Freunden. Sie ist mein Geschenk an dich.« Mit großer Freude und Staunen nahm ich das Geschenk an. Weil es in der Welt der Tuareg üblich ist, dass man sich für ein Geschenk mit einem eigenen Geschenk bedankt, tat ich dies später im Kreis seiner Familie mit einem angemessenen Geldbetrag, denn wertvolle Geschenke aus Deutschland konnte ich bei den Touren nicht mitschleppen. Mein Gegengeschenk war willkommen und alle Beteiligten waren zufrieden.

## Nachfragen in Timbuktu

Während meiner Reisen waren mir schon einige, auch seltsame Dinge angeboten worden, z. B. in Timbuktu ein Kampfschild der Tuareg – »*authentisch und sehr alt*« – aus Fiberglas gefertigt. So begann ich mich an Ort und Stelle umzuhören und mein Netzwerk zu nutzen. Ich stellte deshalb Fragen zu der Geschichte bei guten Bekannten: unter anderen einem Polizisten, einem Leiter der zahlreichen Bibliotheken, einem Führer der Salzkarawanen, einem Hotelbesitzer und noch ein paar anderen interessanten Menschen. Natürlich verriet ich dabei nicht, dass die angeblich so berühmte *takuba* jetzt mir gehörte. Einige konnten kleine Beiträge zur Geschichte liefern. Was in allen Fällen stimmte, waren die Namen und Zeitangaben zu den Cheicks. Auch die Behauptung, dass die *takuba* Abdouls an der Schlacht teilgenommen habe, wurde erwähnt; die Besitzverhältnisse wurden bestätigt. Kurzum: die mir erzählte Geschichte wurde weitgehend bestätigt, auch wenn das vorerst nur zweitrangig für mich war.

## Suche in der Literatur und Versuche der Altersbestimmung

Zuhause angekommen, war mir lange Jahre die Wahrheit egal, die Frageieß mir aber keine Ruhe. Ich begann in der Literatur zu suchen, um wenigstens die Namen und Daten zu verifizieren, was auch gelang. Damit war ein Alter dieser *takuba* von mehr als 400 Jahren natürlich nicht »bewiesen« und so hoffte ich, dass das Alter des geschmiedeten Eisens mit Hilfe einer modernen metallurgischen Untersuchung feststellbar wäre. Ich kontaktierte mehrere Labore, die solche Untersuchungen anbieten, doch leider blieben meine Bemühungen erfolglos und so werde ich das Alter meiner *takuba* wohl nicht mehr erfahren. Sollte also meine »durchlöcherter *takuba*« nicht so alt wie behauptet sein, so bleibt das Stück eine wunderbare Erinnerung an meine Aufenthalte in der mystischen Stadt Timbuktu.

Text und Fotos Walter Egeter

### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Diese Schreibweise findet sich bei Jean Gabus (1957). In der Literatur gibt es weitere Schreibweisen: Tingergif, Tenegeregef und Tinguéréguif.

<sup>2</sup> Diees Datum der Entscheidungsschlacht ist bei D. C. Joos bestätigt (1955: 81 f.), Leloup nennt fälschlicherweise als Datum der Schlacht den 12. März 1591 (2011: 42).

### LITERATUR

**Gabus**, Jean (1957): Völker der Wüste – Sitten und Handwerk der Saharastämme. Freiburg i. Br. (Original: Au Sahara. Les hommes et leurs outils – 1955)

**Joos**, Louis D. C. (1955): Durch die Sahara zum Kongo. Freiburg i. Br.

**Leloup**, Hélène (2011): Dogon – Weltkulturerbe aus Afrika. Bonn/Paris

Mathias Brodkorb

## Postkoloniale Mythen. Auf den Spuren eines modischen Narrativs.

erschienen Juni 2025

zu Klampen Verlag, Springe

268 Seiten; 28,00 €

Als Mathias Brodkorb im Sommer 2022, erstmals in seinem Leben, ein Völkerkundemuseum – es war das Grassi-Museum in Leipzig – betrat, dominierte nach dem Ausstellungsbesuch Fassungslosigkeit.

Für eine Reportage des politischen Monatsmagazins *Cicero* folgte im Mai 2024 ein zweiter Besuch und später noch ein dritter. Noch am selben Abend begann er zu schreiben und nach wenigen Stunden lagen rund 20 Buchseiten vor. Brodkorb war »neugierig auf weitere Ausstellungen und sehr gespannt«, was ihn dort erwarten würde: Es folgten zwei Reisen nach Berlin, drei nach Hamburg, eine nach Wien und schließlich eine nach Venedig. Der Grund für diese Museumsauswahl war, dass sich in den vier erstgenannten Häusern die größten Benin-Sammlungen im deutschsprachigen Raum befinden. Parallel zu den Ortsterminen nahm die Recherche in verschiedenen Archiven viel Zeit in Anspruch und im Dezember 2024 lag der fertige Text vor.<sup>1</sup> Thema des Buches ist, »wie die Völkerkundemuseen Hamburg, Berlin, Leipzig und Wien ihr koloniales Erbe aufarbeiten und welche Geschichten sie dabei ihren Besuchern erzählen.« Weiterhin geht Brodkorb auch der Frage nach, wie diese Diskurse zeitgenössische Künstler auf der Biennale von Venedig beeinflussen. (19)<sup>2</sup>

### Das postkoloniale »Schwarz-Weiß«-Schema

Bedeutsam wird das Thema, weil sowohl die Völkerkundemuseen als auch die Kunstwelt durch ihre Interventionen den öffentlichen Raum mitgestalten und nicht selten die Begleitmusik zu neuen außenpolitischen Ambitionen spielen. Die Grenzen zwischen Wissenschaft, Kunst, Museen und Politik seien zudem »längst bis zur Unkenntlichkeit verwischt.« Brodkorb sieht eine »kommunikative Kette in Gang gesetzt«, die vom »wissenschaftlichen Feld« in die Mu-



seen und die Kunstwelt führt, wo die Inhalte »in leichter verdaubare Häppchen zerlegt« werden und dann die »publizistische Öffentlichkeit und politische Diskurse« beeinflussen. Statt der »Komplexität und Widersprüchlichkeit menschlicher Geschichte« (19) dominiere in Ausstellungstexten und in musealen Geschichten ein postkoloniales »Schwarz-Weiß«-Schema. Wesentliche Bekenntnisse dieser

Bewegung: (1.) »Weiße sollen ausschließlich koloniale Täter sein und Schwarze ausschließlich unschuldige Opfer« und sie will die »koloniale Schuld« in eine »postkoloniale Scham« (10) verwandelt sehen. (2.) Es soll die »Rückgabe von Kulturgütern einen Zustand der „Versöhnung“ [...] herbeiführen«; und (3.) soll der Westen »an der anhaltend schwierigen Lage Afrikas [...] schuld sein. Und umgekehrt soll Afrika den heutigen Reichtum des Westens „erst möglich gemacht“ haben«. Behauptet werde außerdem von einigen postkolonialen Autoren, dass die Sklaverei erst »durch Europa in Afrika eingeführt wurde.« (11) Brodkorb nennt diese Glaubensbekenntnisse das »Postkoloniale Narrativ« und beschreibt dessen Leitideen: Rassismus, Kolonialismus, weiße Schuld und schwarze Unschuld.

### »Auch Museen lügen«

so die Überschrift der Einleitung. (9) An zahlreichen Beispielen zeigt Brodkorb, wie die musealen Akteure des Narrativs in Ausstellungstexten und -publikationen drei rhetorische Strategien verfolgen: »das Leugnen, das Beschweigen und das Verharmlosen«. (90) Möglich wurde dies, weil Museen zu Orten der »Verfertigung von Narrativen« und zu »politischen Akteuren« wurden – ein Bruch »mit ihrer langen Tradition als wissenschaftliche Institutionen«. Ersetzt wurde die Wahrheitssuche durch die sogenannte Multiperspektivität, im Sinne einer Vielzahl gleichberechtigter Erzählungen über ein und dasselbe Objekt, die sich auch gegenseitig ausschließen können. Für Brodkorb der Abschied von der Suche nach Wahrheit und damit zugleich die Zerstörung der »Idee der Wissenschaft – und mit ihr die

des Museums«. (102)

Die zentrale postkoloniale Hoffnung ist die Erlösung durch Multiperspektivität und die Rückgabe von Kulturgütern. Begründet wird letztere – laut Brodkorb – nicht rechtlich, sondern moralisch. Die »Forderungen nach Wiedergutmachung setzen jedoch voraus, dass sich die historischen Rollen von Opfern und Tätern eindeutig auf bestimmte historische Akteure verteilen lassen. Mit der Verstrickung Afrikas in seine eigene Gewalt- und Sklavereigeschichte löst sich diese Eindeutigkeit des moralischen Urteils in Luft auf«. (17) Ein Ausweg aus dem Dilemma könnte ein Verzicht auf das »rückblickende Verurteilen« sein, indem historische Betrachtungen sich auf ein Verstehen beschränken. Das jedoch widerspricht der postkolonialen Haltung, deren Vertreter sich »zu moralischen Aposteln der Weltgeschichte aufschwingen und generös Noten an die eigenen Vorfahren verteilen«. Da die Verfallszeit des Zeitgeistes, wie bei jeder modischen Strömung, kurz ist, »droht ihnen ironischerweise durch ihre Nachfahren das gleiche Schicksal zu widerfahren«. Das Buch ist – wie Brodkorb schreibt – »ein Plädoyer gegen die verlogen-moralistische Hybris, mit der die westlichen Gesellschaften auf ihre eigene Geschichte blicken.« (22)

### Einblicke in Ereignisse der deutschen Kolonialzeit

Das Buch ist jedoch nicht nur ein Plädoyer, sondern auch eine kritische Analyse der kolonialen Geschichten, die in den postkolonialen Ausstellungen präsentiert werden. Brodkorb sucht und findet in diesen das Geleugnete, das Beschwiegene und das Verharmloste und erzählt die verzerrt bis falsch dargestellten Zusammenhänge neu. So bietet das Buch auch einen informativen Einblick in wichtige Ereignisse der deutschen Kolonialzeit – einer historisch sehr kurzen Phase (1884/85 bis 1914/15). Thematisiert werden auch die damals regierungskritischen Beiträge zeitgenössischer Parlamentarier, z. B. der Abgeordneten Matthias Erzberger (Zentrum) und August Bebel (SPD); letzterer nannte »das Wesen aller Kolonialpolitik die Ausbeutung einer fremden Bevölkerung in höchster Potenz« und kam in einer Rede zu dem zeitlos provokanten Ergebnis, die »Lage der Sklaven sei vielfach eine weit bessere als die unserer deutschen, unserer europäischen Arbeiter«. (35) Bei Brodkorb steht kein anonymes System, sondern der handelnde Mensch im Vordergrund: »Was vor Ort geschah, war häufig weniger Ausdruck staatlichen Willens als persönlicher Neigung der jeweils Verantwortlichen.« (31 f.) Mit diesem

Satz steht er im Gegensatz zum postkolonialen Postulat des kolonialen Kontextes, der Annahme eines systemischen Gewalts des Kolonialismus, der sich niemand habe entziehen können: eine Zwangsjacke, verantwortlich für den neuen Mief, der in den Völkerkundemuseen das freie Durchatmen des Geistes erstickt. Und so ist, weil er offen und neugierig den Erlebnissen historischer Personen folgt, Brodkorb um ein Vielfaches informativer als Ausstellung oder Publikation der von ihm besuchten Museen.

### Reaktionen der Völkerkundemuseen und der Medien

Auf die Frage von *Kunst&Kontext*, ob die Völkerkundemuseen bzw. die Medien für Diskussionen offen sind, antwortet Brodkorb: »Der Text wird in den Museen wahrgenommen und durchaus auch mit viel Sympathie, aber wohl nicht in den Führungsetagen. Der Ausstellungsleiter des Leipziger Grassi-Museums zum Beispiel verteidigte sich in einem sozialen Netzwerk gegen die Thesen meines Buches. Ich bot ihm daraufhin an, nach Leipzig zu kommen – zu einem fachlichen Austausch mit dem ganzen Team. Von diesem Angebot wurde bisher kein Gebrauch gemacht. Die Diskurslust scheint in der deutschen Ethnologie etwas unterausgeprägt.

Was die Resonanz in den Leitmedien angeht: Die ist verhalten. Mich wundert das nicht. Ich schreibe meist Bücher, die gegen den Zeitgeist gerichtet sind, also zu Themen, in denen dieser meiner Ansicht nach irrt. Derartige Bücher haben es nicht ganz leicht, sich durch das festgefügte Dickicht zu schlagen. Als positiv sehe ich, dass die Welt, die NZZ, der ORF und der RBB mein Buch auf die Sachbuchbestenliste des Juni 2025 gesetzt haben. und der Ethnologe Karl-Heinz Kohl es in einer großen Rezension für die FAZ besprochen hat. Mehr kann ich als ethnologischer Laie nicht erwarten. Das Buch verkauft sich viel besser als erwartet. Die Zweitausgabe wurde drei Wochen nach Verkaufsstart in den Druck gegeben.«<sup>3</sup>

Es lohnt sich das Buch zu lesen: Es ist informativ, Zeitgeist-kritisch und noch dazu unterhaltsam geschrieben – bisweilen auch süffisant und ironisch, aber immer fair und diskussionsoffen. Wer sich für Völkerkundemuseen interessiert, wird sich das Vergnügen ohnehin gönnen, aber es ist auch für all diejenigen wertvoll, die gern etwas dazulernen wollen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1,3</sup> Aus einer Mail von Brodkorb, 9. Juli 2025.

<sup>2</sup> In Klammern die Seitenzahlen im Buch.

# Dünnes Eis

## – Inuit zur Schau gestellt



Abb. 1 »Der Eskimo in Moritzburg«, Lithografie nach Friedrich Daniel Reichel, Dresden 1825



Abb. 2 »Canoe«, Temperazeichnung von George Niakungitok, Berlin, 1824

Am 10. März 1825 paddelte ein Inuk seinen Kajak auf dem Teich rund um Schloss Moritzburg (Abb. 1) vor den Augen von König Friedrich August I von Sachsen und Tausenden von Zuschauern aus der Umgebung. Der 200. Jahrestag bildet den Anlass für die Ausstellung »Dünnes Eis«, die auf 40 Jahren Forschung durch den Autor (ursprünglich gemeinsam mit William C. Sturtevant und Sally Mc-

Lendon) beruht. Sie erzählt die außergewöhnliche (und ungewöhnlich gut dokumentierte) Geschichte von Samuel Hadlock Jr., einem jungen Schiffskapitän aus Maine, und George Niakungitok, einem Labrador-Inuit aus der deutschen Herrnhuter Mission Hopedale (Hopedale), die von 1820 bis 1826 gemeinsam die Vereinigten Staaten, die Britischen Inseln, Deutschland, Österreich und Frankreich bereisten.

Hadlock hatte es satt, für einen Bostoner Kaufmann Eis von Labrador nach Martinique zu verschiffen und entwickelte die Geschäftsidee, Inuit, die kürzlich dank der Polarexpeditionen von John Ross und William Parry die Fantasie der Öffentlichkeit erregt hatten, in New York und anderswo in den Vereinigten Staaten auszustellen. Im September 1820 stellte McPherson, ein schottischer Kaufmann in Grady Harbour, Hadlock zwei seiner Angestellten für ein Jahr zur Verfügung: Niakungitok, der zum Leidwesen der Herrnhuter die Mission verlassen hatte, weil er die Welt jenseits von Hopedale sehen wollte, und Mary Coonahnik, eine alleinerziehende Mutter mit einem fünf Monate alten Sohn (Abb. 3). Hadlock holte die Erlaubnis von Marys Eltern ein und entschädigte die Stiefmutter von George für den Wegfall von dessen Unterstützung.

Hadlocks Ausstellung der Inuit als angeblich aus der Baffin Bay stammende Familie war ein großer Erfolg, was zum Teil Georges Kajak-Vorführungen (Abb. 2) zu verdanken war. Als jedoch ein Herrnhuter Pfarrer in New York von Georges Herrnhuter Geschichte erfuhr, vermutete er ein Verbrechen und organisierte die Unterstützung aufgeklärter Philanthropen, um die beiden Inuit zu »befrei-



Abb. 3 »Der ausgestopfte George Niakungitok und die dritte Mary«, Gouache von Vicomte de Barde, Paris 1826



Abb. 5 »Präparierter Kopf des Neuseeländischen Häuptlings Ranga Tida-amas: Captain Hadlock«, Johann Gottfried Schadow, Berlin 1824



Abb. 4 »Esquimaux-Indianer - Neu-Seeländischer Häuptling - reichhaltiges Museum«, Aushang Wien, mit den Porträts von George und Mary nach Schadow, 1825

en« und in ihre Heimat zurückzubringen. Im Februar 1821 wurde Hadlock vor den Bürgermeister von New York gebracht und des Hausfriedensbruchs, der Körperverletzung und Freiheitsberaubung angeklagt. Da er die Kauti-

on von 4.000 Dollar nicht aufbringen konnte, kam er ins Schuldgefängnis. George und Mary gab man in die Obhut von Charles Butler, in dessen Hotel die Gruppe untergebracht war. Nachdem Marys Sohn Ekeloak in Butlers Obhut gestorben war, floh der Gastwirt mit George und Mary nach New Jersey, um sie zu seinem eigenen Vorteil auszustellen. Erst zwei Monate später erhielt Hadlock durch einen Gerichtsbeschluss die Inuit zurück, die nun aussagten, sie wollten beim Kapitän bleiben.

Anstatt sie im Herbst 1821 an McPherson zurückzugeben, setzte Hadlock seine Ausstellung fast drei Jahre lang auf Jahrmärkten und in Theatern in England, Wales und Irland fort. Als Mary irgendwo in Nordengland starb, ersetzte der Kapitän sie zunächst durch eine betrunkene »Zigeunerin« und, als der Betrug offensichtlich wurde, durch eine nüchterne Roma, beide gekleidet in den Robbenfellkeidern der verstorbenen Inuit-Frau. Die zweite Frau verkörperte acht Jahre lang erfolgreich die ursprüngliche Mary Coonahnik. In London erhielt George Besuch von Bruder Lewis Morhardt, einem seiner Lehrer in Hoffenthal, der ihn vergeblich zu einer Rückkehr in die Herrnhuter Gemeinde zu bewegen versuchte.

Inspiziert von einem schottischen Konkurrenten ergänzte Hadlock seine Ausstellung um ein »Museum« mit nordamerikanischen und pazifischen Artefakten und einigen naturhistorischen Schaustücken (darunter eine »Meerjungfrau«) sowie ein »Panorama der Polarregionen« (Abb. 4). Im August 1823 heuerte er zwei junge Maori-Adelige an, die nach England gekommen waren, um Waffen für die »Musketenkriege« in Neuseeland zu kaufen.



Abb. 6 Samuel Hadlock, Gouache von Heinrich Gottfried Krug, Hamburg 1824



Abb. 7 »Canoe«, Bleistift-, Tusche- und Aquarellzeichnung von George Niakungitok, Worcester 1823

Als Kaiatera, der »Prinz von Paroa«, in Leamington starb, brachte sein Gefährte Rangatira Amahau aus Kororareka Hadlock die Maori-Technik der Konservierung von Schädeln bei. Hadlock nutzte diese neu erworbene Fähigkeit, um Rangatira Amahaus Kopf nach dessen Tod in Leeds zu konservieren und ihn, auf einem Abguss seines Körpers montiert, als »Kannibalenhäuptling vom Südpol« auszustellen (Abb. 5).

1824 beschloss der Kapitän (Abb. 6), seine Schau nach Deutschland zu bringen. Da er die deutsche Sprache nicht beherrschte, engagierte er den Schweden Gustav Karsten als Dolmetscher und Manager.

Bei der Ankunft in Hamburg am 4. Juli erinnerte ein patriotischer Eintrag in Hadlocks Reisebuch daran, wie sein Land das »tyrannische Joch« der englischen Krone abgeschüttelt hatte. In den folgenden 16 Monaten jedoch sonnte sich der Yankee in der Aufmerksamkeit der Könige von Preußen, Sachsen, Bayern und Württemberg. In Berlin verliebte sich der verwitwete Hadlock in die Tochter eines Walzwerkarbeiters der Königlichen Messingfabrik in Neustadt-Eberswalde bei Berlin und heiratete sie trotz der Vorbehalte ihrer Eltern. In Maine wurde sie später als die »Preußische Lady« bezeichnet.

In Berlin und Dresden besuchten George zwei weitere seiner Herrnhuter Lehrer. Er genoss die Gelegenheit, sich mit ihnen in Inuttut zu unterhalten, und dankte ihnen für die in Hoffenthal erhaltene Bildung, lehnte jedoch die Bitte ab, nach Labrador zurückzukehren – zumindest vorerst. Vielleicht inspiriert von seiner Begegnung mit Bruder Morhardt in London, begann George, Zeichnungen anzufertigen (Abb. 2, 7), die er an die Besucher von Hadlocks Ausstellung verkaufte. (Die Ausstellung zeigt alle zehn seiner bekannten Werke, entweder im Original oder in Reproduktion.) Der Inuit George und die Roma Mary wiederum wurden von Johann Gottfried Schadow porträtiert, der sie 1835 (zusammen mit dem konservierten Kopf von Rangatira Amahau) in sein Buch National-Physiognomien aufnahm (Abb. 8).

Als die Ausstellung im September 1825 Stuttgart erreichte, erkrankte George, und Hadlock hinderte ihn daran, sein Neues Testament auf Inuttut zu lesen, weil er »den Kranken nicht durch die Lektüre belasten wollte«.

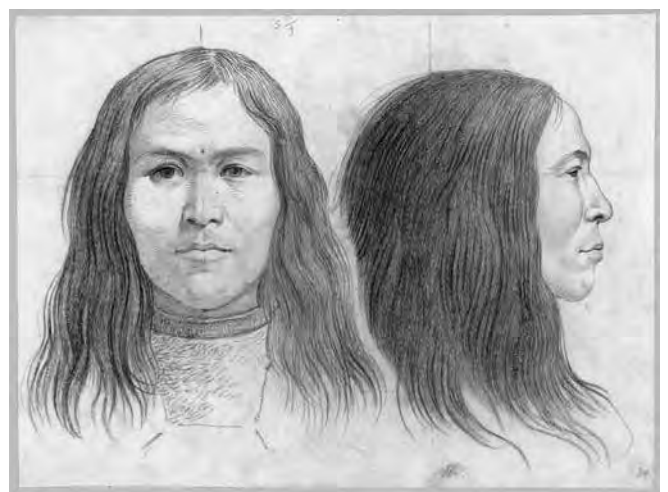


Abb. 8 Porträt von George Niakungitok, Kreidezeichnung von Johann Gottfried Schadow, Berlin 1824



Abb. 9 Tasche aus Vogelbälgen, Labrador-Inuit um 1800 (Ethnologische Sammlung Göttingen, Inv. Nr. Am 737, zuvor Sammlung Blumenbach)



Abb. 10 Frau aus dem Land der Eskimo [die dritte Mary], Gemälde, Öl auf Leinwand, von Léon Cogniet, Paris 1826

Wenige Tage nach der Ankunft am nächsten Halt in Straßburg starb der Inuit an einer Lungenentzündung. Um den Profit aus seinem wertvollsten Betriebskapital zu schützen, präparierte Hadlock Georges Kopf in der Maori-Technik, setzte ihn auf eine Puppe und stellte ihn zunächst in einem separaten Raum und später in Paris neben der lebenden Mary aus (Abb. 3).

Im Februar 1826 verlangte die Pariser Polizei die Bestattung von Georges Kopf (aber nicht jenes des Rangatira Amahau, der seither über Berlin und Mannheim zurück nach Neuseeland gelangt ist) auf dem Friedhof von Montmartre, obwohl der Kapitän darauf beharrte, der Leichnam sei ja bereits in Straßburg bestattet worden. Schließlich durfte er den Kopf weiterhin ausstellen, bis die Ausstellung am 20. März 1826, vier Tage nach der Geburt seiner Tochter, schloss. »Damit endet mein Ausstellen von Indianern«, notierte Hadlock in seinem Reisebuch. Da er sein »Museum« nicht verkaufen konnte, schenkte er es dem König von Preußen. (Teile davon haben sich im Ethnologischen Museum Berlin erhalten und werden in der Ausstellung gezeigt.)

Hadlock kehrte mit der Preußischen Lady und ihrer Tochter nach Maine zurück und baute auf Great Cranberry Island ein Haus für seine Familie und die seiner Schwester, die sich während seiner Abwesenheit um die drei Kinder aus seiner ersten Ehe gekümmert hatte. Kurz nachdem die Preußische Lady ihm im September 1827 einen Sohn geboren hatte, ging Hadlock auf dem Schoner »Minerva« auf Robbenjagd in Grönland – und kehrte nie von dort zurück. Später wurde berichtet, er sei von einem Schneesturm überrascht und mit dem Gewehr im Anschlag von Inuit aufgefunden worden.

Die Geschichte ist noch nicht zu Ende. Als Hadlock Paris verließ, überließ er Gustav Karsten Mary, einen Kajak, einen Schlitten, das Panorama und einige andere Schaustücke, um die Show fortzusetzen, zunächst im Namen des Kapitäns. Da ihr toter »Ehemann« die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit nicht mehr auf sich zog, wurde Mary selbst zum Star. Sie wurde von Léon Cogniet in Öl gemalt und von Moritz Rugendas gezeichnet (Abb. 10), trat bei einer Party von Intellektuellen und Bürokraten auf, Gedichte wurden ihr zu Ehren verfasst, und sie soll



Abb. 11 Kunanik, Bleistifzeichnung von Moritz Rugendas, Paris 1826

König Karl X. im Château Saint Cloud besucht haben. Nach einer Rundreise durch Frankreich und Belgien hörte man zum letzten Mal am Ende ihres Aufenthalts in Aachen im Juli 1830 etwas von Karsten und Mary. Danach gab es Gerüchte, dass in Gent eine »Eskimo-Frau« gestorben sei. Am Ende war für alle das Eis zu dünn.

»Dünnes Eis« erzählt die Geschichte von Hadlock, George und den mehreren Marys vor dem Hintergrund der traditionellen Lebensweise der Labrador-Inuit, der Herrnhuter Missionen, dem im Zuge der Globalisierung wachsenden Interesse an kultureller Vielfalt und den Anfängen ihrer Ausbeutung als Ware. Die Ausstellung führt in eine uns fremde Vergangenheit. Sie bietet aber auch heute Anlass zu Gedanken über die unabsehbaren Ergebnisse von Lebensentscheidungen, die menschlichen Kosten von ungezügelterm Profitstreben, Dichtung und Wahrheit in Medien und Werbung und nicht zuletzt den Umgang mit Fremdheit.

Ein 160-seitiges Begleitbuch zur Ausstellung ist wegen einer Haushaltssperre in Sachsen verzögert, soll aber im Herbst erscheinen.

Text *Christian Feest*

Fotos Kupferstichkabinett Dresden, Inv. Nr. A-156207 (Abb. 1); Library and Archives Canada, Inv. Nr. 1981-55-15, (Abb. 2); Ajaloomuseum, Tallin, Inv. Nr. G-3055; (Abb. 3); Wienbibliothek, Inv. Nr. D-64522 (Abb. 4); aus Schadow, *Physionomieen* 1835, Tafel VI (Abb. 5); Privatsammlung (Abb. 6); Privatsammlung (Abb. 7); Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Inv. Nr. Schadow 977 (Abb. 8); Ethnologische Sammlung Göttingen (Abb. 9); Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 1980.249 (Abb. 10); Staatliche Graphische Sammlungen München, Inv. Nr. 17898 (Abb. 11)

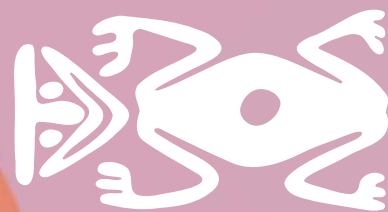
## DÜNNES EIS – Inuit zur Schau gestellt

Eine Ausstellung kuratiert von Christian Feest und Margitta Hensel

**Schloss Moritzburg, Moritzburg, Sachsen, Deutschland**

**21. Juni – 2. November 2025 und Mai – Oktober 2026**

Täglich 10:00–18:00 Uhr



# PARCOURS DES **MONDES**

9 -14 SEPTEMBER 2025

The most important Tribal Art fair worldwide  
dedicated to African, Oceanic, American  
Asian cultures and Archaeology

SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS  
QUARTIER DES BEAUX-ARTS

PARIS

Photo © Adam Fuss - Conception © Studio Louis Delbaere

CIRAM



TRIBAL ART  
SOCIETY



MUSÉE DES  
EXPLORATIONS  
DU MONDE



THE ART LOSS ■ REGISTER™  
[www.artloss.com](http://www.artloss.com)



ART TRANSIT  
International



GALERIE GRADIVA



Ecole du Louvre  
Palais du Louvre



LA SOiE  
INDUSTRY ON DEMAND



NALAIA



Marc  
Ladreit de  
Lacharrière  
Fondation



MUSÉE DU QUAI BRANLY  
JACQUES CHIRAC



# Characterization and contextualization of a group of Aénts Chicham (Jivaro) artefacts formerly in the theological department of the University of Fribourg, Switzerland - Part II

## Ear pendants

The Aénts Chicham ear ornaments consist of long chains of assembled elytra of metallic wood-boring beetles and usually end in a tuft of yellow and red toucan feathers. They are some of the most characteristic and spectacular male attire and can be called *kuishi* (Stirling 1938: 102), *akiamu* (Bianchi 1982: 228) or, when named after the *wáuo* beetle, *wauwau*, or *wáuo* (Bianchi 1982: 228; Karsten 1935: 90). They are harvested from two distinct beetles, the smaller and light green colored *Chrysophora chrysochlorea*, whose wing covers have a distinct granulate texture, and the larger *Euchroma gigantea*. Their glossy iridescent colors give a beautiful contrast to the well-groomed black hair men traditionally wear parted in three strands. When danced, the elytra of the *Euchroma gigantea* give a metallic sound and can act as rattles. Some of the ear pendants end in strands of hair from their owner (Fig. 10a, c, d). According to Karsten hair is considered to be full of magical power and when worn woven into a girdle, or as an addition to decorum, it will give the wearer's body additional strength (Karsten 1935: 426). When not used, *akiamu* were kept away from dust and pests with other personal adornment in finely woven baskets.

The Fribourg collection contains four different sets of ear pendants. Inv. nr. 2078 (Fig. 10a) is a small pair containing an average of 24 elytra of *Euchroma gigantea* and terminates in tufts of yellow and red toucan feathers and a strand of human hair (15cm without the hair lock). On the top end the small wooden sticks, that secured the *akiamu* in the pierced earlobes, are still present. Inv. nr. 2079 (Fig.

10b) consists of two strands of some 85 *Euchroma gigantea* elytra with toucan feather tufts on the bottom and minute white and red glass beads on the top end (44cm). Inv. nr. 2080 (Fig. 10c) are two double strands of different lengths, the shorter one with an added lock of human hair. The long strands count an average of 95 elytra and are 47 respectively 50cm long, the shorter count 73 elytra with a length of 33 and 36cm (without hair). The top end is decorated with additional toucan feather tufts and one row of light-blue glass beads. Inv. nr. 2081 (Fig. 10d) consists of two double strands of assembled *Chrysophora chrysochlorea* with remains of toucan feathers and human hair. Small red and white glass beads embellish the top section of one of the two. Up to 250 of these smaller elytra are tightly packed and strung together, giving a rope-like feel to the strands (41 respectively 44cm). It is possible that these pendants are not a pair but two individual pieces.

## Back ornaments

The most important male adornment was an elaborate back ornament called *tayu kúncchi*.<sup>8</sup> As its name implies, the main components are superimposed rows of ulna or femur bones from the mature oilbird *Steatornis caripensis*, called *tayu*. The oilbird is the only nocturnal fruit-eating avian that nests and lives in caves where no daylight penetrates. It lives in large colonies and forages in the night, navigating with the help of a specially adapted eyesight and echolocation. Traditionally, the young are caught in March and April, their fat rich meat being much appreciated (Karsten 1935: 66; Bull 1979: 457). As the chicks



Figure 10a, b, c, d: The three aikamu pairs made from wing cases of *Euchroma gigantea* (Inv. nr. 2078, 2079, 2080) and the *Chrysophora chrysochlora* one (Inv. nr. 2081)

need some 120 days before being airborne, they can easily be plucked from the nests. This said, the ascent to the high ledges where the nests are located is a risky business. A completely different feat is to catch mature birds in pitch black caves only dimly lit with copal torches. The caves are also home to jaguars, a much-feared animal into which vengeful souls - eager to kill their enemies - can reincarnate. Jaguars are also believed to be dangerous reincarnations of ancestors (Karsten 1935: 374-375). The accumulation of tayu bones in tayu kunchi thus reflected a hunter's courage, skill and valor (Stirling 1938: 102).

Traditionally tayu kunchi consist of seven to eight rows of approximately fifty tayu bones, have a length of between 80 and 90cm and are separated by rows of karikris seeds or small black beans. The top is equipped with a woven head band. The bottom can have a row of decorative shakap seeds, sometimes combined with iridescent beetle wings, forming a sonorous assemblage called kui-shi (Stirling 1938: 102). All Bones and seeds are held together by yarns that run from top to bottom and are secured to each other. Tayu kunchi were only worn by high status men for important ceremonies and were said to have magical powers increasing the wearer's strength, as well as the power of resistance against malevolent spirits (Karsten 1935: 92). In average some 150 birds were needed

to produce one piece.

The Fribourg collection houses four tayu kunchi of a smaller and particular type. Unlike others in museum collections collected between 1862 and the 1930s, they incorporate repurposed European cotton textiles as a support.<sup>10</sup> One could dismiss them as non-traditional pieces having been made at a mission station without any real connection to their more spiritually charged homologues. But closer inspection reveals that all other components, such as plant fibers or woven cotton threads, are of indigenous manufacture. The pieces have an unprecedented artistic liberty with added decorative rows of black Ormosia and Canna, as well as white Coix lacryma seeds. These intentionally add space between the tayu bones, leaving much of the textile visible. Three of the tayu kunchi (Inv. nr. 2050, 2052, 2053; Fig. 11a, c, d) are stitched to fragments of the same textile, Inv. nr. 2051 (Fig. 11b and 12a) to a much finer weave. On the back its original purple color is faded but still visible. Years of light exposure (corroded old thumbtacks suggest the tayu kunchi were fastened to back panels of showcases) have completely faded the front. The textiles seem to have been dyed with a synthetic red-purple and light-sensitive dye. Purple, the color for bishops, does not exist as a natural dye in Aénts Chicham material culture. The headbands are traditional weaves



Figure 11a, b, c, d: The four *tayu kunchi* (Inv. nr. 2050: 42 x 17cm, Inv. nr. 2051: 44 x 12cm, Inv. nr. 2052 and 2053 (both 58 x 18cm) made from *tayu* bird bones and repurposed western textiles<sup>9</sup>

with red (Fig. 12a) and green (Fig. 12b) dyed threads, the latter most likely of imported origin.

Jean Magnin mentions in 1740 the lure of metal tools that kept Aénts Chicham around the missions and how, once they got hold of these implements, they tended to vanish back into the jungle (Magnin 1740: 126). Those that would stay in the settlement would be recompensed with shirts and skirts. Hats were the definitive mark of distinction that would only be given to those that made the journey all the way to Quito. Such fineries would be worn and displayed during celebrations (Magnin 1740: 152). Thus, manufactured goods quickly entered indigenous trade networks and were used to enhance social power and prestige. The presence of these goods in and around missions played an important role for the latter being tolerated by the local population. At times, the presence and accumulation of such riches resulted in settlements being

raided (Steel 1999: 757). Up to the 1870s the mission station of Macas was the main supplier for western-manufactured goods which were exchanged for land-clearing work, meat and other native products. In the early 1970ies Harner observed that, machine-woven trade clothing was reserved for visiting or receiving visitors, whereas the home-woven garments were worn on a daily basis (Harner 1973: 69).

### Headband

This head decoration consists of a finely woven band of 8cm width with rows of decorative bands of white, brown and black (Fig. 13). At the back of the head the multicolored warp yarns are tied together with a white thread and continue for another 50cm as a bundle of loose threads. Towards their end they are tied together with a string that



Figure 12a: The back side of the finely woven Inv. nr. 2051 showing remains of the purple dye

Figure 12b: The rougher weave of Inv. nr. 2053

runs through a perforated tayu bird bone. On the latter three other bones, two toucan beaks and the heads of four smaller birds are attached.<sup>11</sup> A comparable piece without attachments, identified as an armband, was collected in

the 1860ies by the Spanish Comisión Científica del Pacífico Expedición and is nowadays in the collections of the Museo Nacional de Antropología, Madrid (NMDACE593).

The weaving of headbands, dance belts, male loincloth, belts, poncho, or the female shoulder dress, was and still is a male prerogative in Aén'ts Chicham groups. These textiles are made inside the houses on backstrap looms from home-grown cotton dyed in vegetal solutions. The time-consuming dying process is assumed by women who follow a strict fasting program before embarking on this delicate work. Shades of red are achieved by boiling the cotton in a solution made from achioté (*Bixa orellana* L.) seeds and the bark of the kuaí and payas tree (Stirling 1938: 92; Karsten 1935: 104).<sup>12</sup> Brown is achieved by soaking the cotton yarn in boiling water with the leaves of a cultivated vine called tai. A deep brown is achieved with the leaves of the yamakái plant (Karsten 1935: 104). The juice from the fruit of the sua (*Genipa Americana*) produces a clear liquid that oxidizes into a deep blue-black color that can either be used to dye cotton and bark-cloth, or as a water-resistant body paint that lasts for one or two weeks. To make it more durable, it is often mixed with nui, a particular type of clay, and the boiled solution of the bark of the chiáng'rapi or ukúm'cha trees. The undyed white yarn is referred to as pútsuh (Magnin 1740: 120; Karsten 1935: 89 & 104-106).

The two large beaks are most likely from the Gold-colored Toucanet (*Selenidera reinwardtii*) that can be found in lowlands but are more common in the upper forests and ridges of Ecuador, Peru, and Bolivia. When first collected, the beak would have had a black and red coloration that added color to the headdress. Today the red pigmentation has faded and appears beige. The group of three small bird heads are all from nocturnal insectivores, most



Figure 13: The bird beak headband Inv. nr. 2029

likely nightjars (Caprimulgidae), whereas the separate and larger head comes from a New World Blackbird (Cacicus).

Large beaked toucans were also worn stuffed and dried as dance accessories on belts and pendants. The shy bird, to which magical properties were attributed, was hunted with blowgun and poisoned darts. Some toucans, such as the Lettered Arçari, enrich their plant-based diet with meat by raiding the nests of pigeons, finches and swallows (Del Hoyo et al. 2002: 261). Just like their human counterparts they can be considered takers of heads. Once hunted and preserved, they were believed to contain similar potency as tsantsas made from the reduced heads of humans (Karsten 1935: 91).

### Elytra decorated panel

The finely woven cotton fabric used as a backing of the tayu kunchi (Inv. nr. 2051) reappears in the assemblage that constitutes object Inv. nr. 2068 (Fig. 14). Measuring 21 x 54 cm, it consists of a rectangular panel of folded textile which is reinforced on the back with thin sewn-on wooden sticks. The front is decorated with a stitched alignment of 158 carefully perforated *Euchroma gigantea* elytra and 27 smaller elytra from *Chrysophora chrysochlora* (18 additional ones are missing) that used to contrast the purple color of the textile. The upper edge is lined with a double row of stringed *Ormosia* seeds, another one separates the first row of elytra from the others. Left and right of the panel three strings made from natural fibers used to be attached, only the middle remains on the left side. No similar piece could be found in museum collections in Europe and the United States. Its function remains a mystery. As with the tayu kunchi, it represents a marriage of two powerful materials, this time resulting in a novel creation that was certainly meant to impress.

### Apron

Another mysterious assemblage is Inv. nr. 2048 (Fig. 15). It consists of an old repurposed purple cotton textile (112 x 50cm). On a surface of 58x43cm a complex pattern has been realized with strings of alternating groups of Job's tears and red and black forest beans stitched to the support. On the left side and along the bottom of the mosaic two reinforcing strips of hide have been sowed to the tex-

tile. On the bottom a series of pendants, made from Job's tears and nupi seeds, have been added. The remaining textile shows a discolored fold line that could indicate that it was not to be cut away, but carefully folded (and possibly stitched together) on the back. The folding and stitching together of surplus textile are consistent with the treatment of the tayu kunchi textiles and the elytra panel.

We do not know for sure how it was intended to be used, but it could be an apron that would have been added in front of a woven loin cloth, the itípi. The archives of the Mission géodésique française de l'Equateur (1901-1906) at the Musée du quai Branly - Jacques Chirac contain a pho-



Figure 14: The iridescent elytra of Inv. nr. 2068 must have been a dazzling display contrasting the underlying purple textile

tograph by the Ecuadorian photographer Benjamin Ribadeneira (1855-1936), depicting three Jivaro chiefs said to be from the Chihuwas group in their best attire (Fig. 16). The gentleman in the middle, showing off two incredibly long ear pendants and a gall bandolier, sports an elegant apron made from oilbird bones, seeds and a pendant fringe with shell sections. The Fribourg mosaic has the right size to have been used as an apron and the pendant fringe is an indicator of its orientation. Unlike the traditional strung assemblage techniques, the textile support allowed the artist to use seeds and beans in an innovative way giving an incredible dynamic to the mosaic. Just like with the tayu kunchi and the elytra panel, one could interpret it as an indigenous appropriation of a western good



Figure 15: The mesmerizing mosaic of Job's tears and forest beans sewn on to the former purple cotton trade cloth of Inv. nr. 2048

which resulted in a new creation that was meant to dazzle and increase both the status and uniqueness of its owner. On an old hand-written label attached to the textile one can read 'Inca'. This early - but wrong - attribution is not surprising, as the dynamic pattern created by the seeds and beans has a visual quality similar to that of pre-Columbian Peruvian textiles from Paracas.

## Conclusion

The Aénets Chicham collection of the Fribourg University, nowadays in the care of Pro Ethnographica, gives us a rare glimpse into dynamics of encounter and exchange in Western Ecuador and Eastern Peru. Even though we were not able to identify who collected the items and how they made their journey to Switzerland, researching the collection sheds light on the political, social and cultural changes in both Switzerland and South America in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. After the coastal areas and lowlands of Ecuador, Peru and Brazil were colonized, the impenetrable tropical forests started to be explored in search of exploitable resources. Difficult terrain, ever present diseases and hostile indigenous groups made it a particularly difficult venture. Missionaries became instrumental in making first contact and establishing mission stations that spearheaded the penetration of indigenous lands by colonial forces. The Society of Jesus was one of several religious orders that sent intrepid fathers on these spiritual

and occasionally lethal missions. Before their expulsion in 1767, the Jesuits had established the most important network of reductions on the fringes of Aénets Chicham territory. It is likely that the Fribourg collection origi-



Figure 16: «Chefs Jíbaros, de la tribu des Chihuwasas». Silver bromide gelatin on glass plate taken in 1892 by Benjamin Ribadeneira and printed by Albert Cintract

nates from contacts with Jesuit Mainas missions such as the one in Macas. When looking at the materials used, and by comparing the objects to similar collections, it can be attributed to a Aénis Chicham group, possibly to the Awajún.<sup>13</sup>

What sets the Fribourg collection apart are several pieces that marry traditional material culture with purple trade cloth, possibly giving them a 'foreign' potency and new agency. Even though artefacts collected in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century frequently contain trade beads, none could be identified that incorporates such a variety of recycled textiles. These new and desirable foreign goods, first introduced as gifts, quickly turned into commodities that were incorporated into indigenous value and trade systems. They played an important role in the

establishment of permanent settlements that were to fundamentally change the lifestyle and religious cosmology of indigenous populations of South America. The Fribourg objects could illustrate the resilience of Aénis Chicham groups to colonial expansion while successfully controlling access to desirable western goods through indigenous trade relations with intermediary accultured or non-indigenous groups. The discussed novelty items, such as the tayu kunchi, the elytra panel or the apron, reflect a high degree of individuality, creativity and a playful capacity to incorporate new and potent trade goods into traditional material culture.

Text *Valentin Boissonnas.*

Photos © *Valentin Boissonnas (Fig. 5-15)*

#### ENDNOTES

<sup>8</sup> Various ways of wording have been proposed in the literature: Stirling (1938: 102) refers to them as Tayocunchi, Karsten (1934: 92) as Tayukunchi, Bianci (1982: 212) as Tayu Ukunchi'. Anne-Christine Taylor (personal communication 2021) as Tayu Kunchi, kunchi meaning 'bone'.

<sup>9</sup> The measurements do not include the headband.

<sup>10</sup> The textiles can be identified as non-indigenous products by the machined selvages made for added resistance. The rough weave could indicate fabrics made for wrapping and transporting goods.

<sup>11</sup> The total length, the headband being folded, is 90cm.

<sup>12</sup> The pink flowering Bixa Orellana is known as achiote in Ecuador and Peru but is also frequently referred to as roucou in the literature. The seeds are deep red in color and their oily red pigment is used to dye textiles and used as face paint. It can also be used as a condiment for cooking. Karsten refers to it as ipyáku and notes its use for the painting of clay vessels (Karsten 1935: 104).

<sup>13</sup> The presence of galls in necklaces could well indicate an Awajún origin according to the evidence collected by Karsten and Berlin & Prance. This said, there is just not enough information available to exclude other groups.

#### BIBLIOGRAPHY

Siehe Teil I - Kunst&Kontext 25: 71 f.

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/STAHLDRABT 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

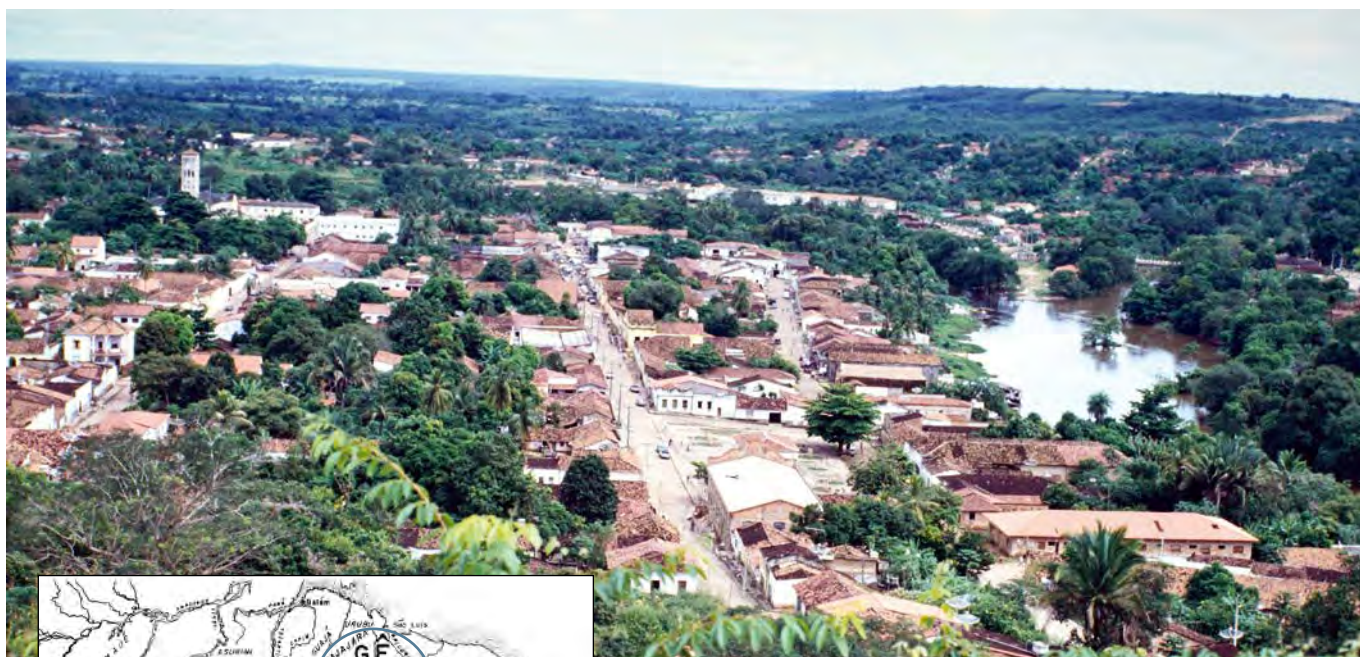


Abb. 2 Blick auf Barra do Corda

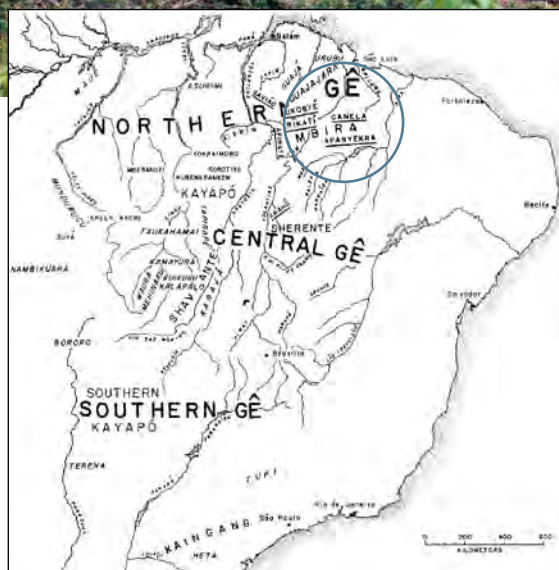


Abb. 1 Landkarte Nordostbrasilens

## Ein Bayerwaldler bei den Canela – 1994 bis 1996

Interview mit dem Zahntechnikermeister Max Pfundtner

Die zur Gê-Sprachfamilie zählenden 2.175 Canela<sup>1</sup> leben im Nordosten Brasiliens, im Bundesstaat Maranhão. Die brasilianischen Invasoren bezeichneten so mehrere kulturell ähnliche Nationen, von denen Ende des 20. Jahrhunderts nur die Ramkókamekra von Escalvado und die Apanyekrá von Porquinhos als Stammesverband überlebt hatten. Sie werden mit den Krahó, den Krikatí und den Pukobye als östliche Timbira zusammengefasst. Das von Max Pfundtner besuchte Canela-Dorf Escalvado, nahe der Siedlung Barra do Corda, wurde überwiegend von Ramkókamekra bewohnt, die Apanyekrá lebten etwas weiter südlich. Für ein Forschungsprojekt<sup>2</sup> hatte der Sportwissenschaftler Jürgen Dieckert (Universität Oldenburg) im Jahr 1987 einen Ethnologen gesucht und ihm war der aus der Stadt Regen (Niederbayern) stammende

Jakob Mehringer (1957-2016) empfohlen worden, der 1986 in München promoviert hatte. Zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Oldenburg (1988-1993) und dann im Rahmen eines Projektes des Lateinamerikazentrums Bonn (1991-1998) war dieser zehn Jahre in engem Kontakt mit den Canela und verbrachte viele Monate in deren Dorf.<sup>3</sup>

### Wie oft warst du bei den Canela?

Max: Die erste Reise war im Mai 1994 und weitere Besuche folgten in den Jahren 1995 und 1996, jeweils während der Trockenzeit in den Monaten Mai und Juni. Beim ersten Aufenthalt waren wir etwa fünf Wochen in Brasilien und davon etwa zwei Wochen im Reservat, beim zweiten und dritten Besuch waren es jeweils etwa vier Wochen.

### Wie war die typische Anreise?

Max: Der Flug ging von Deutschland nach Recife, das waren schon mal elf Stunden. Wir sind nachts gegen 23 Uhr angekommen, vom Flughafen mit dem Taxi zum Rodoviário do Recife (Busterminal) gefahren. Von dort ging es dann 32 Stunden mit einem ganz normalen planmäßigen Überlandbus weiter nach São Luís. Zusammen mit den Fahrgästen wurde alles transportiert: Koffer, Pakete, verschiedene Waren für den Markt, Hühner etc. und ganz unten im Omnibusstauraum lag – für eine kurze Strecke – ein quiekendes Ferkel, das sich ein Kleinbauer auf dem Markt gekauft hatte. Tagsüber war es unerträglich heiß, der Bus hatte keine Klimaanlage. Ständig wechselnde Fahrgäste, Schweißgeruch, lärmende Mitfahrer und endlose Pausen an den



Abb. 3 Fahrt mit dem LKW ins Canela-Reservat



Abb. 4 Aldeia der Canela aus der Vogelperspektive, in der Mitte befindet sich der Versammlungsplatz

Busbahnhöfen machten die Fahrt zu einer Tortur. Am Samstagnachmittag kamen wir verschwitzt und müde in São Luís an. Jakob Mehringer, der schon seit einer Woche in Brasilien war, hatte ein kleines Haus für uns angemietet.

Von São Luís ging es – mit Ausnahme der ersten Reise – nach einer Übernachtung am nächsten Abend gegen 22.00 Uhr mit dem Linienbus weiter und am nächsten Tag kamen wir kurz nach Sonnenaufgang in Barra do Corda (Abb. 2), damals eine

kleine weit verzweigte Siedlung am Rio Corda, an. Hier war unser erster Anlaufpunkt die Pousada von Donna Aqui, einer älteren Dame. Es war eine extrem einfache Unterkunft: um einen begrünten Innenhof angeordnete kleine Zimmer und – zur Gemeinschaftsnutzung – ein kleines Waschbecken, eine Toilette sowie eine Dusche – beide ohne Türen. Außerdem hatte das Klo weder Brille noch Deckel und der drucklose Wasserstrahl der Dusche war dünn wie eine Zigarette. Das Frühstück gab es in der Wohnküche von Donna Aqui, einem offenen Raum ohne Mauern zum Innenhof. Ein junger Mann machte starken brasilianischen Kaffee mit weichen Brötchen und gesalzener Butter. In Barra do Corda war Jakob durch seine häufigen Aufenthalte allen bekannt, wir konnten keine 100 Schritte gehen, ohne dass aus den einfachen Häusern an den geschotterten Straßen die laut geschriene Begrüßung – »que legal você voltou« (schön, dass du wieder da bist) – zu hören war.

Für die Fahrt ins etwa 80 Kilometer entfernte Indianerreservat mussten wir auf einen der wenigen, uralten LKWs warten, dessen Ladefläche in einem erbärmlichen technischen Zustand war. Unser Material, Geschenke, jede Menge Essensvorräte, Frischwasser und die vielfältigen Einkäufe der mitfahrenden etwa 30 Indianer wurden aufgeladen (Abb. 3). Kurz vor Sonnenuntergang verließen wir Barra do Corda auf einer Sandpiste und erreichten das Dorf der Canela erst spät in der Nacht, denn immer wieder fuhr sich der LKW im Sand fest. Dann mussten alle absteigen. Durch Hin-und-her-Schaukeln und unter großem Geschrei kam der Laster wieder frei. Kurz vor dem Dorf gab es eine kleine Anhöhe und bei völliger Dunkelheit waren im Tal viele Lichter von kleinen Lagerfeuern zu sehen. Nach Überquerung eines Baches erreichten wir die Dorfmitte (Abb. 4). Alle Indianer kamen zum LKW, auch Frauen und Kinder, das ganze Dorf schien anwesend zu sein, und feierten die Ankunft von Jakob. Wir gingen in eine Hütte, die extra für ihn freigehalten wurde. Jakob setzte sich auf einen kleinen Stuhl und vier oder fünf Frauen knieten neben Jakob und weinten. Jakob erklärte mir später, dass dies ein Ritual der Begrüßung von Stammesangehörigen sei, wenn diese nach langer Abwesenheit zurückkehrten. Dieses Ritual beobachtete ich ausschließlich in Verbindung mit Jakob. Anschließend wurde jeder von uns Europäern in unterschiedliche Familien geführt und Inzu, der Vater »meiner« Familie, sagte zu mir, dass ich nun wie ein Kind für ihn sei. Da ich damals kein Portugiesisch sprach, deutete er auf seine Kinder und mit einer Geste auf mich. Der Zahnarzt und die Krankenschwester – beide Brazilianer – wurden zum FUNAI-Posten gebracht. Dort befanden sich, etwa 800 Meter vom Dorf entfernt, eine kleine Schule, eine Krankenstation mit Funkgerät, eine Küche und zwei Schlafräume für die brasilianischen Mitarbeiter.

### **Wer war bei den drei Reisen dabei?**

Max: Der Jakob Mehringer war bei allen drei Reisen mit. Ansonsten waren es bei der ersten Reise (1994) Marcelo, ein Zahnarzt aus Brasilien, der Zahnarzt Ulli Reichermeier, der Agraringenieur Sepp Straßner, ein ehemaliger Schulfreund von Jakob sowie Matthias Ries, ein Ethnologiestudent aus München. Beim zweiten Besuch (1995) waren es ein Kollege von Ulli, der Zahnarzt Werner Görgner, erneut Matthias Ries sowie Andreas Kowalski, ein Student von Mark Münzel [Universität Marburg], der gerade sein Studium mit Magister abgeschlossen hatte und ein Thema für seine Doktorarbeit suchte. Nach der dritten Reise (1996) blieb Andreas Kowalski in São Luís mit der Aufgabe, das Projekt im Sinne von Jakob längere Zeit zu betreuen. Bei dieser Reise war Laura mit, eine Abiturientin und Tochter eines ehemaligen Deutschlehrers von Jakob, die überlegte, ob sie Ethnologie studieren sollte, und Jakob gab ihr die Möglichkeit die ethnologische Arbeit kennen zu lernen. Andreas wollte damals einige Zeit mit den Canela in der Aldeia leben und ethnologisch arbeiten, aber er ging – wie mir Jakob mitteilte – nach knapp zwei Wochen nach Barra do Corda und organisierte die dort von uns eingerichtete zahntechnische Station. Die in Deutschland ausgebildeten Indianer fertigten in diesem kleinen Labor einfachen Zahnersatz und Totalprothesen für Indianer und mittellose Brazilianer, was anfangs sehr gut funktionierte.

### **Waren damals noch weitere Deutsche bei den Canela?**

Max: Ja. Wie mir Jakob erzählt hat, war seine Schwester, Monika Mehringer, mehrmals mit ihm dort. Sie hat ein sehr lesenswertes Buch (»Pepkwoi - der Zitteraal«, Print on demand) über ihre Erlebnisse geschrieben. Jakob hat das Manuskript gelesen und Monika hat seine Kommentare eingearbeitet.

### **Ist in Brasilien alles glatt gegangen?**

Max: Als wir 1994 São Luís erreicht hatten, kam vom Projekt-finanzierenden Lateinamerikazentrum Bonn e. V. die Mitteilung, dass überraschend am 3. Mai 1994 der damalige Geschäftsführer Hermann Goergen verstorben sei. Deshalb konnte das Geld – eine fünfstellige Summe – nicht freigegeben werden. Es dauerte zwei Wochen, bis die Überweisung endlich eintraf und wir fahren konnten. Außerdem hatten wir das Problem, dass der Secontainer mit unserem Equipment für das Zahnlabor im Hafen von São Luís lag und die Herausgabe vom brasilianischen Zoll blockiert wurde. Der Wert des von deutschen Firmen gespendeten komplett ausgestatteten Dentallabors belief sich auf mehr als 50 000 DM, darunter ein Behandlungsstuhl, mehrere Technikertische, Bohrer, Spezialwerkzeuge und sogar ein Röntgenapparat. Der Zoll verweigerte die Freigabe, obwohl unser Pro-

jekt lange vorher angemeldet und genehmigt war. Ein Grund wurde nicht genannt. Jakob hatte nach dem ständigen Verträgen der Behörde, es hieß immer nur »morgen, morgen«, eine geniale Idee. Er telefonierte mit einem Freund in Barra do Corda und schlug vor, dass acht Indianer-Häuptlinge über Nacht mit dem Linienbus nach São Luís fahren sollten. Sein Freund kaufte die Tickets und noch in der Nacht fuhr die Abordnung der Canela nach São Luís. Am späten Nachmittag kamen sie dort geschmückt und bemalt an. Ich war von ihrem selbstbewussten Auftreten überwältigt. Ich erinnere mich heute noch daran, wie einer der jüngeren Indianer, Raimundo Piat Pat Set, damals 36 Jahre alt und einer der besten Klotzläufer, am Strand von Calhau in São Luís das erste Mal das Meer sah. Er versuchte das andere Ufer zu erkennen und probierte mit dem Finger das salzige Wasser. Jakob versuchte ihm zu erklären, was ein Meer ist. Die Indianer gingen am nächsten Tag mit Jakob zur Zollbehörde im Hafen. Sie drohten den gesamten Stamm zu holen und welch ein Wunder – das Material kam frei. Die Indianer organisierten einen LKW und am Wochenende ging es los. In Barra do Corda gab es bei der dritten Reise eine ähnliche Situation. Dieses Mal hieß es bei der örtlichen FUNAI, die Einreise ins Reservat müsse genehmigt werden. Erst nach drei Tagen konnten wir verspätet losfahren.

### **Habt ihr vor dem Besuch im Dorf Geschenke eingekauft?**

Max: Geschenke waren immer erforderlich, wenn wir ins Reservat gefahren sind. Bei der dritten Reise konnte Jakob das nicht erledigen; er war krank, daher habe ich den Einkauf für ihn arrangiert. Es waren meterweise Stoffbahnen für die Wickelröcke der Frauen, Tabak für die Männer, Bonbons für die Kinder und Trinkwasser in Flaschen sowie die notdürftige Reparatur des LKW in einer Werkstatt in Barra do Corda. Damals habe ich ungefähr 1.000 Real (entspricht etwa 1.000 DM) für alles bezahlt.

### **Wie war der Empfang im Canela-Dorf?**

Max: Am Tag unser Ankunft gab es für jeden, der das Dorf das erste Mal besuchte, eine Art Initiation, die im Zentrum des Rades – dem Versammlungsplatz (Abb. 5) – stattfand. Es waren nur Männer anwesend. Frauen durften diesen Platz nicht betreten. Ausnahmen waren die Tänze, die im Zusammenhang mit der Initiation junger Männer standen; hier waren junge Mädchen und die FUNAI-Mitarbeiterin, die bei der dritten Reise dabei war, beteiligt. Jeder von uns erhielt die typische Canela-Frisur. Die Haare wurden mit einer Schere im Scheitelbereich bis zur Kopfhaut geschnitten (Abb. 7) und an dieser Stelle mit einer roten Masse aus den Samen des urucu-Strauches [*Bixa orella-*



Abb. 5 Versammlungsplatz des Dorfes im Zentrum des Rades



Abb. 7 Kind mit typischer Canela-Frisur



Abb. 6 Wohnhütten am Rand des Rades



Abb. 8 Zahntechnikermeister mit Körperbemalung bei der Arbeit

na] ein deutlich sichtbarer Strich gezogen. Dazu gehörte auch, dass wir eine Körperbemalung erhielten. Zunächst wurden mit dem weißen Saft eines Gummibaumes Muster gemalt, dann die weißliche Flüssigkeit des Jenipapo-Baumes [*Genipa americana*] aufgetragen und nach dem Trocknen Holzkohle darauf geschmiert. Nach einer halben Stunde wusch man sich und die Bemalung blieb circa sechs Wochen sichtbar. Wurde anstelle der Holzkohle der rote Saft der zerstoßenen urucu-Samen aufgetragen, blieben diese Stellen rot.

Wir erhielten jeder einen Canela-Namen, meiner war Cuken Capel Kla (Cuken ist der Name für das Aguti in der Sprache der Canela). Jakob wurde von den Canela Hopin genannt, was – laut Jakob – die Bezeichnung für einen besonderen Freund ist; wörtlich übersetzt heißt es »Gevatter«. Auch die anderen Besucher aus Europa wurden jeweils von einer Canela-Familie adoptiert und wohnten während ihres Aufenthaltes in deren Haus. Die symbolische Aufnahme in die Gruppe wurde mit einem Essen gefeiert; anwesend waren Angehörige der Familie und einige wichtige Stammesmitglieder. In einem Erdofen mit heißen Steinen wurden, eingewickelt in Bananenblätter, Fleisch und Reis

gegart. Dieses Fleisch war entweder von erlegten Tieren oder von einem der Zebu-Rinder, die vom Projekt schon vor langer Zeit angeschafft worden waren. Es muss wohl viele feierliche Anlässe gegeben haben, denn 1996, bei meinem dritten Besuch im Dorf, gab es nicht mehr viele Rinder. Die Canela stellten übrigens keine Hängematten her, sie schliefen auf Flechtmatten auf dem Boden und manche auf einem Hochbett aus geflochtenen Zweigen. Die wenigen Hängematten waren aus brasilianischen Geschäften und meist Geschenke.

### Was habt ihr im Canela-Dorf gearbeitet?

Max: Viele Canela, auch die jüngeren, hatten schlechte Zähne. Ich erinnere mich an ein Foto, das ich von einer etwa 16-jährigen Frau gemacht habe, die im Frontzahnbereich des Oberkiefers nur noch die beiden Eckzähne hatte. Die Zahnärzte mutmaßten, dass der frühe Zahnverlust durch die Menge an Kohlehydraten und der einseitigen Nahrung begründet war: zu wenig frisches Obst und Gemüse. Allerdings gab es im Reservat viele mir nicht bekannte Früchte. Wir haben bei einem jungen Indianer, Rarak, der mit Jakob in Deutschland war, eine Totalprothese für

den Oberkiefer angefertigt. Als ich ihn später in der Aldeia Canela wieder traf, hatte er alle Frontzähne abgefeilt, ähnlich den Zähnen eines Piranhas. Jakob sagte mir, dass einige Canelas früher die Zähne an den Ecken abschlugen. Das wäre auch ein Grund für den schlechten Zustand von Zähnen, wenn die Zahnpulpa frei liegt, können Keime in die Zahnwurzel gelangen.



Abb. 9 Zahnarztpraxis mit wartenden Canela

Unsere Zahnarztpraxis hatten wir im FUNAI-Posten aufgebaut und unser Zahnarzt, ein disziplinierter Niederbayer, war voller Tatendrang. Es wurde am Vortag eine Behandlungsliste erstellt und unsere Canela-Patienten erhielten genaue Termine, damit so viele wie möglich behandelt werden konnten. Morgens kurz vor acht Uhr wurde das Notstromaggregat (Diesel) angeworfen, der erste Patient sollte um acht erscheinen – aber da kam niemand. Auch um 9.00, um 10.00 Uhr und den ganzen Vormittag erschien niemand. Irgendwann mittags standen dann alle Patienten vor der improvisierten Praxis. Die Folge war, dass eine lange Reihe vor der Tür stand und interessiert zusah. Termine, bezogen auf eine Person, hatte keine Relevanz. Wir haben also angefangen, wenn Patienten kamen und bis spätabends behandelt, häufig bis 22.00 Uhr. Der brasilianische Zahnarzt und die Krankenschwester haben sichtlich unter dem Arbeitspensum gelitten. Ulli, unser Zahnarzt, wollte so viele Indianer behandeln, wie nur irgendwie möglich; das bedeutete teutonischen Einsatz bis zum Rande der Erschöpfung.

Das Notstromaggregat war übrigens schon am zweiten Tag kaputt. Da kein Reparaturversuch half, hat unser Zahnarzt sein Solarpanel auf dem Dach montieren lassen und damit konnten wir wenigstens notdürftig arbeiten. Allerdings konnte nun nur noch bis zum Sonnenuntergang behandelt werden.

Meine Aufgabe war es, Zahnersatz herzustellen (Abb. 9): Einfache partielle Prothesen, die in Deutschland als provisorischer Zahnersatz verwendet werden, und totale Prothesen. Mit

Dentaldraht und Zangen wurden Klammern gebogen, die die Kunststoffprothesen am Restzahnbestand fixierten. Bei zahnlosen Ober- oder Unterkiefern wurden Totalprothesen aus Kunststoff gefertigt.

### Welche Verhaltensregeln musstest du im Canela-Dorf beachten?

Max: Das Canela-Dorf ist wie ein Rad mit Speichen angelegt und bestand damals aus sechs Sektoren, aus welchen jeweils ein Häuptling gewählt wird. In der Mitte des Rades befand sich der Versammlungsplatz. Alle Zusammenkünfte wurden in der Mitte des Rades abgehalten, allerdings waren dort – mit den oben erwähnten Ausnahmen – keine Frauen oder Kinder zu sehen. Auch die bei uns übliche Begrüßung mit Handschlag gab es nicht.

### Gab es während deiner Aufenthalte besondere Ereignisse im Dorf?

Max: Die Klotzläufe (Abb. 10) fanden nur während bestimmter Monate statt. Als ich dort war, gab es mehrmals pro Woche Klotzläufe der Männer bzw. der Frauen und selbst die Kinder übten schon. Die Klötze wurden aus zugehauenen Abschnitten der Buriti-Palme [*Mauritia flexuosa*] hergestellt und waren bei den Männern am größten – etwa 60 Kilogramm schwer. Diejenigen der Frauen und der Kinder waren bedeutend kleiner und leichter. Die Läufe gingen über mehrere Kilometer, begannen weit außerhalb des Dorfes und endeten in demselben. Ähnlich wie beim olympischen Marathon wurde der Lauf mit einer letzten Runde – hier einer Dorfrunde – beendet. Es waren immer zwei Gruppen von Läufern, die den Klotz abwechselnd trugen – wie beim Staffellauf. Jede Gruppe repräsentierte eine Dorfhälfte und bestand aus bis zu zwanzig Läufern. Die Läufer liefen unterschiedlich lange mit dem Klotz, manche bis zu hundert Meter, und auf ein Zeichen wurde dieser vom nächsten Läufer übernommen. Die Gruppe, die als zweite ankam, also die Verlierer des Klotzlaufes, wurde von den Frauen gewaschen. Jakob sagte mir, dass sie dadurch von der Schande des Verlierens gereinigt würden. Die Läufer hatten übrigens auf der Schulter – vom regelmäßigen Tragen des Klotzes – einen Erhebung aus Gewebe, die sich im Laufe der Zeit zum Schutz der Knochen gebildet hatte. Mit dem immensen Gewicht derart schnell auf Sandboden zu laufen, das ist eine unglaubliche Leistung. Ich habe damals am Frankfurt-Marathon teilgenommen und brauchte 4 Stunden 15 Minuten, aber ich war – ohne Klotz – nicht in der Lage, das Tempo der Läufer bei dieser Hitze zu halten. Die Canela waren beeindruckt, dass da einer war, der es zumindest versuchte. Einmal habe ich probiert den Klotz der jungen Klotzläufer zu tragen



Abb. 10 Teilnehmer eines Klotzlaufes



Abb. 11 Versuch eines Klotzlaufes

und wenigstens ein paar Schritte damit zu laufen – völlig unmöglich (Abb. 11).

Beeindruckt hat mich auch die Beerdigung eines Neugeborenen. Etwa 1,5 Kilometer abseits vom Dorf gab es schon einige Gräber, auf jedem lag irgendetwas Persönliches des Verstorbenen, z. B. ein Schuh oder eine leere Medikamentenflasche. Es wurde im Sandboden ein etwa ein Meter tiefes längliches Grab ausgeschachtet und der tote Säugling, der in ein weißes Leintuch gewickelt war, hineingelegt und dann urucu-Samen darüber gestreut. Über das offene Grab wurden Stöcke und Flechtwerk gelegt und anschließend kam Erde auf das Flechtwerk, wodurch der Leichnam in einer Art Höhle verblieb. Die Mutter hat nur ganz kurz geweint und schon beim Heimweg ins Dorf haben alle wieder gelacht und gescherzt.

Während des zweiten und auch des dritten Besuches fand gerade die Initiation von ungefähr zwanzig Jungen statt, die zwi-

schen 12 und 16 Jahre alt waren. Ich habe den Jakob gefragt, warum nicht alle dasselbe Alter haben. Er meinte, die Älteren hätten es beim ersten Mal nicht geschafft. Sie müssen während der Initiationszeit ungefähr drei Monate Tag und Nacht gemeinsam in einer großen Hütte bleiben und dürfen nur abends raus. Wer nicht mehr kann, geht einfach und dann muss er es beim nächsten Mal noch mal versuchen. Nur wer die Initiation erfolgreich bestand, war in die Erwachsenenwelt aufgenommen. Jeden Abend, kurz vor dem Dunkelwerden, erschien Tephrot, der wichtigste Häuptling im Dorf, mit seiner Rassel auf dem Versammlungsplatz und die Jungen kamen aus dem Haus. Ein be-



Abb. 12 a Tanzende Initianden mit Hinterkopfschmuck



Abb. 12 b Von den Initianden getragener Kopfschmuck, Sammlung Jakob Mehringer (Überseemuseum Bremen, Inv. Nrn. C14571, C14572)

stimmter Kopfschmuck mit drei oder vier Ara-Federn wurde den Jungen aufgesetzt und alle sangen (Abb. 12). Als sich die Jungen auf den Boden setzten, war hinter jedem eine junge Frau, eine Schwester aus der Familie. Anschließend sind die Jungen wieder in die Hütte gegangen. Einer unserer Gruppe kam beim Fotografieren einmal zu nahe, da war großer Aufruhr. Das durfte man auf keinen Fall, sagte uns Jakob anschließend, denn es könnten die Geister gestört werden. Am Ende der Initiationszeit wurde ein Ehrenmädchen ausgewählt und die Initianden wurden von ihr gewaschen. Den genauen Sinn konnte ich nicht mehr von Jakob erfahren.

### **Ist dir sonst noch was aufgefallen?**

Max: Die Canela hatten, außer am Kopf und an den Augenlidern, keine Haare am Körper, die wurden alle ausgerissen. Früher gab es wohl eine Zeremonie, bei der die Ohrfläppchen durchstochen wurden, denn ich habe noch ein paar Alte mit sehr großen Ohrflöchern gesehen (Abb. 13), aber die Zeremonie gab es bei meinen Besuchen nicht mehr. Bei einem Fest haben die jungen Mädchen mit besonderen Pfeilen, die am Ende eine gepolsterte Spitze hatten, auf die jungen Männer geschossen; das war die Auswahl eines Bräutigams.



Abb. 13 Älterer Canela mit durchbohrten Ohrfläppchen und Holzrädern

### **Wie kommt ein Zahntechnikermeister aus dem Bayerischen Wald zu den Canela?**

Max: Im Jahr 1993 hatte der damalige UN-Generalsekretär Boutros Boutros-Ghali den Canela in Wien einen Menschenrechtspreis verliehen.<sup>4</sup> Für die Zeremonie waren Jakob Mehringer und Jürgen Dieckert mit den Häuptlingen Tephnot und Rarak angereist. Jakob hat anschließend mit den beiden Canela einen Abstecher zu seiner Mutter, nach Regen im Bayerischen Wald, gemacht. Der ältere der beiden, Häuptling Tephnot, bekam ausgerechnet am Wochenende Zahnschmerzen und der Zahnarzt,

bei dem ich damals als Zahntechniker arbeitete, hatte Wochenenddienst. Ich war zufällig an diesem Sonntag im Dental Labor um etwas zu reparieren und da sah ich plötzlich durch die Glas-tür einen Indianer. Das war schon eine Überraschung. Ich war natürlich neugierig, trat näher und sah den Ulli, den Zahnarzt, wie er den Indianer behandelte. Da die Behandlung etwas länger dauerte, hatten Jakob und ich Zeit für ein Gespräch und stellten fest, dass wir gemeinsame Schulkameraden kannten. Jakob war ein halbes Jahr jünger und wir verstanden uns von Anfang an. Seine Schwester Monika fragte ihn: »Könntest du nicht jemand brauchen, der die Indianer mit Zahnersatz versorgt?« Aus ihrer Idee entstand das Projekt. Jakob erklärte mir, dass er in ein paar Monaten eine neue Expedition zu den Canela starten wolle. Gemeinsam mit dem Zahnarzt besprachen wir dann, ob wir die Indianer versorgen könnten.

### **Wie kam es zu dem Besuch eines Canela-Indianers in Regen?**

Max: Bei einem meiner Besuche in Brasilien entstand die Idee, dass wir einen der Canela im Zahnlabor in Deutschland ausbilden könnten. Raimundo Piat Pat Set, einer der Häuptlinge, damals 38 Jahre alt, kam dann 1996 nach Deutschland. Er war etwa vier Wochen jeden Tag bei mir im Labor. Nach einem Monat ging es nicht mehr, da er starkes Heimweh hatte. Wir haben dann für ihn in Barra do Corda ein kleines Zahnlabor – im Wert von mindestens 50.000 DM – eingerichtet, aber nach etwa zwei Jahren war von den Instrumenten nichts mehr übrig, es war alles weggetauscht oder verkauft worden. Ein Jahr später kam ein weiterer Indianer zur Ausbildung in unser Dental Labor: Antonio Dilamar, ein Guajajara – das ist ein Nachbarstamm der Canela. Er hat es tatsächlich geschafft und arbeitet seither erfolgreich in der Hauptstadt Brasilia als Zahntechniker. Anfangs hat er in Barra do Corda im Zahnlabor gearbeitet und sich, als die Canela das Labor aufgaben, selbstständig gemacht. Bis zum heutigen Tag stehe ich in Verbindung mit Antonio Dilamar und freue mich über seinen Lebensweg.

### **In welchen Museen befinden sich die Canela-Sammlungen aus dieser Zeit?**

Max: Andreas Kowalski hat damals für die Universität Marburg gesammelt, diese Stücke befinden sich in der dortigen Ethnographischen Sammlung. Auch die meisten von Jakob und Jürgen Dieckert gesammelten Objekte kamen vermutlich nach Marburg.<sup>5</sup> Möglicherweise ist noch was im Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg. Der Jakob hatte einen Teil seiner Sammlung Ende der 1990er-Jahre im niederbayrischen Landwirtschaftsmuseum in Regen ausgestellt; Direktor war damals

Helmut Pietsch. Nach der Ausstellung hat Jakob die Objekte aus irgendeinem Grund nicht zurückgefordert und der Direktor verkaufte die Stücke später für einen mittleren vierstelligen DM-Betrag an das Überseemuseum Bremen.

### Wie hast du die Stücke deiner Sammlung erworben?

Max: Eine meiner Aufgaben beim Canela-Zahnprojekt war die Anwerbung von Materialspenden. Es ist uns gelungen, während der »Internationalen Dentalschau« (IDS) in Köln ein komplett ausgestattetes Dentallabor kostenlos zu beschaffen. Außerdem konnte ich vom Bundesgrenzschutz, dort hatte ich vor meiner Ausbildung zum Zahntechniker acht Jahre gearbeitet, ausgesonderte Fahrzeuge – einen LKW von Mercedes, einen VW Bus und ein geländegängiges Fahrzeug – kostenlos erhalten. Den Transport nach Brasilien per Schiffcontainer organisierte dann Jakob. Das wussten die Canela und auch meinen persönlichen Einsatz während des Aufenthalts in der Aldeia und im Labor in Barra do Corda haben sie mir hoch angerechnet – folglich erhielt ich viele Geschenke. Der damalige Häuptling Raimundo übergab mir eine offizielle Überlassungsurkunde zu den Objekten und auch der Chef der FUNAI von Barra do Corda, José Dilamar, hat damals mit Stempel und Urkunde bezeugt, dass die Objekte in meinen persönlichem Besitz auch ausgeführt werden konnten.

### Was gehört alles zu deiner Sammlung?

Max: Erhalten habe ich sehr unterschiedlich geflochtene Körbe. Jakob sagte mir später, dass jede der sechs Abteilungen des Rades ihre eigenen Muster habe. Seltener waren die sehr feinen, gedrehten Schnüre, die aus einer Grasart hergestellt wurden. Die sind so perfekt, als wären sie von einer Maschine gemacht. Je mehr Schnüre zu einem Bündel zusammengefasst waren, desto angesehener war die Person, denn es war eine unendliche Arbeit, diese Kordel herzustellen. Bekommen habe ich auch verschiedene Bögen mit Pfeilen, meist sind es Jagdbögen, aber einige dienten dem zeremoniellen Gebrauch. Die Pfeile der Guajajara erhielt ich vom FUNAI-Chef, die waren Teil seiner persönlichen Sammlung. Des weiteren wurden mir drei Federkronen geschenkt sowie eine große Federbinde des Kriegshäuptlings und der dazugehörige Kriegsspeer.



Abb. 14 Federschmuck des Kriegshäuptlings, erhalten von Raimundo Piat, Schwanzfedern des *Ara macao* und *Ara chloroptera*, L: 256 cm, Sammlung Max Pfundtner (Stiftung Museum im Stall, Inv. Nr. Am0001)

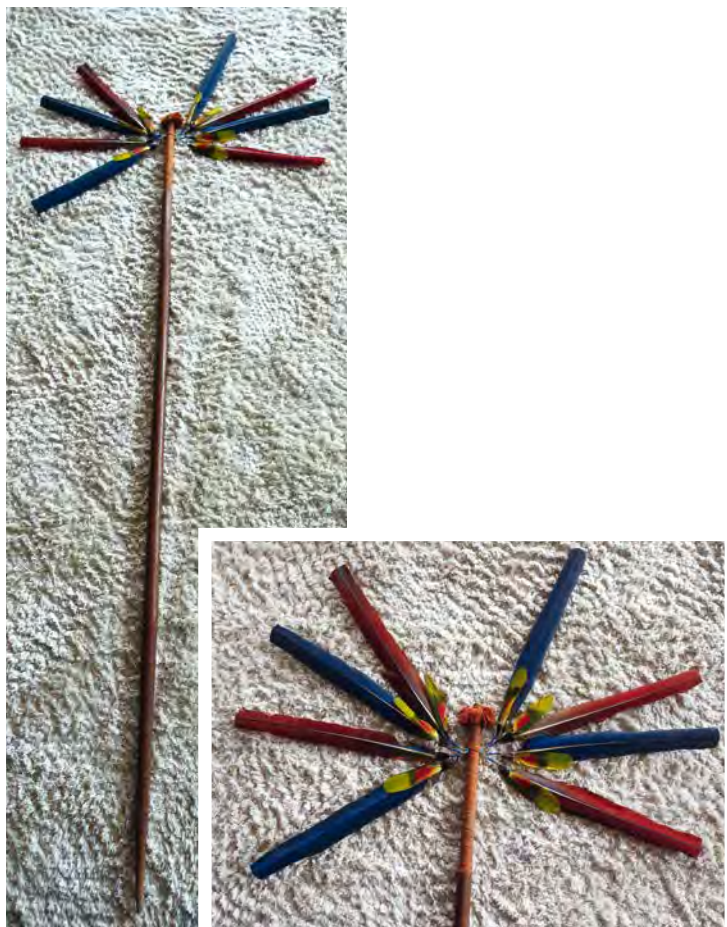


Abb. 15 Kriegsspeer, Holzstab mit abgeschnittenen Schwanzfedern von Amazonen, Rehhufo, L: 162 cm, Sammlung Max Pfundtner (Stiftung Museum im Stall, Inv. Nr. Am0002)

Den großen Federschmuck des Kriegshäuptlings hat mir Raimundo Piat bei seinem Besuch in Deutschland übergeben (Abb. 14). Den Kriegsspeer habe ich bei der zweiten Reise erhalten (Abb. 15). Der Jakob hat mich später gefragt: »Ist dir bewusst, dass dieser Kriegsspeer etwas Besonderes ist?« Solche Stücke scheinen sehr selten zu sein. Was heute ein etwa ein 1,5



Abb. 16 Läufergürtel mit Rehhufen, L: 118 cm, Sammlung Max Pfundtner (Stiftung Museum im Stall, Inv. Nr. Am0004)



Abb. 17 Läufergürtel mit Enden von Kalebassen, Sammlung Andreas Kowalski (Ethnographische Sammlung der Philipps-Universität Marburg)

Meter langer Holzstab ist, war vor vielen Jahren eine etwa zwei Meter lange Lanze. Beim Kopfschmuck und bei der Lanze sind Ara-Federn verwendet worden, die es in der Savanne bei den Canela nicht oder fast gar nicht gibt. Diese tauschen sie bei ihren Nachbarn, den Guajajara oder den Kaapor, ein. Die große Raschel schenkte mir Häuptling Tephoto und der Läufergürtel war das Geschenk eines Familienmitglieds meiner Canela-Familie. Die vielen Rehhufe an diesem Gürtel zeigen, dass der Träger ein guter Jäger und deshalb sehr angesehen war (Abb. 16). So ein Stück ist sehr selten. An dem Läufergürtel in der Sammlung der

Uni Marburg (Abb. 17), erworben von Andreas Kowalski, sind statt der Hufe die Enden von Kürbissen. Das zeigt, dass der Träger zwar ein guter Läufer, aber kein Jäger war. Ein Arzneikundiger Canela hat mir eine Auswahl von Heilkräutern gegeben. Darunter sind einige Samen, welche die Jäger bei der nächtlichen Ansitzjagd unter die Zunge legten, um den Hunger zu vertreiben und um nicht einzuschlafen. Keulen gab es wohl früher, aber ich habe keine mehr gesehen.

### Du hast selbst viel gefilmt und fotografiert, hast aber auch eine Videokassette des US-amerikanischen Ethnologen William Crocker im Canela-Dorf erhalten?

Max: Der Jakob hat mit immer wieder gesagt, ich soll alles dokumentieren: »Wir sind Zeitzeugen. In einigen Jahren wird es dieses Volk in der Form nicht mehr geben. Was wir heute sehen, wird für immer verschwinden.« Also hatte ich immer einen Fotoapparat oder meine Filmkamera dabei. Jakob hat recht behalten! Die Canela haben heute Strom, Radio und Satellitenfernsehen. Es wurde eine Straße vom Ort Fernando Falcão ins Dorf gebaut. Nur dreißig Jahre nach meinen Besuchen ist die Kultur der Canela weitgehend erloschen.

Die Videokassette von Crocker erhielt ich bei meinem dritten Besuch im Dorf. Ein Indianer sprach mich in gebrochenem Portugiesisch an. Mittlerweile konnte ich ebenfalls etwas Portugiesisch. Es stellte sich heraus, dass der amerikanische Ethnologe Crocker ihm eine Kassette als Erinnerung gegeben hatte, auf der er noch einige Verwandte sehen könne. Er habe erfolglos versucht, sich den Film in São Luís in einem Videogeschäft anzusehen. Völlig enttäuscht gab er mir die vermeintlich leere Kassette und aus Höflichkeit habe ich diese angenommen. Viel später kam mir dann die Idee, dass Nordamerika ein anderes Aufzeichnungssystem hat und tatsächlich hat mein Videorekorder das Band erkannt. Darauf sind Filmaufnahmen von Crocker bei den Canela.

### Wie kamen die Ausstellungsbilder in deinen Besitz?

Max: Die großformatigen Bilder wurden damals für die Ausstellung in Regen gemacht. Die Originale gibt es nicht mehr. Da in der Ausstellung sehr viele Stücke aus meiner Sammlung waren und Jakob die Bilder zum Ausstellungsende nicht haben wollte, habe ich diese damals von Jakob erhalten.

### Warst du später noch einmal bei den Canela?

Max: Ab 1997 habe ich für eine Firma gearbeitet, die Lehrgänge für Zahntechniker in Brasilien organisierte. Ich war etwa 15 Jahre lang – immer in meiner Freizeit – in 24 Bundesstaaten in Brasilien tätig, aber bei den Canela war ich nie wieder. Jakob

war zwischen 2011 und 2013 noch einmal dort und war nach dem Besuch sehr deprimiert. Er sagte: »Da ist alles verloren, es wird Fussball gespielt, der Fernseher läuft, sie haben eigene Bars und jeder darf ins Reservat hinein.«

### **Wie war es nach deiner Rückkehr in Regen, hat sich jemand dafür interessiert, was du erlebst hast?**

Max: Nein. Für die ganz andere Lebensweise der Canela hat sich niemand interessiert. Es wollte niemand wissen, wie die Menschen dort leben. Vieles lässt sich auch schwer vermitteln. Zum Beispiel waren wir mit einigen Canela in der Savanne unterwegs, da setzt sich einer von ihnen hin, macht sein Geschäft und redet mit den anderen einfach weiter. Oder: Ich habe einem Familienangehörigen drei T-Shirts geschenkt und dann verlangt der sofort wieder was von mir. Oder: Die Canela haben einen, für Europäer, freizügigen Umgang mit Frauen. Ich habe öfters mit Raimundo darüber gesprochen. Wenn eine Canela-Frau ein Kind bekommt, wie kannst du sicher sein, dass es von dir ist? Er hat mir das dann so erklärt: »Die Kokospalme, die mir gehört und Früchte trägt, trägt doch meine Früchte oder etwa nicht?« Diese Sicht ist etwas befremdlich für Europäer. Außerdem finden es die Canela unschön, dass Nicht-Indianer eine so starke Körper- und Gesichtsbehaarung haben und bemerkten mir gegenüber: »igual macaco [wie ein Affe]«. Eine Geschichte noch zum Schluss: Raimundo Piat Pat Set traf, gemeinsam mit Jakob, während seines Aufenthalts in Deutschland den ehema-

ligen Leiter der Zoologischen Staatssammlung in München, Ernst Josef Fittkau. Wir trafen uns in einem Restaurant in Zwiesel zum Essen. Raimundo bestellte sich ein Rindersteak. Als er sein Essen serviert bekam, begann er damit alles ganz klein zu zerschneiden und fächelte auf sein Essen mit der Speisekarte. Auf die Frage ob es ihm zu heiß wäre, sagte er: »Warmes Essen bläht den Körper auf und man wird dick und korpulent«. Die Erklärung, dass man dick wird, wenn man kalorienreich isst fand bei Raimundo kein Gehör.

Ich bin dankbar, dass ich einen Blick auf diese vergangene Kultur werfen durfte. Einige, die damals dabei waren, sind leider verstorben und können ihr Wissen nicht mehr weitergeben. Andreas Kowalski ist 2006 bei einem Flugzeugabsturz in Brasilien ums Leben gekommen. Jakob ist in Passau schwer verunglückt, war dann ein Jahr im Koma und ist 2016 verstorben. Matthias Ries wurde vor ein paar Jahren während einer Reise in Afrika tot in seinem Hotelzimmer aufgefunden. Ich habe durch Jakob auch den harten Wettbewerb unter den Ethnologen mitbekommen. Wir haben oft darüber geredet, dass es in der Ethnologie wenige feste Stellen gibt, dadurch geht es immer um alles oder nichts. Jakob war ein außergewöhnlicher Mensch.

Text Andreas Schlothauer,

Fotos Wikimedia (Abb. 1), Max Pfundtner (Abb. 2, 3, 5-12a, 13), Andreas Schlothauer (Abb. 12 b, 14-16), Universität Marburg (Abb. 17)

### **ANMERKUNGEN**

- 1 Diese Zahl ist auf der Internetseite des brasilianischen Instituto Socioambiental, einer Nichtregierungsorganisation, deren Ziele der Schutz der Umwelt und der indigenen Völker sind, genannt und stammt aus dem Jahr 2012.  
[https://pib.socioambiental.org/en/Povo:Canela\\_Ramkokamekrá](https://pib.socioambiental.org/en/Povo:Canela_Ramkokamekrá) (23.6.25)
- 2 Das DFG-Forschungsprojekt »Körper-, Bewegungs-, Tanz- und Spielkultur bei den Canela-Indianern Nordost-Brasiliens« ist ausführlicher beschrieben bei Dieckert/Mehring 1991.
- 3 Die Angaben stammen aus einem von Jakob Mehring verfassten Lebenslauf.
- 4 Hierzu weitere Informationen unter: <https://kreisky-menschenrechte.org/preisverleihung/7-verleihung/>.
- 5 Informationen zu den Sammlern (Dieckert, Kowalski, Mehring) finden sich unter <http://canela-forschungsprojekt.de/?cat=9> und einige wenige Fotos von Objekten sind unter <http://canela-forschungsprojekt.de/?skills=objekte> abrufbar.

### **LITERATUR**

- Crocker**, William Henry (1990): The Canela (Eastern Timbira). An Ethnographic Introduction. Washington
- Dieckert**, Jürgen und Jakob Mehring (1991): Das Klotzrennen im kulturellen System der brasilianischen Canela-Indianer. Münchner Beiträge zur Völkerkunde 3/1990, München: 255-284
- Kowalski**, Andreas (2004): »Tu és quem sabe.« - »Du bist derjenige, der es weiß.«: Das kulturspezifische Verständnis der Canela von Indianerhilfe. Ein ethnographisches Beispiel aus dem indianischen Nordost-Brasilien. Marburg
- Mehring**, Jakob und Andreas Kowalski (2005): Laufen fürs Leben: Ein Besuch bei den brasilianischen Canela-Indianern. Oldenburg
- Nimuendajú**, Curt (1946): The Eastern Timbira. Los Angeles

### **INTERNET**

Socioambiental  
[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Canela\\_Ramkokamekrá](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Canela_Ramkokamekrá)  
Universität Marburg  
<http://canela-forschungsprojekt.de/?p=571>

# VERÖFFENTLICHUNGEN VON JAKOB MEHRINGER

(Wiedergabe einer von ihm angefertigten Liste)

## AUFSÄTZE / BEITRÄGE

- Dieckert, J. / Mehringer, J.  
— Spiel- und Bewegungskultur der Canela-Indianer, Deutsch-Brasilianische Hefte 5/1989, S. 306  
— Spiel- und Bewegungskultur der Canela-Indianer in Brasilien. Einblicke, Forschung an der Universität Oldenburg 10/1989, S. 4-7.  
— Cultura do Ludico e do Movimento dos Indios Canela. In: Revista Brasileira de Ciencias do Esporte. Anais CBCE 1/1989, S. 54-57. Indianer-Kinder springen Flick-Flack. In: Spielraum / Animation 3-4/1990, S. 36-37.  
— Höchstleistungen in der Savanne. In: Olympisches Feuer 2/1990, S. 35-38.  
— Das Klotzrennen im kulturellen System der brasilianischen Canela-Indianer. Münchner Beiträge zur Völkerkunde 3/1990, München 1991, S. 255-284.  
— Mit 147 kg durch die Savanne. In: Sportwissenschaft 1/1991, S. 48-61.  
— Bewegung und Spiel bei Kindern und Jugendlichen der Canela-Indianer Nordost-Brasiliens. In: TRIBUS, Jahrbuch des Lindenmuseums, Nr. 40, Stuttgart 1991, S. 137-149.  
— Als »approbierter« Läufer zu Amt und Würden. In: arzt und sport 1/Febr. 1992, S. 16-19.  
— A corrida de toras no sistema cultural dos indios brasileiros Canela. Revista Brasileira de Ciencias do Esporte, Santa Maria 2/1994. Paginas 166-180.  
— Klotzlauf und Flick-Flack bei brasilianischen Canela-Indianern. In: Olympia-Kultur-Journal, Berlin 5/93, S.1.  
Mehringer, J. / Dieckert, J.  
— Die Körper- und Wesensauffassung bei brasilianischen Canela-Indianern. In: Zeitschrift für Ethnologie 115/1990, S. 241-259.  
— Gemeinschaft, Gleichheit und Gegenseitigkeit – die grundlegenden sozialen Prinzipien der Canela-Indianer Nordost-Brasiliens. In: Baessler-Archiv, 1/1992 Berlin, S. 221-239.  
— Laufen für den Fortbestand der Welt. Der Klotzlauf bei den brasilianischen Canela-Indianern aus emischer Sicht. Indiana 13/1993, S. 151-169.  
— The log race performed by the Brazilian Canela Indians, regarded from an emic view. In: Journal of comparative Physical Education and Sport. Vol. 2/1997, S. 85-95.  
Mehringer, J.  
— Die Körper- und Wesensauffassung der Canela-Indianer Nordost-Brasiliens: zusammenfassende Ergebnisse einer sport-ethnologischen Untersuchung. In: Husmann, R., Krüger, G. (Hrsg), Ethnologie und Sport. Göttingen 2002.

## BÜCHER

- Mehringer, J. Pajonal Ashenika (Campa-Indianer): Ihre kulturelle Stellung im Rahmen der ostperuanischen Proto-Aruak Stämme (Dissertation). Hohenschäftlarn 1986.  
Mehringer, J. / Kowalski, A. Laufen fürs Leben. Begleitschrift zur Ausstellung im Landesmuseum für Natur und Mensch. Oldenburg 2003.

## FILME / FERNSEHBEITRÄGE

- Dieckert, J. / Mehringer, J.  
Auf dem Sprung in die Zukunft. Dokumentarfilm über die Canela-Indianer Brasiliens. Erstsendung ZDF 16.03.1989 (45 Min. in »Abenteuer Forschung«).  
Der Kampf ums Überleben. Dokumentarfilm über die Canela-Indianer. Erstsendung ZDF 21.12.1989 (45 Min. in »Abenteuer Forschung«).  
Bibeln für den Urwald. Dokumentarfilm über die Canela-Indianer Brasiliens. Erstsendung ZDF 21.12.1990 (10 Min. in »auslandsjournal«).  
Laufen für den Frohsinn. Dokumentarfilm über die Canela-Indianer Brasiliens. Erstsendung NDR 3, 09.11.1991 (45 Min.), außerdem: MDR 3, 25.09.1992; Südwest 3, 16.12.1992; NDR 3, 11.05.1993; Bay. 3, 24.07.1993  
Alles für alle. Dokumentarfilm über die Canela-Indianer Brasiliens. Erstsendung NDR 3, 16.11.1991 (45 Min.), außerdem: MDR 3, 02.10.1992; Südwest 3, 23.12.1992; NDR 3, 02.06.1993; Bay. 3, 31.07.1993.  
Im Strudel des Cruzeiros. Dokumentarfilm über die Canela-Indianer Brasiliens. Erstsendung NDR 3, 25.11.1991 (45 Min.), außerdem: MDR 3, 9.10.1992; Südwest 3, 06.01.1993; NDR 3, 09.06.1993; Bay. 3, 07.08.1993.  
Klotzlaufen der brasilianischen Canela-Indianer. Dokumentarfilm Süddeutscher Rundfunk (13 Min.)  
1992, SW 3, 17.09.1992, 21.15 Uhr in »Sport unter der Lupe«.  
Amji-Kin – Der Lauf der Welt. 45-Min.-Film beim Institut für wissenschaftlichen Film, Göttingen  
1993. ... »Amji Krin ist die Zeit von Mai bis September« ...  
Auke – das »Prinzip Hoffnung« des indigenen Brasilien (In Produktion).

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

Im Nationalmuseum Kopenhagen befinden sich Federschmucke aus der Region des heutigen Brasilien, der Guayanas und – möglicherweise – der karibischen Inselwelt, die im 16. und 17. Jahrhundert nach Europa in naturwissenschaftliche Spezialsammlungen von Bürgern kamen, z. B. die des dänischen Arztes Ole Worm (1588-1654) und die des niederländischen Arztes Bernardus Paludanus (1550-1633). Danach gelangten sie auf verschiedenen Wegen und zu unterschiedlichen Zeitpunkten in die dänische Königliche Kunstkammer. Die Analyse der Stücke ist aus drei Gründen erschwert: Einerseits ist das Material über die Jahrhunderte gealtert und war verschiedenen Einflüssen (Licht, Staub, Insekten) ausgesetzt, andererseits wurden die Stücke in Europa konstruktiv verändert bzw. verfälscht und drittens sind fast alle Objekttypen singulär, d. h., weltweit gibt es nur die Exemplare in Kopenhagen.

In Teil I der Artikelserie sind fünf Inventarnummern behandelt, die seit etwa 20 Jahren fälschlich als Cape bezeichnet und seit Métraux (1927) – ohne Beweise – den Tupinambá zugeordnet werden. Möglich ist dies, weil es in den alten Inventaren keine Informationen über Sammler, Voreigentümer und regionale Herkunft gibt. Die Analyse von Material und Technik der in Teil I behandelten Stücke zeigt, dass die fünf Inventarnummern zu sieben Objekttypen gehören und dass es 15 Stücke sind. Teil II befasst sich ebenfalls mit fünf Inventarnummern bzw. sechs Objekttypen und 16 Stücken. Auch bei diesen werden in Büchern und Ausstellungen meist die Behauptungen Métrauxs reproduziert, ohne dass die Stücke untersucht worden wären. Da die Stücke singulär und die zeitgenössischen Beschreibungen sowie Abbildungen zu ungenau sind, ist eine zweifelsfreie Identifikation der

herstellenden Ethnie meist nicht möglich. Bei einer Inventarnummer – EHc56 – glückt dies jedoch: Erstmals sind Objekte vorhanden, die nicht nur ähnlich, sondern fast gleich sind, und zwar hinsichtlich des verwendeten Materials, der Verbindungstechnik und des Gesamtbildes; auch die Tragweise ist durch Abbildungen und Beschreibungen dokumentiert: Die Vergleichsstücke wurden im 19. Jahrhundert im Hinterland des damaligen British Guiana gesammelt.

Bei den im vorliegenden Teil III betrachteten sechs Inventarnummern kann – wegen typischer Techniken – wenigstens bei fünf (EHc 49b, EHc50, EHc51, EHc54, EHc55) die Region – das Küstengebiet der Guayanas oder die karibische Inselwelt – identifiziert werden. Es sind zwei Objekttypen – zwei verschiedene Federkronen (EHc50 mit EHc55, EHc51 mit EHc49b) – und vier Elemente von Objekten – eine rot-weiße Federbinde (EHc54), die ursprünglich auf einen heute fehlenden Federhut gebunden war, und drei überwiegend rote Federbänder (an EHc51), die beim Tragen an einem Geflecht fixiert waren. Die Analyse auf den folgenden Seiten zeigt, dass das grüne Federband EHc55, dessen Bandenden auf beiden Seiten abgeschnitten sind, zur Federkrone EHc50 gehört und dass das blau-grüne Federband EHc49b an die Federkrone EHc51 aufgezogen war. Die rot-weiße Federbinde EHc54 ist auf destruktive Art an EHc50 befestigt und an EHc51 sind drei überwiegend rote Federbänder später hinzugefügt worden – Veränderungen, die erst in Europa stattgefunden haben. Konstruktiv im ursprünglichen Zustand ist nur EHu79, eine Federkrone (Typ 3), die sehr einfache Verbindungstechniken aufweist und deren Material (Arafedern, Pflanzenfaser, Palmblattstreifen, gespleißtes Rohr) in vielen Regionen des südamerikani-

## ÜBERSICHT – DREI OBJEKTTYPEN UND VIER ELEMENTE

### Federkrone Typ 1

EHc50                      Federkrone mit T-förmigem Aufbau und zwei grünen Federbändern  
EHc49b                    grünes Federband

### Federkrone Typ 2

EHc51                      Zylinder mit drei Federbändern, zwei grünen und einem blau-grünen  
EHc55                      blau-grünes Federband

### Federkrone Typ 3

EHu79                      Reif mit rotem Federband und Anhängern aus Federn und Nusschalen

### rot-weiße Federbinde, Element 1

EHc54                      gehört zu einem Federhut (bisher an Federkrone EHc50)

### drei überwiegend rote Federbänder, Elemente 2-4

an EHc51                    bisher an Federkrone EHc51

schen Tieflandes verwendet wird. Auffällig ist lediglich das Fehlen von Baumwolle, aus welcher die meisten Tupi-, Arawak- und Karib-sprachigen Nationen ihre Fäden herstellen, was eine Negativauswahl ermöglicht: Die Hersteller der Federkrone EHu79 gehörten wohl nicht zu diesen.

Die Federkronen von Typ 1 (Inv. Nr. EHc50 mit EHc49b) und Typ 2 (EHc51 mit EHc55) sowie die vier Elemente sind – so der Vorschlag des Autors – aus dem Küstengebiet der Guayanas, eventuell auch der karibischen Inselwelt, von einer der Karib- oder Arawak-sprachigen Nationen oder den Vorfahren der Warrau – und gehören somit zu den ältesten erhaltenen Federarbeiten aus dieser Region. Bei der Federkrone Typ 3 (Inv. Nr. EHu79) geht der Autor davon aus, dass das Stück von einer unbekannten Gruppe stammt, die im Hinterland der Küste Ostbrasilien lebte und nicht im Kontakt mit Tupi-, Arawak- oder Karib-sprachigen Kulturen stand. Vielleicht lässt sich durch die Bestimmung der Nusschalen Genaueres über die Herkunftsregion feststellen.

Als Gesamtergebnis aller drei Teile der Artikelserie lässt sich zu den insgesamt 16 Inventarnummern Federschmuck im Kopenhagener Museum sagen, dass es sich um 16 Objekttypen und fünf Elemente von solchen bzw. 38 Federschmuckstücke handelt, die aus der Küstenregi-

on Ostbrasilien und der Guayanas – jeweils mit Hinterland von einigen hundert Kilometern – sowie möglicherweise der karibischen Inselwelt stammen können. Die bisherige Zuordnung Métraux als Tupinambá basiert nicht auf nachweisbaren Merkmalen oder eindeutigen Abbildungen und erweist sich daher als spekulativ. Die Stücke sind durch ihre technischen Merkmale und die verwendeten Federn so vielfältig, dass es sich mit Sicherheit um Her-

steller aus verschiedenen Kulturen und wohl auch aus zwei Jahrhunderten handelt. Die Bandbreite indianischen Federschmuckes des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kopenhagener Kunstkammer ist somit deutlich größer als bisher wahrgenommen und lässt erahnen, was an Vielfalt verloren ging. Erhalten blieben einige Stücke, weil sie Europäern geschenkt oder verkauft wurden. Dies ging einher mit dem fortschreitenden Kulturwandel und damit verbunden der Aufgabe eigener Traditionen. Der Jesuiten-Missionar António Blázquez schreibt in einem Brief im Jahr 1557: »The Indians of this town of São Paulo want to change all of their traditions. [...] They have sold all the featherwork that they had for dressing themselves and their wives, which is a very clear sign of the Holy Spirit having touched their hearts.« (zitiert in Buono 2009: 352)

In Dänemark wurden die Stücke nahezu unversehrt über vier Jahrhunderte bewahrt. Dies ist in keinem anderen Land der Welt gelungen. Einzelne Objekte aus dem Sammlungskontext Kopenhagen zu entfernen, erscheint daher wie ein Verrat an der Aufgabe, diese Stücke für kommende Generationen zu bewahren. Dieser Kunstkammerbestand ist weltweit einmalig und sollte als Ensemble die Anerkennung als UNESCO-Weltkulturerbe erhalten.

## EHc50 (und EHc55): Federkrone aus dem Küstengebiet Guayanas

### Zusammenfassung der Literatur

Die Inventarnummern EHc50 und EHc55 werden weder von Métraux noch von anderen Autoren erwähnt, lediglich in den Katalogen des Nationalmuseums zur Kunstkammersammlung finden sich einige Bemerkungen. Ab-

gebildet sind die fünf Inventarnummern EHc49b, EHc50, EHc51, EHc54 und EHc55 bei Due (1980: 28 f.) und bei Gundestrup (1991: 119). Bei Due heißt es: »EHc50, 21 cm, Bambusschmuck für Kopfkranz, Brasilien«<sup>1</sup>. Sie stellt folgende Verbindung zu Einträgen in den Inventarbüchern der Kunstkammer her:

»1674.172/sp.2: 2 Ostindiske Huer af Fugle Feire.  
1690,79: Fem Ostindiske Huer af Fugle-fedre  
1737, 820/373: Fem Ostindiske Huer af Fuglefier.«  
(1980: 28)<sup>2</sup>

Die Inventarnummern EHc54 und EHc55 beschreiben Due (1980: 28) bzw. Gundestrup als »2 Kopfkränze, Durchmesser 36 bzw. 34 cm, Brasilien« (1991: 120).<sup>3</sup>

Gundestrup stellt folgende Verbindung zu Einträgen in den Inventarbüchern der Kunstkammer her:

»820/376, To Smaa Indianske Kraver af grønne Fiere.<sup>4</sup>  
1674.31a (cf./373), 1690,86/80.  
1689.41, MR.1696,49, MR1710.II.II.19.  
1825 til KKM Hc54-55. 1845 til KEM.« (1991: 120)<sup>5</sup>

Diese Vermutung Gundestrups lässt sich für das grüne Federband bestätigen, denn an diesem befinden sich ein mit grünem Bändchen angebrachtes Etikett mit der Nummer »EHc55« sowie ein zweites älteres Etikett mit den Ziffern »820« und »376«. Die Beschreibung – »zwei kleine indianische Kragen aus grünen Federn« – passt also zu EHc55, nicht aber zu EHc54, einem Federband aus roten und weißen Federn.



Abb. 1b Unterseite der Krone mit rot-weißer Federbinde

|                              |                                               |
|------------------------------|-----------------------------------------------|
| <b>Seltenheit:</b>           | singulär                                      |
| <b>Erhaltungszustand:</b>    | gut bis sehr gut                              |
| <b>Sicher dokumentiert:</b>  | seit 1827                                     |
| <b>Sammler:</b>              | »Unbekannt«                                   |
| <b>Ethnie:</b>               | »Unbekannt«                                   |
| <b>Datierungsvorschlag:</b>  | 16./17. Jahrhundert                           |
| <b>Ethnienvorschlag ALT:</b> | Brasilien                                     |
| <b>Ethnienvorschlag NEU:</b> | Kariben, Arawak oder Warrau der Guayana-Küste |

## Objektanalyse

Die Federkrone (Inv. Nr. EHc50) besteht aus mehreren Elementen (Abb. 1 a, b). Einem geflochtenen Zylinder (A) mit zwei Krempe am oberen und unteren Rand (B) sowie einem am oberen Innenrand des Zylinders befestigten Kranz (C). Um den Zylinder sind zwei überwiegend grüne Federbänder (F) und eine rot-weiße Federbinde (G) gebunden und auf der Rückseite befindet sich ein T-förmiger Aufbau aus acht Rohrstücken (D) mit einem viereckigen Fadenkreuz (E), an dessen Ecken jeweils eine Käferflügeldecke hängt. Auf den Rohrstücken steht in weißer Schrift »EHc50« und an der rot-weißen Federbinde ist mit einem industriell hergestellten grünen Band ein graues Etikett befestigt, auf welchem in schwarzer Schrift die Nummer »EHc54« steht (Abb. 9 d).<sup>6</sup>

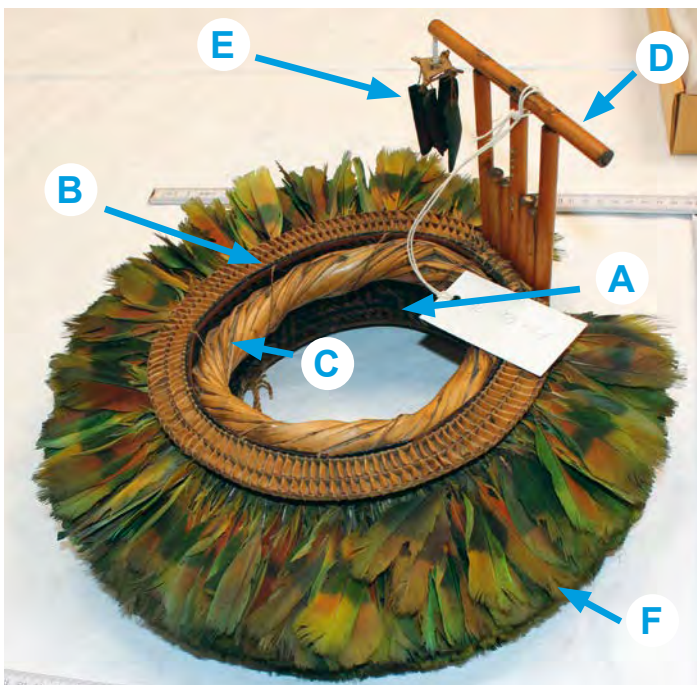


Abb. 1a Krone, bestehend aus einem geflochtenen Zylinder (A), zwei Krempe (B), einem Kranz (C), einem T-förmigen Aufbau (D) mit Fadenkreuz und Käferflügeldecken (E) sowie zwei grünen Federbändern (F) und einer rot-weißen Federbinde (G)

## Maße und Material

Der Zylinder (A) ist circa neun Zentimeter hoch und hat einen Umfang von 50 cm. Sein Durchmesser (ohne Krempe) liegt bei 15,5 cm und der des gesamten Stückes inklusive der Federn beträgt knapp 36 cm. Die beiden Krempe (B) sind je etwa 2,3 cm breit (Abb. 2 a).

Der T-förmige Aufbau (C) besteht aus sieben Rohr-  
stücken, von denen vier 14 cm und drei 20,5 cm lang  
sind. Die Querstange misst 13,8 und das quadratische  
Fadenkreuz (D) je Seite zwei Zentimeter. Die Käferflü-  
geldecken sind maximal 4,5 cm lang bzw. 1,5 breit. Die  
grünen Federn sind zwischen acht und neun Zentimeter

lang (Abb. 2 a); die roten messen fünf  
bis sechs und die weißen etwa vier  
Zentimeter.

|                      | MASSE IN CM               | MATERIAL                                |
|----------------------|---------------------------|-----------------------------------------|
| Krone, gesamt        | D = 35,5 / H = max 20     |                                         |
| A. Zylinder          | D = 15,5 / H = 9 / U = 50 | Ischnosiphon-Streifen                   |
| B. Krempe            | B = 2,3                   | Palmblattrippen, -streifen, Baumwolle   |
| C. Kranz             | U = 50                    | Rohr                                    |
| D. T-förmiger Aufbau | H = 20,5, B = max 13,8    | Rohrstücke                              |
| E. Fadenkreuz        | L = 2, B = 2              | Baumwolle, Holz                         |
| Käferflügeldecken    | L = 4,5, B = max 1,5      | <i>Euchroma gigantea</i>                |
| Federn, grün         | L = 8 bis 9               | <i>Amazona sp.</i> , Flügel und Schwanz |
| Federn, rot          | L = 5 bis 6               | <i>Eudocimus ruber</i>                  |
| Federn, weiß         | L = ca. 4                 | <i>Ardeidae</i>                         |



Abb. 2 a Wellenförmige Krempe aus Palmblattrippen und -streifen, 2,3 cm breit

Abb. 2 b Käferflügeldecken, maximal 1,5 cm breit



## ELEMENT A: ZYLINDER

Der Zylinder besteht aus schwarzen und hellbraunen Streifen, wahrscheinlich aus Arouma-Rohr (*Ischnosiphon arouma*, *Marantaceae*). Die schwarzen Streifen wurden wohl mit eisenhaltigem Schlamm gefärbt. Es sind drei Muster erkennbar: »Vogel« (Abb. 3 a), »Affe« (Abb. 3 b)<sup>7</sup> und parallel laufende Längs- und Querstreifen (Abb. 3 c) – letz-

tere an der Rückseite. Zur Stabilisierung des Zylinders sind jeweils auf der Innenseite am oberen und am unteren Rand etwa 0,5 cm breite Holzstreifen (aus Pfeilrohr oder Palmblattrippen?) mit dünnen Pflanzenfaserfäden fixiert. Die Krempe scheint mit Fäden aus Baumwolle am Zylinder befestigt zu sein (Abb. 3 d).



Abb. 3 a Flechtmuster »Vogel« und »I I I«, Innenseite des Zylinders



Abb. 3 b Flechtmuster »Affe«, Innenseite des Zylinders



Abb. 3 c Flechtmuster »Querstreifen«, Innenseite des Zylinders

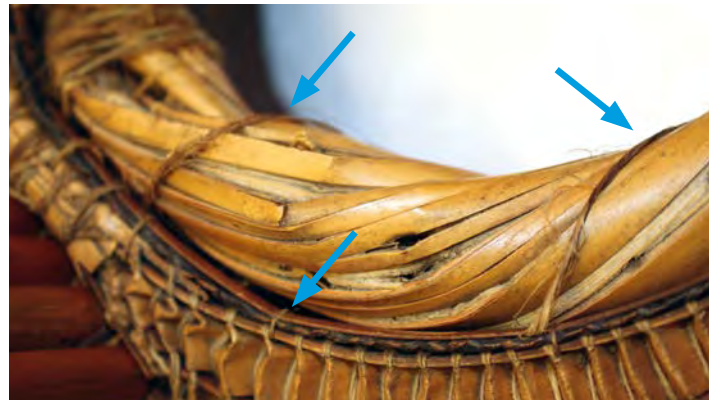


Abb. 3 d Dünne Fäden fixieren Kranz und Krempe

## ELEMENT B: KREMPE

Oben und unten sind an der Außenseite des Zylinders mit dünnen Baumwollfäden die Krempe fixiert. Diese bestehen aus drei Palmblattrippen mit querlaufenden dünnen Baumwollfäden, über die wellenartig Palmblattstreifen geführt sind (Abb. 4 a). Die Krempe beginnen und enden am T-förmigen Aufbau (Abb. 4 b). Zwischen diesem und dem Zylinder ist deren Material zusammengepresst und die überlappenden Enden sind mit Fäden aus Pflanzenfaser mehrfach umwickelt (Abb. 4 c).



Abb. 4 a Obere Krempe mit wellenartig geführten Palmblattstreifen

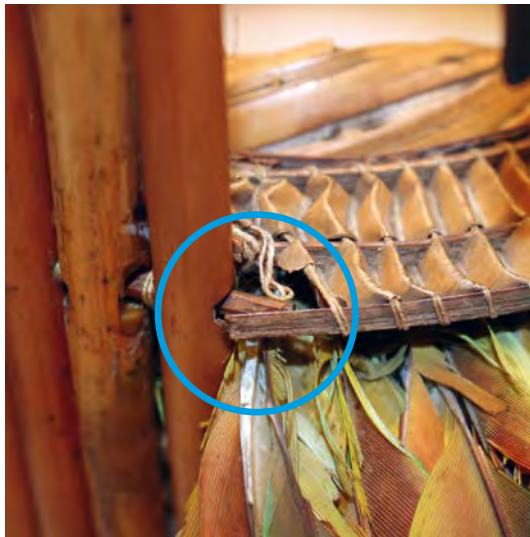


Abb. 4 b Anschluss der oberen Krempe zum T-förmigen Aufbau

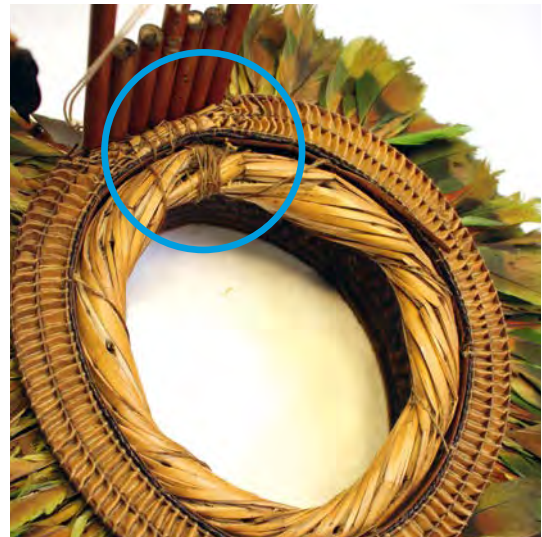


Abb. 4 c Material der oberen Krempe im Bereich des T-förmigen Aufbaus

### ELEMENT C: KRANZ

Am oberen Rand ist von innen ein etwa zwei Zentimeter breiter Kranz aus gespleißtem und verdrehtem Rohr mit dünnen Fäden am Zylinder vernäht. Teilweise sind diese aus Pflanzenfaser (Abb. 5 a), wohl die ursprüngliche Befestigung, und teilweise aus hellgrauer Baumwolle (Abb. 5 b), eine spätere Restaurierung. Dort wo sich der T-förmige Aufbau befindet, ist der Kranz mehrfach mit Fäden aus

beiden Materialien umwickelt (Abb. 5 b); hier sind die beiden Enden des Kranzes zusammengefügt (Abb. 5 c). Von oben sind in diesem mindestens 12 Löcher erkennbar (Abb. 4 c, 5 d), hier waren ursprünglich Federn oder Federstecker<sup>8</sup>, wahrscheinlich aus langen Ara-Schwanzfedern, eingesteckt. Die vorhandenen Löcher im Kranz sind auf den Fotos mit Holznadeln markiert (Abb. 5 e-g).



Abb. 5 a Fixierung des Kranzes aus gespleißtem Rohr mit Pflanzenfaserfäden am Rohrstreifen des Zylinders



Abb. 5 b Mehrfache Umwicklung des Kranzes mit dünnem Pflanzenfaser- und Baumwollfaden im Bereich des T-förmigen Aufbaus



Abb. 5c Schnittstelle und mehrfache Umwicklung des Kranzes mit dünnen Fäden im Bereich des T-förmigen Aufbaus

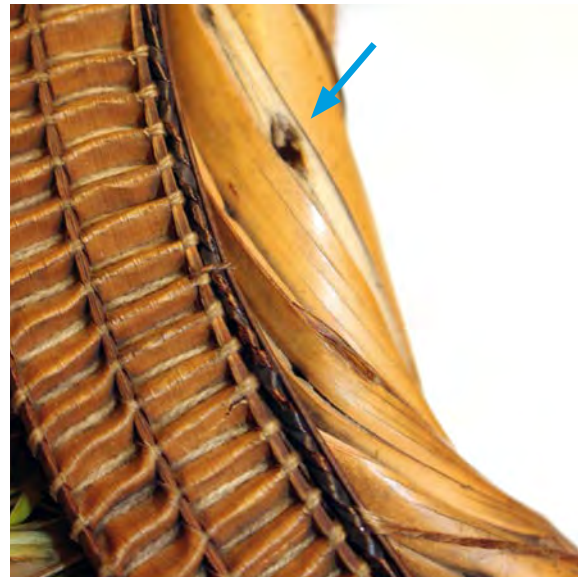


Abb. 5d Loch im Kranz für Federstecker



Abb. 5 e-g Markierung der Löcher mit Holznadeln

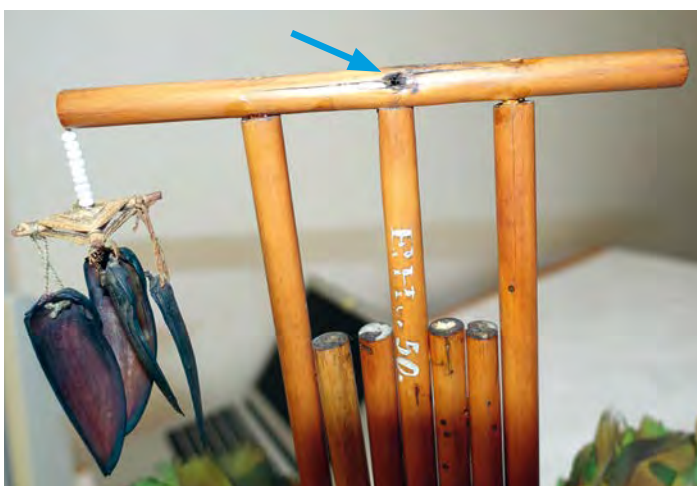


Abb. 6a T-förmiger Aufbau mit weißer Inventarnummer EHc50

#### ELEMENT D: T-FÖRMIGER AUFBAU

Der Aufbau besteht aus einem quer laufenden Rohrstück und sieben senkrecht stehenden Rohrstücken; auf dem mittleren steht mit weißer Schrift »EHc50« (Abb. 6 a). Die Querstange ist jeweils mit einem Holznagel an den beiden äußersten Stangen fixiert und oberhalb der mittleren Stange befindet sich ein Loch, das beim Tragen schräg nach vorn weist (Abb. 6 a). Was hier befestigt war, ist unklar. In den sieben Rohrstücken sind oben und unten – auf Höhe der Krempen – Öffnungen geschnitten, durch welche jeweils ein stabilisierender Holzstift gesteckt ist (Abb. 6 b). Zwischen den Rohrstücken ist ein heller Baumwollfaden durchgezogen, mit dem der Aufbau an den

Krempen fixiert ist. Die beiden grünen Federbänder enden jeweils unter dem Aufbau, sodass deren verknotete Enden nicht zu sehen sind.

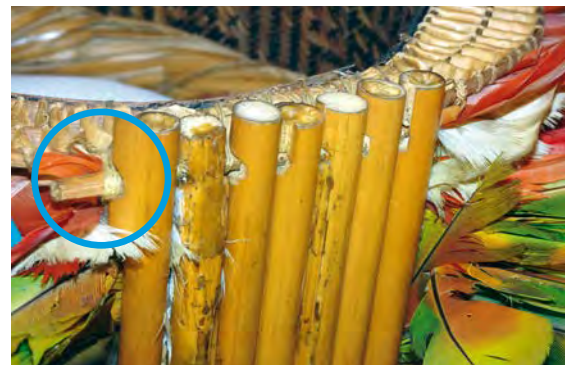
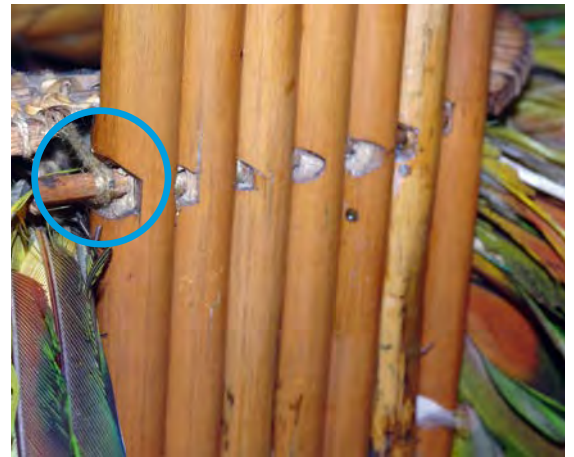


Abb. 6 b Öffnungen in den senkrechten Rohrstücken mit jeweils oben und unten durchgesteckten Holzstiften

#### ELEMENT E: FADENKREUZ MIT NEUN WEISSEN GLASPERLEN UND KÄFERFLÜGELDECKEN

Ursprünglich war wohl auf beiden Seiten ein Fadenkreuz vorhanden, heute ist nur noch eines erhalten (Abb. 1 a). Die Rohrröffnung der Querstange ist jeweils verpropft (Abb. 7

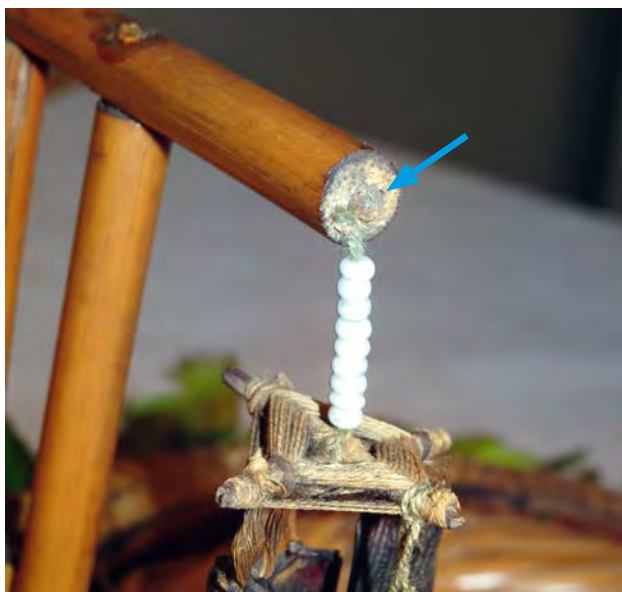


Abb. 7 a Querstange mit neun weißen Glasperlen und Fadenkreuz

a, 7 b); dadurch ist ein Baumwollfaden fixiert, an dem zunächst neun weiße Glasperlen aufgereiht sind und dann das Fadenkreuz hängt (Abb. 7 a). Dieses besteht aus zwei gleich langen, gekreuzten Palmrippen, die jeweils vollständig mit – heute hellbraunem und ursprünglich wohl weißem – Baumwollfaden umwickelt sind. Die Fäden formen zwei Lagen, die obere bildet ein Quadrat mit einer größeren Öffnung in der Mitte (Abb. 7 c) und die untere hat eine Leerstelle zwischen Zentrum und Rand (Abb. 7 d). An den Enden der Palmrippen ist jeweils die Flügeldecke eines Käfers (*Euchroma gigantea*) angehängt (Abb. 2 b). An drei Stellen besteht der Faden aus Pflanzenfaser und an einer ist es ein hellgraues Baumwollband – wohl eine spätere Restaurierung (Abb. 7 c, 7 d). Der gleiche hellgraue Faden ist auch als Fixierung des Kranzes am Zylinder verwendet.

Eine ungefähre Altersbestimmung des Stückes ist dank der weißen Glasperlen möglich. Hierfür reichen die Fotos jedoch nicht, es werden weitere Materialuntersuchungen erforderlich sein.



Abb. 7 b Querstange mit Holzstift im Rohr, Fadenkreuz fehlt



Abb. 7 c Fadenkreuz, Oberseite

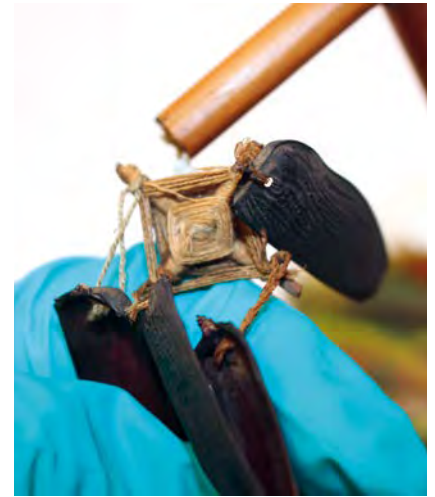


Abb. 7 d Fadenkreuz, Unterseite

## Federn

Die überwiegend grünen Federn mit gelb-orangen und roten Anteilen (Abb. 8 a, b) sind vom Flügel und Schwanz verschiedener Amazonen, z. B. *Amazona amazonica*, *Amazona aestiva*. Sehr selten sind auch blaue Federn eingestreut (Abb. 8 b).

Die Federbinde besteht aus zwei roten und sechs wei-

ßen Federbändern (Abb. 1 b, 9 c, 9 d), die an der Basis mit weiteren Baumwollbändern zu einem Strang zusammengefasst sind. Die roten Federn sind vom Roten Ibis (*Eudocimus ruber*) und bei den weißen handelt es sich wohl um Körperfedern von Reiher (Ardeidae, z. B. *Egretta alba*).



Abb. 8 a Grüne Amazonenfedern mit gelb-orangen und roten Anteilen



Abb. 8 b Blaue Feder

## Fixierung der Federn

Um einen Basisfaden aus Baumwolle sind jeweils die Spulen mehrerer grüner Federn<sup>9</sup> nach hinten geklappt und die entstehenden Laschen mit durchlaufenden Baumwollfäden fixiert. Auf der einen Seite verläuft der Laschenfixierungsfaden jeweils parallel (Abb. 9 a) und auf der anderen über Kreuz. Letzteres ist zwar auf den Fotos

der Krone nicht oder nur schlecht erkennbar, aber bei den zwei einzelnen Federbändern (Inv. Nrn. EHc49b, EHc55) sichtbar (Abb. 9 b). Diese Verbindungstechnik der Federn ist auch bei den Capes (Inv. Nrn. EHc52, EH5932, EH5935) zu sehen. Die Fixierung mehrerer Amazonenfedern pro Stelle ist bisher nur an diesem Stück und bei den Feder-



Abb. 9a Vorderseite eines Federbandes der Krone mit parallel geführtem durchlaufendem Laschenfixierungsfaden



Abb. 9b Rückseite mit über Kreuz geführtem durchlaufendem Laschenfixierungsfaden

bändern EHC49b und EHC55 sowie der Federkrone EHC51 nachweisbar und ergibt den besonderen Effekt von Fülle, der mit zwei Federbändern sonst nicht erreichbar wäre.

Die Anordnung der roten und weißen Federbänder ist wie folgt: Außen je eine rote und in der Mitte sechs weiße.

) 0 0 0 (

Die sechs weißen Federbänder bilden drei Paare mit einander zugewandten Innenseiten und die roten weisen jeweils mit ihrer Innenseite nach außen (Abb. 9c, 9d). Auch hier sind die Federspulen um einen Basisfaden aus Baum-



Abb. 9d Strang von Federbändern und Etikett mit grünem Band



Abb. 9c Ausrichtung der roten und weißen Federbänder

wolle geklappt und die entstehenden Laschen mit durchlaufenden dünnen Baumwollfäden fixiert. Die mindestens 16 Fäden sind in einem Strang zusammengefasst (Abb. 9d).

## Anzahl der Federn

Eine Zählung der einzelnen Federn der am Zylinder fixierten grünen Federbänder ist nicht möglich, jedoch eine Schätzung mit Hilfe des gleich langen Federbandes EHC55. Dieses hat etwa 125 Laschenbefestigungsstellen mit geschätzt mindestens vier Federn, d. h., es ergeben sich mindestens 500 Federn pro Federband. Die Anzahl der Federn der rot-weißen Federbinde kann nicht geschätzt werden, da diese zwischen der Krempe und den grünen Federbinden eingeklemmt und unter dem T-förmigen Aufbau durchgezogen ist.

## Schäden, Reparaturen und Verfälschungen

Vereinzelte sind an den grünen Federn Schäden, wie gebrochene Kiele und abgerissene Fahnenteile, festzustellen. Beim roten Federband fehlen mehrere Federn (Abb. 10 a) und im Flechtwerk des Zylinders ist ein Loch (Abb. 10 b). Am unteren (Abb. 10 c) und am oberen Rand (Abb. 10 d)



Abb. 10 a Fehlende Federn beim oberen roten Federband

fehlt an der Innenseite ein Stück des stabilisierenden Rohrstreifens. Unklar ist die Funktion eines Baumwollfadenrests am unteren Streifen, möglicherweise diente dieser zum Hängen des Stückes (Abb. 10 e).

Nicht mehr vorhanden ist der zweite Anhänger mit Glasperlen, Fadenkreuz und Käferflügeldecken (Abb. 1 a, 6 a). Das verändert bzw. verfälscht das Erscheinungsbild der Federkrone ebenso wie die fehlenden Federn/Federstecker im Kranz. Eine weitere Verfälschung ist die ursprünglich nicht zum Stück gehörige rot-weiße Federbinde (Inv. Nr. EHC54). Während die grünen Federbänder



Abb. 10 b Loch im Zylinder



Abb. 10 c Fehlendes Rohrstreifenstück, Innenseite oberer Rand

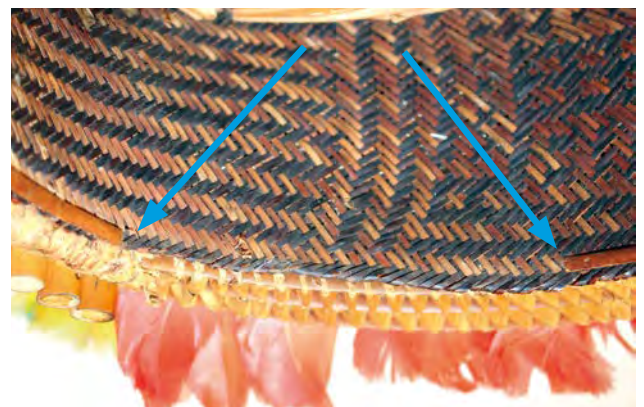


Abb. 10 d Fehlendes Rohrstreifenstück, Innenseite unterer Rand

am T-förmigen Aufbau enden und deren Enden unter diesem verknötet sind, ist dies bei der rot-weißen Federbinde anders: Diese ist unter dem Aufbau durchgezogen (Abb. 6 b, 11 a) und der Knoten befindet sich auf der Vorderseite (Abb. 11 b). Der oben beschriebene Aufbau der Federbinde kann, eingeklemmt zwischen Krempe und grünen Federbändern, nicht die beabsichtigte Wirkung entfalten und die unter dem T-förmigen Aufbau eingezwängten Federn



Abb. 10 e Baumwollfaden am unteren Rohrstreifen

werden massiv beschädigt. Ein solch gewaltsames Vorgehen ist den indigenen Herstellern und Nutzern eines Federschmuckes ebenso fremd wie eine Verknotung auf der Frontseite. Beim Tragen ist diese Stelle oberhalb der



Abb. 11 a Rot-weiße Federbinde, unter T-förmigem Aufbau durchgezogen



Abb. 11 b Rot-weiße Federbinde, Verknotung auf der Frontseite



Abb. 12 Federhut, Mitte des 17. Jahrhunderts, Zordnungsvorschlag des Autors: Arawak oder Kariben oder Warrau, Küste der Guayanas (Etnografiska Museet Stockholm, Inv. Nr. 1800.4.1)

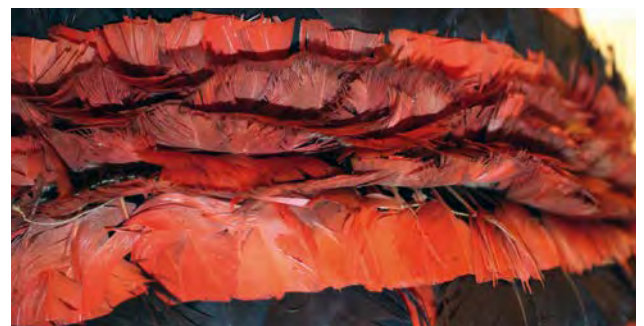


Abb. 12-1 Detail: Paarweise () angeordnete dunkelrote Federn in der Mitte

Stirn. Wie sich die einzelnen Federbänder auf ebener Fläche entwickeln, zeigt das Beispiel eines Federhutes in den Sammlungen des Etnografiska Museet Stockholm (Inv. Nr. 1800.4.1). Hier liegen die Rückseiten der roten und schwarzen Federn jeweils auf dem Geflecht auf und mittig erheben sich die paarweise angeordneten dunkelroten Federbänder (Abb. 12). Die rot-weiße Federbinde an

der Federkrone ist – so die These des Autors – das zentrale Element eines Federhutes, gehört also nicht zu EHc50, und wurde später in Kopenhagen an dieser befestigt.

Der Autor schlägt außerdem vor, dass das 52 cm lange Federband aus grünen Amazonenfedern (Inv. Nr. EHc55) zur Federkrone gehört (Abb. 13 a). Hierfür spricht, dass die verwendeten Federn und deren Verbindungstechnik –



Abb. 13 c-1 Abgeschnittene Bänder auf beiden Seiten (Inv. Nr. EHc55)

Abb. 13 c-2

Abb. 13 a Federband aus grünen Amazonenfedern (Inv. Nr. EHc55)



Abb. 13 b Kreuzendes Laschenfixierungsband (Inv. Nr. EHc55)



Abb. 13 d Etikett mit den Ziffern »820« und »376« sowie mit grünem Bändchen befestigtes »EHc55«



Abb. 13 e Federband aus grünen Amazonenfedern (Inv. Nr. EHc55)  
an Federkrone (Inv. Nr. EHc50)

auf einer Seite über Kreuz (Abb. 13 b) und auf der anderen parallel geführt (Abb. 13 a, c) – sowie die Maße gleich sind wie bei den zwei Federbändern, die bereits an der Krone befestigt sind. Diese enden am T-förmigen Aufsatz und ihre Verknötung liegt unterhalb desselben. Beide Enden von EHc55 sind kurz nach dem Federbesatz – das bedeutet unmittelbar am Aufsatz – abgeschnitten (Abb. 13 c), denn ohne denselben zu entfernen, ließ sich der Knoten nicht öffnen. An dem grünen Federband befindet sich ein mit grünem Bändchen angebrachtes Etikett der Inventarisierung des Jahres 1825 mit der Nummer »EHc55« sowie ein zweites älteres Etikett mit den übereinander stehenden Ziffern »820« und »376« (Abb. 13 d). Das Federband wurde in Europa also vor diesen beiden Inventarisierungen – möglicherweise schon im 17. Jahrhundert – abgeschnitten. Abbildung 13 e zeigt das wieder an der Federkrone EHc50 angebrachte EHc55.

### Zur Tragweise

Die Federkrone wurde auf den Kopf gesetzt und der T-förmige Aufbau befand sich oberhalb des Hinterkopfes. Möglicherweise verlief unter dem Kinn ein Baumwollband zur Fixierung.

### Das Objekt im Vergleich

Die Federkrone ist weltweit einmalig (singulär) und da keine Sammlungsangaben erhalten sind, ist eine regionale Zuordnung nur mit Hilfe vergleichbarer Elemente an anderenm Stücken möglich. In Stockholm und in Middelburg (Niederlande) befinden sich ähnliche Objekte (Federhüte), deren Herkunft rekonstruierbar bzw. nachweisbar ist; ein weiteres ohne Herkunftsangabe ist in Edinburgh. Der oben erwähnte Stockholmer Federhut (Inv. Nr. 1800.4.1, Abb. 12), Museumseingang im Jahr 1800, kam bereits im 17. Jahrhundert nach Schweden (Schlotthauer 2008)<sup>10</sup> und für das zweite Stück (Abb. 14), das sich im Zeeuws Museum Middelburg (Inv. Nr. G2348) befindet, ist als Museumseingang das Jahr 1817 belegt – hergestellt wurde es im 18. Jahrhundert (Lesuis 2019, Schlotthauer 2018). Die Sammlungsgeschichte des dritten Stückes, Inventarnummer UC.81 des National Museum of Scotland in Edinburgh, ist bislang unklar (Abb. 15). An diesen drei Stücken finden sich Elemente, die als ty-



Abb. 14 Federhut, 18. Jahrhundert, Zordnungsvorschlag des Autors:  
Arawak oder Kariben, Küste der Guyanas (Zeeuws Museum Middelburg,  
Inv. Nr. G2348)

pische Merkmale von Federkronen bzw. Federhüten der Küstenregion Guayanas gelten können und die in dieser Kombination nur dort feststellbar sind: Krempen und T-förmiger Aufbau an einem geflochtenen Zylinder sowie Fadenkreuze mit Käferflügeldecken. Vorhanden sind bei zweien der Federhüte (Stockholm, Middelburg) außerdem Federstecker, die so oder ähnlich auch im Kranz der Federkrone gesteckt haben können. Auch ist die Verbindungstechnik der Federn bei den Federbändern gleich: Basisfaden und durchlaufender parallel bzw. über Kreuz geführter Laschenfixierungsfaden. Ein weiterer Hinweis sind die Flechtmuster des Zylinders, die sich z. B. bei den Yekuana, auch als Maquiritare bzw. Maiongong bezeichnet, und bei den Kariben der Küste Surinams, den heutigen Kalinya, finden lassen.<sup>11</sup>

Bestandteile derartiger Federkronen und Federhüte



Abb. 15 Federhut, 18. Jahrhundert, Zordnungsvorschlag des Autors: Arawak oder Kariben, Küste der Guayanas (National Museum of Scotland in Edinburgh, Inv. Nr. UC.81)

sind mindestens in vier Völkerkundemuseen erhalten: Genf, Herrnhut, Leiden und Paris. Im Museum für Völkerkunde in Herrnhut ist es eine Querstange aus Rohr mit zwei Fadenkreuzen und Käferflügeldecken (Inv. Nr. 66773), die von dem Herrnhuter Missionar Christlieb

Quandt (1740-1824) gesammelt wurde, der zwischen 1768 und 1780 in Surinam lebte. Das Stück ist der verbliebene Rest eines vollständigen Federhutes, der sich bereits im Jahr 1775 im Naturalienkabinett des Theologischen Seminars der Brüderunität in Barby nachweisen lässt.<sup>12</sup> Eine geschnitzte Querstange – ähnlich dem Edinburgher Stück – mit zwei Fadenkreuzen ist im Wereldmuseum Leiden (Inv. Nr. 469.7) und dort als »Zeremonialbogen« klassifiziert, auf der Karteikarte heißt es »Suriname? Brazilië?«. Ursprünglich war das Objekt in der Sammlung des Mauritshuis in den Haag und kam im Jahr 1885 in das Museum (Schlothauer 2015). Ein ähnliches Stück ist nach den Zeichnungen von Augustus Wollaston Franks (1826-1897) im Museum in Bristol.<sup>13</sup> Lediglich ein Fadenkreuz mit anhängenden Käfer-Flügeldecken (Inv. Nr. A5727) befindet sich im Koninklijk Instituut voor de Tropen und kam aus den Beständen des Amsterdamer Tierparks Artis ohne Sammlungsangaben. Eine rot-schwarze Federbinde, ähnlich der am Stockholmer Federhut, gibt es im Musée d'ethnographie de Genève (Inv. Nr. K216), sie soll aus der Sammlung einer »Mme Pauhnis« sein.<sup>14</sup> Einen Abschreibfehler berücksichtigend, handelt es sich wohl um die Malerin Louise van Panhuys (1763-1844), die von 1811 bis 1816 in Surinam lebte. Sie schenkte 1823 der »Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft« in Frankfurt am Main eine Sammlung von Gegenständen der Indianer Surinams und etwa 90 von ihr gemalte Aquarelle. Im Senckenberg-Inventarbuch sind mit den Nummern 50 und 51 zwei »Federkronen aus Surinam« aufgelistet; »die eine noch mit dem Rohrgestell, um das dieselben geflochten sind, versehen«; später ist vermerkt: »nur E50 vorhanden« (Schlothauer 2016: 77 f.). Eine weitere Federbinde dieses Typs, in deutlich schlechterem Zustand, befindet sich im Pariser Musée du quai Branly (Inv. Nr. 71.1881.110.002) und war zuvor im Muséum d'Histoire Naturelle (Inv. Nr. 5325).<sup>15</sup>

## Zur regionalen Herkunft

Die erhaltenen Sammlungsangaben bei anderen Stücken mit vergleichbaren Elementen, die verwendeten Materialien und die Herstellungstechnik verweisen nach den Guayanas, also auf das Gebiet zwischen der Mündung des Amazonas und der Mündung des Orinoco – aber auch die karibische Inselwelt ist nicht auszuschließen. Aufgrund von Abbildungen und Beschreibungen bei Richard Schomburgk (1844) hat der Autor zwar die Warrau als Hersteller des Stockholmer Hutes (Inv. Nr. 1800.4.1)

vorgeschlagen, doch ist eine endgültige Zuordnung nicht möglich, da keine sicher bestimmten Vergleichsstücke erhalten sind. Im 17. und 18. Jahrhundert sind im Küstengebiet Guayanas mindestens drei große Gruppen nachweisbar: die Arawak (Lokono), die Kariben (Kalinya) und

die Warrau. Diese standen schon seit längerem in Kontakt miteinander und so kann das Wandern und die Adaption von Techniken bzw. eines Objekttypus nicht ausgeschlossen werden.

## EHc51 (und EHC49B): Federkrone aus dem Küstengebiet Guayanas

### Zusammenfassung der Literatur

Weder Métraux noch andere Autoren erwähnen das Stück; die Inventarnummern EHc51 und EHc49b sind lediglich mit wenigen Worten in den Katalogen des Nationalmuseums zur Kunstkammersammlung beschrieben.

Dort heißt es zu EHc49b »Hovedkrans, Fugleffer, D. 35 cm. Brasilien, 1600-årene« und zu EHc51 »Hovedkrans, Fugleffer, D. 34 cm, Brasilien, 1600-årene for 1674« (Due 1980: 28 f.; Gundestrup 1991: 119 f.).

|                              |                                               |
|------------------------------|-----------------------------------------------|
| <b>Seltenheit:</b>           | singulär                                      |
| <b>Erhaltungszustand:</b>    | gut                                           |
| <b>Sicher dokumentiert:</b>  | seit 1827                                     |
| <b>Sammler:</b>              | »Unbekannt«                                   |
| <b>Ethnie:</b>               | »Unbekannt«                                   |
| <b>Datierungsvorschlag:</b>  | 16./17. Jahrhundert                           |
| <b>Ethnienvorschlag ALT:</b> | –                                             |
| <b>Ethnienvorschlag NEU:</b> | Kariben, Arawak oder Warrau der Guayana-Küste |

### Objektanalyse

Die Federkrone (Abb. 16 a, b) besteht aus einem geflochtenen Zylinder (A), um den insgesamt sechs Federbänder gebunden sind: zwei grüne (B), ein blau-grünes (C) und drei mit überwiegend roten Federn (D). Letztere gehören nicht zu dem Stück, sie wurden in Europa um den Zylinder gebunden und sind daher in einem separaten Abschnitt beschrieben.

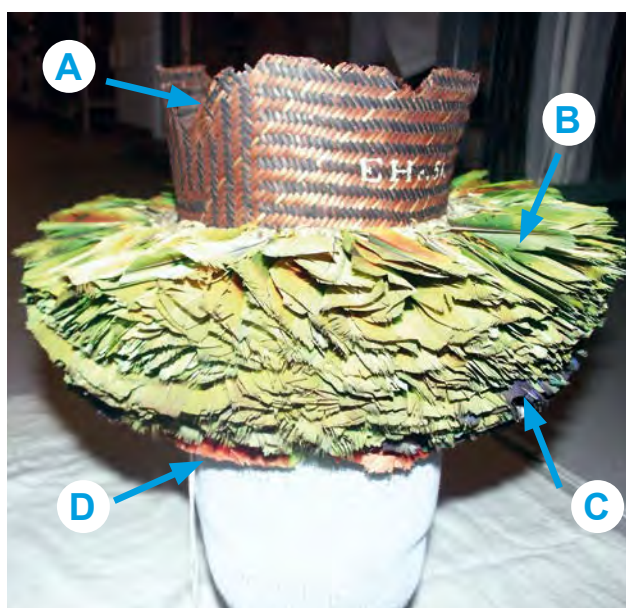


Abb. 16 a Federkrone, bestehend aus geflochtenem Zylinder (A), grünen (B), blau-grünen (C) und rot-weißen (D) Federbändern

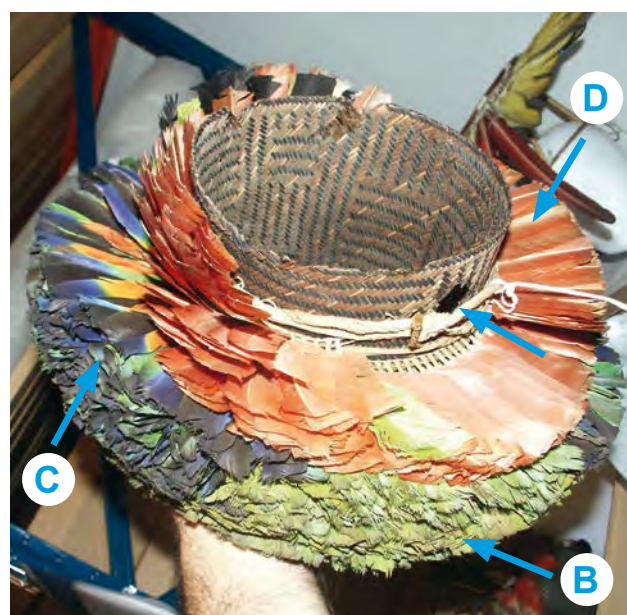


Abb. 16 b Unterseite der Federkrone mit grünen (B), blau-grünen (C) und rot-weißen (D) Federbändern

## Maße und Material

|                   | MASSE IN CM     | MATERIAL                                         |
|-------------------|-----------------|--------------------------------------------------|
| Krone gesamt      | D = 35 / H = 18 | <i>Ischnosiphon</i> -Streifen, Baumwolle, Federn |
| Zylinder          | D = 16 / H = 9  | <i>Ischnosiphon</i> -Streifen                    |
| Federbänder       | L = 52          |                                                  |
| Federn, grün      | L = 8 bis 9     | <i>Amazona sp.</i> , Flügel und Schwanz          |
| Federn, blau-grün | L = 8 bis 9     | <i>Amazona sp.</i> , Flügel und Schwanz          |

Der Durchmesser des Zylinders ist 16 cm und der des gesamten Stückes – inklusive der Federn – liegt bei etwa 35 cm (Abb. 17); die maximale Höhe ist 18 cm und die Länge des mit Federn besetzten Bereiches der Federbänder beträgt 52 cm. Die grünen und blau-grünen Federn sind acht bis neun Zentimeter lang und die roten, gelben, braunen und schwarzen messen sechs bis sieben. Bei etlichen Federn sind die Spitzen beschnitten.



Abb. 17 Durchmesser des Zylinders mit Federbändern

Der Zylinder besteht aus schwarzen, dunkel- und hellbraunen Streifen, wahrscheinlich aus *Aruma*-Rohr (*Ischnosiphon arouma*, *Marantaceae*); die schwarzen wurden wohl mit eisenhaltigem Schlamm gefärbt. Sie bilden in der einen Hälfte des Zylinders Muster aus vertikalen und horizontalen parallelen Strichen (Abb. 16 b, 18 a), während in der anderen Hälfte nur horizontale Striche (Abb. 16 a, 18 b) vorhanden sind. Im gesamten Zylinder verlaufen schräg Striche aus hellen Streifen (Abb. 16 b, 18 b).

Um den Zylinder sind drei Federbänder – zwei überwiegend grüne und ein blau-grünes – aufgebunden (Abb. 19).

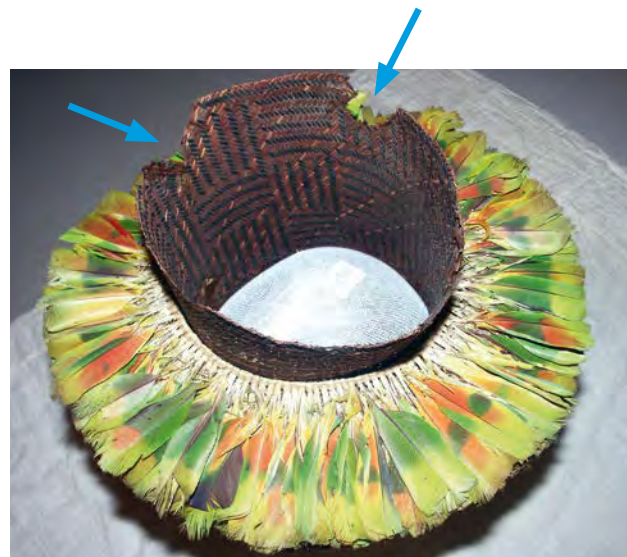


Abb. 18 a Muster aus vertikalen und horizontalen parallelen Strichen sowie – schräg – helle Streifen



Abb. 18 b Muster aus horizontalen parallelen Strichen sowie – schräg – helle Streifen



Abb. 19 Überwiegend grüne Federbänder mit gelben, orangen und roten Anteilen sowie ein blau-grünes Federband

## Federn

Die Federn der überwiegend grünen Federbänder und des blau-grünen Federbandes sind vom Flügel und Schwanz verschiedener Amazonen, die erstgenannten könnten z. B. von *Amazona amazonica*, *Amazona farinosa*

sein und die zweiten mit rot-orangen Anteilen z. B. von *Amazona ochrocephala ochrocephala* (Nord-Brasilien, Guyana, Venezuela) oder *Amazona leucocephala* (Kuba, Bahamas, Kaimaninseln)

## Fixierung der Federn

Um einen Basisfaden aus Baumwolle sind jeweils die Spulen von mindestens drei Federn<sup>16</sup> nach hinten geklappt und die entstehenden Laschen sind jeweils mit einem dünnen durchlaufenden Baumwollfaden fixiert. Auf der einen Seite des Federbandes verläuft der Laschenfixierungsfaden jeweils parallel (Abb. 20 a) und auf der Rück-

seite über Kreuz (Abb. 20 b). Die hier fixierten Federbänder entsprechen – sowohl hinsichtlich der Verbindungstechnik als auch der Verarbeitung mehrerer Federn pro Lasche – denjenigen, die an EHC50 aufgebunden sind.

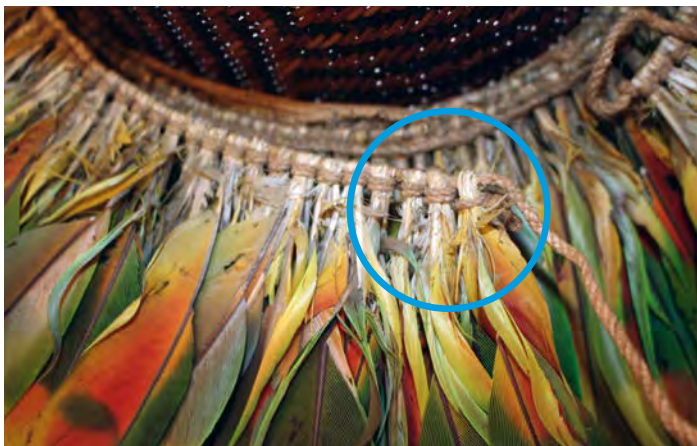


Abb. 20 a Federband mit parallel geführtem durchlaufendem Laschenfixierungsfaden; pro Lasche sind jeweils mehrere Federn fixiert

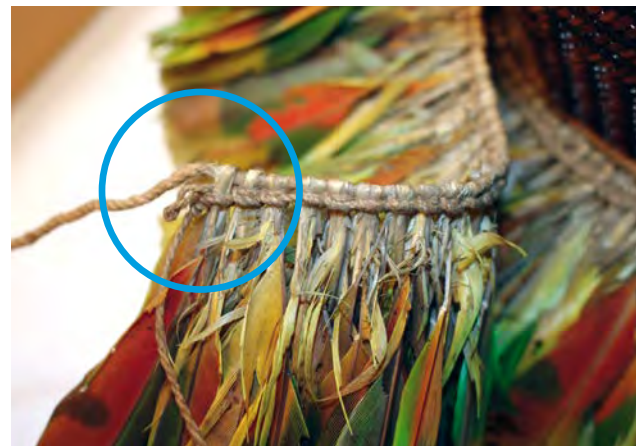


Abb. 20 b Federband mit über Kreuz geführtem durchlaufendem Laschenfixierungsfaden; pro Lasche sind jeweils mehrere Federn fixiert



Abb. 21 a Blau-grünes Federband mit rot-orangen Anteilen, L= 52 cm

## Federband EHC49b

Das blau-grüne Federband EHC49b (Abb. 21 a) weist die gleichen Maße und Materialien sowie die gleiche Verbindungstechnik auf (Abb. 21 b) wie die bereits auf dem Zylinder montierten, d. h., es passt genau auf diesen (Abb. 21 c). Daher wird davon ausgegangen, dass es Bestandteil der Federkrone ist, zumindest ergibt sich ein harmonisches Gesamtbild (Abb. 21 d). Auf einem mit schwarzer Schnur angebrachten Etikett aus Karton steht die Nummer »EHC49b« (Abb. 21 b).

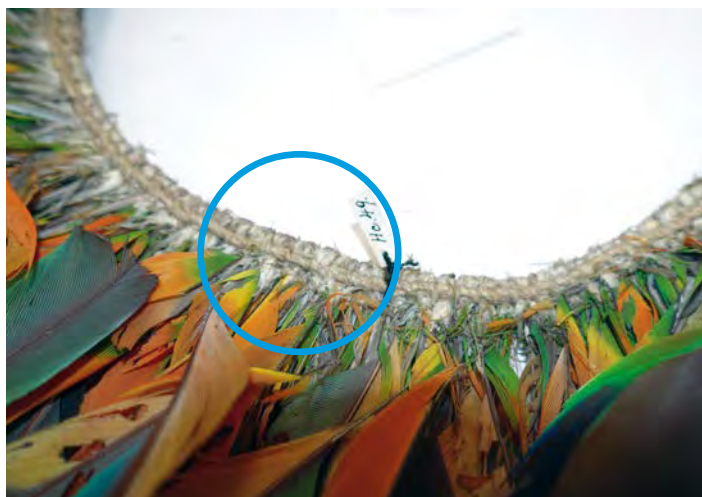


Abb. 21 b Laschen mit Basisfaden und durchlaufendem Laschenfixierungsfaden



Abb. 21 c Federband (Inv. Nr. EHc49b) auf Federkrone (Inv. Nr. EHc51)

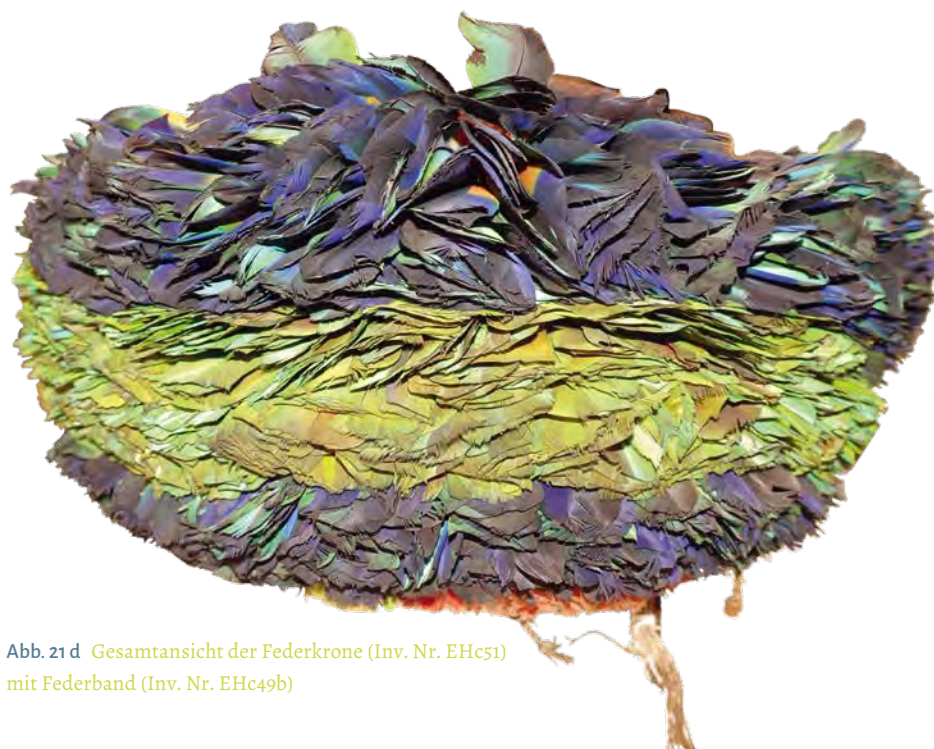


Abb. 21 d Gesamtansicht der Federkrone (Inv. Nr. EHc51) mit Federband (Inv. Nr. EHc49b)

## Anzahl der Federn

Da die Anzahl der Federn pro Lasche nicht gezählt werden kann, ist nur eine grobe Schätzung möglich. Auf den Zylinder sind insgesamt drei Federbänder aufgebunden, zwei grüne und ein blau-grünes. Bei dem gleich langen Federband EHc49b sind es etwa 125 Laschenfixierungsknoten, an denen jeweils mehrere Federn – wohl drei bis sechs – befestigt sind. Pro Federband sind somit zwischen 375 und 750 Federn eingearbeitet, bei drei Federbändern sind es zwischen 1.125 und 2.250 Federn; wird EHc49b mit einbezogen, so sind es zwischen 1.500 und 3.000.

## Schäden, Reparaturen und Verfälschungen

Vereinzelt sind an den grünen Federn Schäden festzustellen, wie etwa gebrochene Kiele und angefressene oder abgerissene Fahnenteile. Der Zylinder weist etwas unterhalb des einen Randes ein größeres Loch auf (Abb. 16 b) und an beiden Rändern sind mehrere Fehlstellen vorhanden (Abb. 16 a, b; 18 a, b). Verfälschend ist, dass das Federband (Inv. Nr. EHc49b) bislang als Einzelstück inventarisiert ist und kein Zusammenhang mit der Federkrone hergestellt wird. Weiterhin sind drei überwiegend rote Federbänder aufgebunden, die mit dem Stück nichts zu tun haben. Beide Irrtümer verändern das Erscheinungsbild des Stückes.

## Zur Tragweise

Das Stück wurde wie eine Krone auf dem Kopf getragen.

## Das Objekt im Vergleich

Die je zwei grünen und blau-grünen Federbänder weisen die gleichen Maße und Materialien sowie die gleiche Verbindungstechnik auf, auch EHc49b – das einzelne blau-grüne Federband – passt genau auf diesen. Versuchsweise wurde auch das grüne Federband EHc55 auf den Zylinder gelegt, auch dieses passt – alle Federbän-

der (Inv. Nrn. EHc49b, EHc50, EHc51, EHc55) sind in der gleichen Tradition gefertigt. Die Verbindung der einzelnen Federn durch Umklappen der Spulen um einen Basisfaden und die Fixierung der Laschen mit einem durchlaufenden zweiten Faden – beide aus Baumwolle – gibt es so auch bei den in Kopenhagen befindlichen Stücken

## Bezeichnungsvorschlag und regionale Herkunft

Es handelt sich um eine Federkrone von etwas einfacherem Typus als EHc50. Die Verbindungstechnik der Federn und die Muster des Flechtwerks sowie die Verwendung schwarz eingefärbter Streifen im Zusammenspiel mit unbehandelten, ursprünglich hellbraunen, verweisen auf das Küstengebiet der Guayanas zwischen den Mündungsgebieten des Amazonas und des Orinoco, damals das Siedlungsgebiet von Arawak- bzw. Karib-sprachigen

## Drei überwiegend rote Federbänder

An der einen Seite des Zylinders sind drei überwiegend rote Federbänder aufgebunden (Abb. 16 b); die Federn stammen vom Flügel oder Schwanz des Roten Ibis. Während die grünen und blau-grünen Federn zwischen acht und neun Zentimetern lang sind, messen die Federn bei diesen nur etwa sechs Zentimeter. Sie sind übereinander jeweils mit einfachem Knoten am Zylinder fixiert (Abb. 22 a) und zwar in der Reihenfolge wie auf der Abbildung gezeigt (Abb. 22 b). Das untere Federband ist ganz außen,



Abb. 22 a Einfache Verknotung des ersten Federbandes, Unterseite der Federn

(Inv. Nrn. EHc52, EH5932, EH5935), die bislang als »Capes der Tupinambá« bezeichnet werden. Singulär ist bei diesen Federbändern EHc49b, EHc50, EHc51, EHc55, dass pro Stelle jeweils mehrere Federn, zu einem Büschel zusammengefasst, fixiert sind – die meisten Ethnien Amazoniens verbinden Federn dieser Länge einzeln.

Nationen, aber auch z. B. der Warrau. Zu bedenken ist, dass mit Küstengebiet durchaus ein Landstreifen von mehreren hundert Kilometern Tiefe gemeint sein kann, aber auch die karibische Inselwelt ist denkbar. Da keine sicher bestimmten Vergleichsstücke vorhanden sind, lässt sich lediglich diese Region als Herkunftsgebiet eingrenzen.

dann folgt das zweite und darüber das dritte. Das mit Federn versehene Segment ist, mit 42 bzw. 48 cm, kürzer als bei den grünen und blau-grünen Federbändern.



Abb. 22 b Drei überwiegend rote Federbänder, Unterseite der Federn

## Maße und Material

| Maße in cm      | Material    |                                   |
|-----------------|-------------|-----------------------------------|
| 1. Federband    | 42 bzw. 85  | Federn, Baumwolle                 |
| 2. Federband    | 48 bzw. 80  | Federn, Baumwolle                 |
| 3. Federband    | 50 bzw. 89  | Federn, Baumwolle                 |
| Federn, rot     | L = 6       | <i>Eudocimus ruber</i>            |
| Federn, gelb    | L = 6 bis 7 | <i>Psarocolius</i> , Schwanz      |
| Federn, braun   | L = 6       | <i>Nyctibus grandis</i> , Schwanz |
| Federn, schwarz | L = 6       | <i>Ramphastidae</i> , Schwanz     |

## Federband 1: Überwiegend rot mit gelb-braun-schwarzem Segment in der Mitte

Das Federband hat links und rechts lange rote Abschnitte und mittig eine symmetrisch aufgebaute Folge brauner, schwarzer und gelber Federn.

### Maße, Aufbau und Anzahl der Federn

Das Federband aus Baumwolle hat eine Gesamtlänge von 85 cm und das Federsegment misst 42 cm (Abb. 23 b), d. h., auf jeder Seite beträgt der Überstand des Fadenbündels etwa 20 cm. Die Federn sind etwa sechs Zentimeter lang. Auf der einen Seite sind nur Federn des rechten und auf der anderen nur Federn des linken Flügels verwendet worden.

Obwohl im mittleren Bereich fünf Federn fehlen ist erkennbar, dass die Farbfolge symmetrisch angelegt ist: Links und rechts rote Felder und zentral ein gelb-braun-schwarzes Segment. Von links nach rechts sind es: 31 rote Federn, dann fehlt eine Feder. Der noch vorhandene Spulenrest scheint von einer braunen Feder zu sein. Dann folgen eine braune und eine zackig beschnittene schwarze sowie zwei gelbe Federn. Zentral in der Mitte befindet sich eine schwarze Feder, gefolgt von einer gelben. Die Lücke und der hier eingedrehte Laschenfixierungsfaden verweisen auf eine fehlende Feder – wohl eine gelbe. Nach dieser kommen wieder eine zackig beschnittene schwarze und eine braune Feder. Da die anschließende Lücke etwas größer ist, waren hier zwei Federn fixiert, wohl eine braune und eine rote. Es folgt eine rote Feder, dann fehlt wieder eine Feder – wohl eine rote – und dann kommen 28 rote Federn. Ursprünglich war die Anordnung also wie folgt: zentral in der Mitte des Federbandes eine schwarze



Abb. 23 b Farbfolge im Zentrum des Federbandes, Rückseite

Feder, dann links und rechts je zwei gelbe, eine schwarze, zwei braune und 31 rote Federn (Abb. 23 a-c).

Vorhanden sind 68 Federn, davon sind 60 rot, je drei gelb bzw. schwarz und zwei braun. Die fünf fehlenden berücksichtigt, waren es ursprünglich 73 Federn.

### Federn

Die roten Federn sind vom Flügel oder Schwanz des roten Ibis (*Eudocimus ruber*) und die gelben sind vom Schwanz eines Stirnvogels, z. B. *Psarocolius decumanus*, *Psarocolius viridis*. Bei den hell- und dunkelbraun gemusterten handelt es sich wohl um die Schwanzfedern eines Tagschläfers, z. B. *Nyctibus grandis*. Die schwarzen Federn sind vom Schwanz des Tukans, z. B. *Ramphastos toco*, *Ramphas-*



Abb. 23 a Farbfolge im Zentrum des Federbandes, Vorderseite



Abb. 23 c Symmetrische Anordnung der Federn

*tos tucanus*. Bei allen Federn sind die Spitzen gerade kupiert, außerdem sind zwei der schwarzen Federn so beschnitten, dass die Zacken zueinander bzw. zum Zentrum des Farbsegments weisen (Abb. 23 a-c). Die zackige Beschneidung ist eine Federbearbeitung, die fast ausschließlich bei Karib- und Arawak-sprachigen Gruppen vorkommt. Die Federn des Roten Ibis sind so ausgewählt, dass – von vorn betrachtet – die Krümmung der Kiele auf

der linken Seite des Federbandes nach links weist und auf der rechten Seite nach rechts (Abb. 23 c). Für die linke Seite wurden also Federn von rechten Flügeln verwendet und für die rechte Seite solche von linken Flügeln. Wurde das Federband auf dem Kopf getragen, so entsprach die Anordnung den Flügeln des Vogels. Auch bei den braunen und schwarzen Federn ist dies so; Ausnahme ist die mittlere Feder im Zentrum.

## Fixierung der Federn

Die Spulen der Federn sind längs beschnitten, jeweils um den Basisfaden aus Baumwolle nach hinten geklappt und die Spitzen sind in den Hohlraum des Kieles gesteckt (Abb. 23 e). Die entstehenden Laschen sind mit einem dünneren durchlaufenden Baumwollfaden fixiert. Auf der Vorderseite des Federbandes verläuft der Laschenfixierungsfaden jeweils über Kreuz (Abb. 23 d, e) und auf der Rückseite parallel (Abb. 23 f). Darunter befindet sich ein zu einem

verknotet (Abb. 23 d): rechts von der zentralen schwarzen Feder in der Mitte, auf der rechten Seite zwischen der 18. und 19. Feder (von rechts) und auf der linken Seite zwischen der 18. und 19. Feder (von links).

Etwa zwei Zentimeter oberhalb des Basisfadens sind die Federkiele durchbohrt und ein weiterer noch dünnerer Baumwollfaden ist hindurchgezogen. Dieser Ausrichtungsfaden fixiert die Abstände der einzelnen Federn

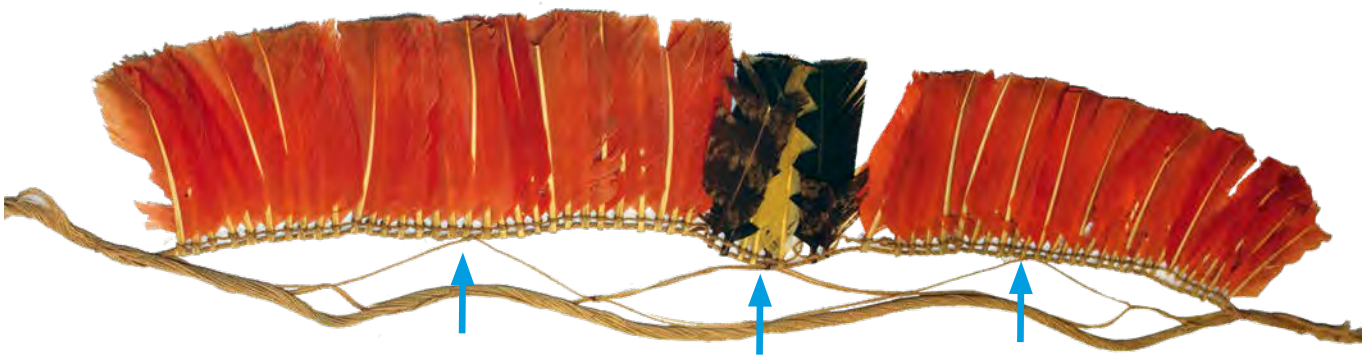


Abb. 23 d Laschenfixierungsfaden über Kreuz geführt (Vorderseite) und Verknotung des Stranges mit dem Basisfaden

Strang zusammengefasstes Fadenbündel aus Baumwolle; einer der Fäden ist an drei Stellen mit dem Federband

voneinander und richtet diese beim Aufbinden fächerartig aus (Abb. 23 f).

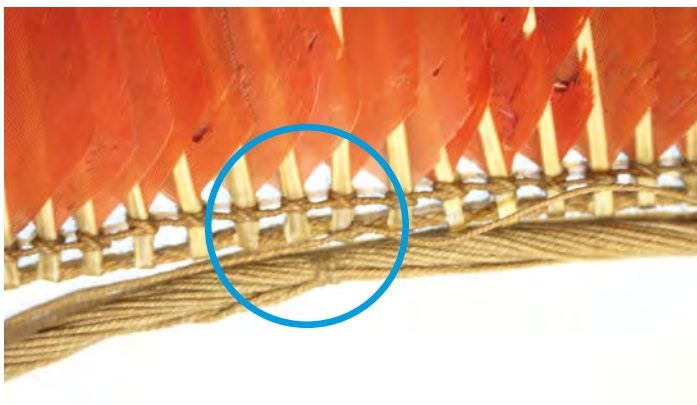


Abb. 23 e Laschenfixierungsfaden über Kreuz geführt (Vorderseite)

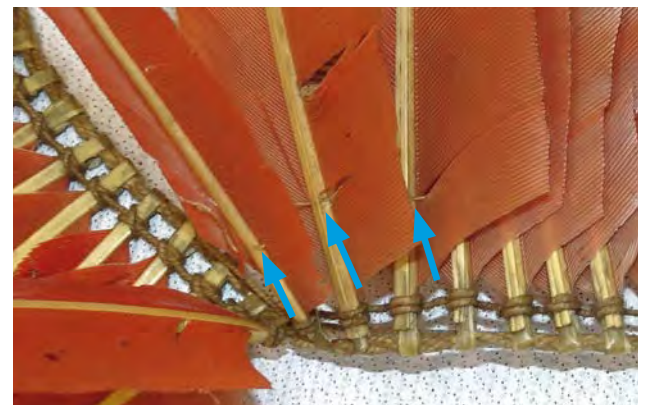


Abb. 23 f Gerissener Ausrichtungsfaden und Laschenfixierungsfaden parallel geführt

## Schäden und Reparaturen

An fünf Stellen zeigt der lose Laschenfixierungsfaden, dass hier Federn vorhanden waren, heute aber fehlen. Vereinzelt sind Schäden an den Fahnen der Federn vorhanden. Weiterhin ist von einer braunen Feder nur noch das untere Drittel erhalten, bei der zweiten ist die Spitze abgebrochen. An mehreren Stellen ist der Ausrichtungsfaden gerissen. Insgesamt ist der Erhaltungszustand gut.

## Zur Tragweise

Die Maße des Federbandes – Gesamtlänge von 85 cm und Federbereich von 42 cm – und die symmetrische Anordnung der Farben bzw. Federn verweisen auf einen Kopfschmuck. Die zentrale schwarze Feder in der Mitte und die Farbfolge gelb-schwarz-braun kommt dann voll zur Geltung, wenn das Federband entweder um den Kopf gebunden oder auf einen geflochtenen Reif gebunden war. Auch der Ausrichtungsfaden und die Verstärkung des Basisfadens durch einen Strang aus Baumwollfäden sind Indizien dafür.

### Federband 2: Überwiegend rot mit zwei grünen Segmenten und gelblich-schwarzem Bereich in der Mitte

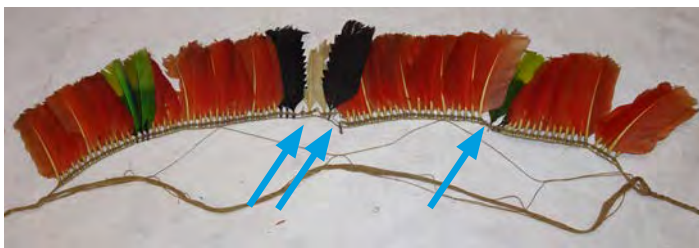


Abb. 24 a Vorderseite des Federbandes (Pfeile auf Fehlstellen)



Abb. 24 b Rückseite des Federbandes

Das Federband hat beidseitig rote Abschnitte, die durch grüne Segmente unterbrochen sind, und zeigt mittig eine Folge schwarzer und gelblicher Federn (Abb. 24 a, b).

### Maße, Aufbau und Anzahl der Federn

Alle Verbindungsfäden bestehen aus Baumwolle und sind an den Enden zu Bändern zusammengefasst. Das Federband hat eine Gesamtlänge von knapp 80 cm und das Federsegment misst 48 cm, d. h., auf jeder Seite beträgt der Überstand des Baumwollbandes etwa 16 cm. Die Federn sind etwa sechs Zentimeter lang. Auf der einen Seite sind nur Federn des rechten und auf der anderen

nur Federn des linken Flügels verwendet worden. Die Farbfelder sind symmetrisch angeordnet: zentral ein Segment gelblicher Federn, das links und rechts mit schwarzen Federn eingefasst ist und dann rote Federn mit je einem grünen Abschnitt. Von links nach rechts sind die Federn wie folgt angeordnet: 14 rote, drei grüne, 22 rote, drei schwarze, ein gelblicher Spulenrest, eine gelbe, eine fehlende (wohl gelbe), eine gelbe, eine schwarze, zwei fehlende (wohl schwarze), 21 rote, der Spulenrest einer roten, drei grüne und 17 rote. Links des zentralen Segmentes, das ursprünglich aus vier gelben Federn bestand und beidseitig von drei schwarzen Federn flankiert



Abb. 24 c Zentrales Segment mit gelblichen Federn, beidseitig flankiert von schwarzen gezackten

war, sind es 36 rote und drei grüne Federn sowie rechts von diesem 39 rote und drei grüne Federn. Es sind 86 vorhanden und fünf Federn – zwei gelbe, zwei schwarze und eine rote – fehlen; ursprünglich waren es also insgesamt 91 Federn, 18 mehr als bei dem ersten Federband.

Ein zu einem Strang zusammengefasstes Fadenbündel aus Baumwolle befindet sich unterhalb des Basisfadens und einer der Fäden ist an zwei Stellen mit diesem verknotet (Abb. 24 a): zwischen der 29. und 30. Feder (von



Abb. 24 d Baumwollfäden, zu einem Band mit Abschlussknoten zusammengefasst

links) sowie zwischen der 27. und 28. Feder (von rechts). Die Fäden des Stranges, die der beiden Laschenfixierungsfäden und die des Basisfadens sind zu gleich großen Schnüren eingedreht und zu einem Band mit Abschlussknoten zusammengefasst (Abb. 24 d).

## Federn

Die roten Federn sind vom Flügel oder Schwanz des Roten Ibis und die grünen vom Flügel oder Schwanz von Amazonen, z. B. *Amazona aestiva*, *Amazona farinosa*. Bei den gelben könnte es sich um Tapirage-Federn vom Ara handeln. Die schwarzen Federn sind vom Schwanz des Tukans, z. B. *Ramphastos toco*, *Ramphastos tucanus*. Bei den meisten Federn sind die Spitzen gerade kupiert, außerdem gibt es zwei schwarze sägezahnartig beschnittene Federn, deren Zacken zu den zentralen gelblichen Federn weisen (Abb. 24 a, c). Diese Art der Federbearbeitung ist vor allem bei Karib- und Arawak-sprachigen Völkern anzutreffen.

## Fixierung der Federn

Die Spulen der Federn sind längs beschnitten und um den Basisfaden aus Baumwolle nach hinten geklappt, die Spitzen aber nicht in den Hohlraum des Kieles gesteckt.

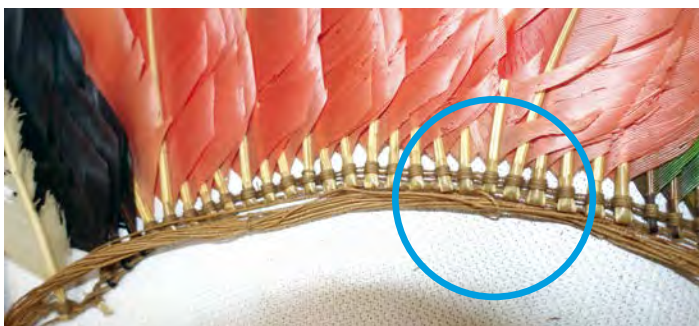


Abb. 24 e Zwei Laschenfixierungsfäden bilden vier parallele Umwicklungen, Rückseite

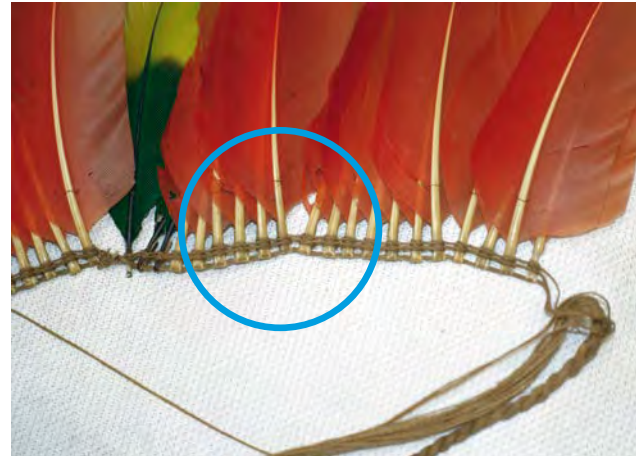


Abb. 24 f Zwei Laschenfixierungsfäden bilden zwei Kreuze, Vorderseite

Die entstehenden Laschen sind mit zwei dünnen durchlaufenden Baumwollfäden fixiert. Auf der Rückseite des Federbandes bilden diese beiden Laschenfixierungsfäden jeweils vier parallele Umwicklungen (Abb. 24 e) und auf der Vorderseite zwei Kreuze (Abb. 24 f). Ein Ausrichtungsfaden ist nicht erkennbar.

## Schäden und Reparaturen

An drei Stellen zeigt der lose Laschenfixierungsfaden, dass hier Federn verloren gingen. Im zentralen Bereich fehlen zwei gelbe, von einer ist noch ein Spulenrest vorhanden, und zwei schwarze, auch hier ist noch ein Spulenrest erhalten. Die dritte Fehlstelle ist auf der rechten Seite vor der grünen Federgruppe, es fehlt eine rote Feder. Weiterhin ist von einer gelben Feder das obere Drittel abgebrochen und vereinzelt sind Schäden an den Fahnen der Federn vorhanden. Ansonsten ist der Erhaltungszustand gut.

## Zur Tragweise

Die Maße und die symmetrische Anordnung der Farben bzw. Federn verweisen auf einen Kopfschmuck. Da ein Ausrichtungsfaden fehlt und die zu einem Band zusammengefassten Baumwollfäden keine stabile Struktur bilden, geht der Autor davon aus, dass das Federband in Verbindung mit einem Flechtwerk getragen wurde. Es könnte z. B. in einen geflochtenen Reif eingelegt werden, sodass die Federn fächerartig aufgespannt und wie ein Heiligenschein radial um den Kopf stehen.

### Federband 3: Überwiegend rot mit grün

Das Federband besteht im wesentlichen aus roten Federn und hat mittig ein grünes Segment (Abb. 25 a).



Abb. 25 a Federband mit grünem Segment in der Mitte, Vorderseite

#### Maße, Aufbau und Anzahl der Federn

Das Federband besteht aus Baumwollfäden, hat eine Gesamtlänge von 89 cm und das Federsegment misst knapp 50 cm, d. h., auf jeder Seite beträgt der Überstand des Baumwollbandes etwa 20 cm. Die Federn sind etwa sechs Zentimeter lang und es sind, beginnend von links, 48 rote, fünf grüne und 51 rote. Auf der rechten Seite fehlt eine rote Feder, von rechts aus gezählt, die sechsundzwanzigste; ursprünglich waren es somit 105 Federn.

Ein zu einem Strang zusammengefasstes Bündel baumwollener Fäden befindet sich unterhalb des Basisfadens und einer der Fäden ist an drei Stellen mit dem Basisfaden verknötet (Abb. 25 b): zwischen der 8. und 9. Feder (von links, Abb. 25 c), neben der mittleren grünen Feder und zwischen der 10. und 11. Feder (von rechts). Die Fäden des Stranges, der beiden Laschenfixierungsfäden und des Basisfadens sind zu zwei Schnüren zusammen-

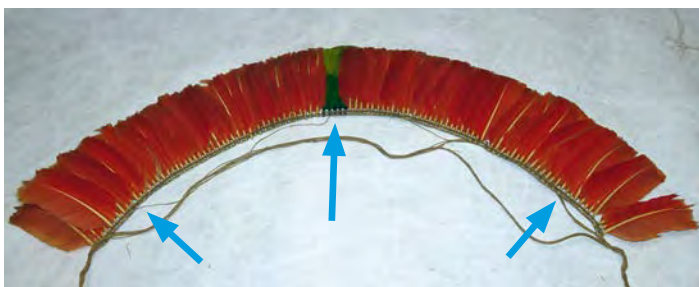


Abb. 25 b Verbindung Basisfaden und Bündel baumwollener Fäden



Abb. 25 c Dreilagige Führung der zwei Laschenfixierungsfäden, Vorderseite

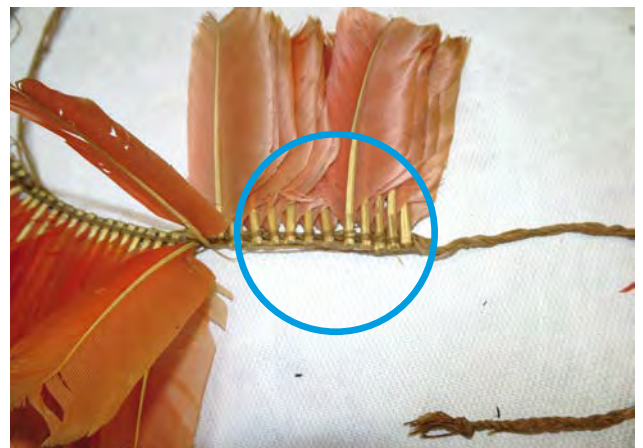


Abb. 25 d Führung der zwei Laschenfixierungsfäden, Rückseite

gefasst und dann zu einem Band mit Abschlussknoten gedreht (Abb. 25 d).

#### Federn

Die roten Federn sind vom Flügel oder Schwanz des Roten Ibis und die grünen von Amazonen, z. B. *Amazona amazonica*, *Amazona aestiva*. Bei vielen Federn sind die Spitzen gerade kupiert. Die Federn sind so ausgewählt, dass auf der linken Seite des Federbandes die Krümmung der Kiele nach links weist und auf der rechten Seite entsprechend nach rechts.

#### Fixierung der Federn

Die längs beschnittenen Federspulen sind um einen Basisfaden aus Baumwolle nach hinten geklappt und die entstehenden Laschen mit zwei dünnen durchlaufenden Baumwollfäden fixiert. Auf der Vorderseite des Federbandes ist der untere Laschenfixierungsfaden jeweils einfach verknötet und der obere umschlingt jeweils zwei

Federn ohne Verknotung; dadurch sind drei parallel geführte Bänder erkennbar (Abb. 25 c); auf der Rückseite sind es pro Spule zwei parallele Lagen (Abb. 25 d). Ein Ausrichtungsfaden ist nicht vorhanden.

## Schäden und Reparaturen

Vereinzelte Schäden an den Fahnen der Federn vorhanden, an einer Stelle fehlt eine rote Feder und links vom grünen Zentrum ist der obere Laschenfixierungsfaden bei drei roten Federn gerissen. Ansonsten ist der Erhaltungszustand sehr gut.

## Zur Tragweise

Die Maße des Federbandes und die symmetrische Anordnung der Farben bzw. Federn verweisen auf einen Kopfschmuck. Der fehlende Ausrichtungsfaden und der nicht sehr starke Strang an der Basis sind Hinweise auf einen geflochtenen Reif als Träger. Die Federn sind dadurch fächerartig aufgespannt und stehen wie ein Heiligenschein radial um den Kopf.

## Zusammenfassende Betrachtung der drei roten Federbänder

Zunächst stellt sich die Frage, ob die drei roten Federbänder ursprünglich am Zylinder aufgebunden waren. Die dagegen sprechenden Argumente sind:

- Die Federn sind etwa zwei Zentimeter kürzer als bei den grünen bzw. blau-grünen Federbändern und wären dadurch beim Tragen nur als Abschlüsse oben und unten sichtbar.
- Die Farbfolgen der Federbänder sind unterschiedlich

und entfalten ihre individuelle Farbwirkung nur dann, wenn die Federbänder jeweils einzeln zu sehen sind, nicht aber hintereinander aufgebunden am Zylinder.

- Der mit Federn bestückte Bereich ist mindestens beim ersten Federband mit 42 cm für den Zylinder zu kurz, bei den beiden grünen und dem blau-grünen sind es 52 cm.
- Bei allen drei Federbändern sind die überstehenden Abschlussbänder für den Zylinder zu lang.

Ein Vergleich der drei Federbänder zeigt Unterschiede sowohl konstruktiver Art als auch bei der Federwahl. Allen drei Objekten gemeinsam ist die Verwendung von Federn des Roten Ibis und von Baumwolle, auch deren Gesamtlänge (mit Befestigungsbändern) von 85 (1) bzw. 80 (2) bzw. 89 (3) cm und die Länge des Federbereiches von 42 (1) bzw. 48 (2) bzw. 50 (3) cm ist ähnlich. Verschieden sind die mittigen Farbfolgen (gelb-braun-schwarz bzw. gelblich-schwarz bzw. grün) und die dort verwendeten Vögel. Beim ersten und zweiten Federband sind je zwei schwarze Federn zackig beschnitten und nur beim ersten sind die zugeschnittenen Laschenspitzen jeweils in den Kiel gesteckt. Zwei Laschenfixierungsfäden gibt es bei dem zweiten und dritten Federband, nur ein solcher ist es beim ersten; bei allen drei Stücken ist die Verbindungstechnik unterschiedlich: Beim ersten verläuft auf der einen Seite der Laschenfixierungsfaden parallel und auf der anderen über Kreuz, beim zweiten ist diese Verknotung bei zwei Laschenfixierungsfäden sichtbar und bei dem dritten ist der untere Laschenfixierungsfaden jeweils einfach verknotet und der obere umschlingt jeweils zwei Federn ohne Verknotung. Einen Ausrichtungsfaden weist nur das erste Federband auf, dort ist auch der Strang aus Fadenbündeln am dicksten.

### MERKMALE

Länge in cm  
Federbereich in cm  
Farbfolge mittig  
Farbfolge Seiten  
zackig beschnitten  
Laschenspitze in Kiel  
Laschenfixierungsfaden  
— Knoten  
Ausrichtungsfaden

### 1. FEDERBAND

85  
42  
gelb-braun-schwarz  
rot  
2 schwarze  
ja  
1  
Kreuz/parallel  
ja

### 2. FEDERBAND

80  
48  
gelblich-schwarz  
rot mit grün  
2 schwarze  
nein  
2  
Kreuz/parallel  
nein

### 3. FEDERBAND

89  
50  
grün  
rot  
—  
nein  
2  
einfacher Knoten +  
Umschlingen  
nein

## EHu79: Federkrone unbekannter Herkunft

Die Federkrone EHu79 ist bisher in der Literatur nicht berücksichtigt und auch in den Katalogen zu den Kopenhagener Kunstkammerbeständen nicht enthalten. Der Autor vermutet jedoch, dass auch dieses Stück Bestandteil der Kunstkammer war. Die Inventarnummer erhielt es bei der Inventarisierung des Jahres 1825. Das »u« bezeichnet, dass es ohne Nummer vorgefunden wurde, somit gibt es auch keine Sammlungsinformationen.

|                             |                     |
|-----------------------------|---------------------|
| <b>Seltenheit:</b>          | singulär            |
| <b>Erhaltungszustand:</b>   | gut bis sehr gut    |
| <b>sicher dokumentiert:</b> | seit 1825           |
| <b>Sammler:</b>             | »Unbekannt«         |
| <b>Ethnie:</b>              | »Unbekannt«         |
| <b>Datierungsvorschlag:</b> | 16./17. Jahrhundert |
| <b>Ethnienvorschlag:</b>    | –                   |

### Maße und Aufbau

Die Federkrone (Abb. 26 a, b) besteht aus drei Elementen: einem geflochtenen Reif (A), in den ein rotes Federband (B) eingezogen ist, und aus einem Anhänger mit Federbüscheln und Nusschalen (C). Der Reif ist oval, misst etwa 20 cm in der Länge, 15 in der Breite und hat einen Umfang von 58 cm. Der Rand des Reifes ist etwa zwei Zentimeter hoch und die roten Federn sind zwischen 40 und 45 cm lang. Die anhängenden Federn sind beschnitten und dadurch um etwa ein Drittel verkürzt.

#### Maße in cm

Krone gesamt  
U = 58 / L = 20 / B = 15

Reif H = 2

Federn im Reif  
L = 40 bis 45

Federn Anhänger  
L = 20 bis 25

#### Material

Palmblattstreifen,  
Pflanzenfaser, Federn

Palmblattstreifen

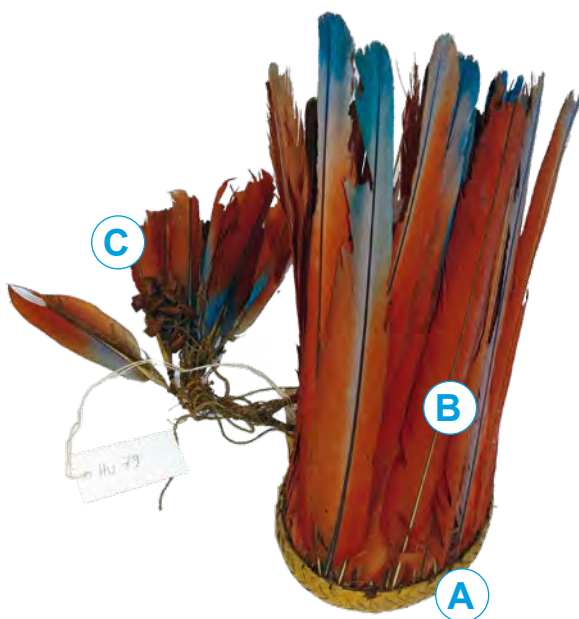


Abb. 26 a Federkrone, bestehend aus einem Reif (A), rotem Federband (B) und Anhänger aus Federn und Nusschalen (C), Vorderansicht

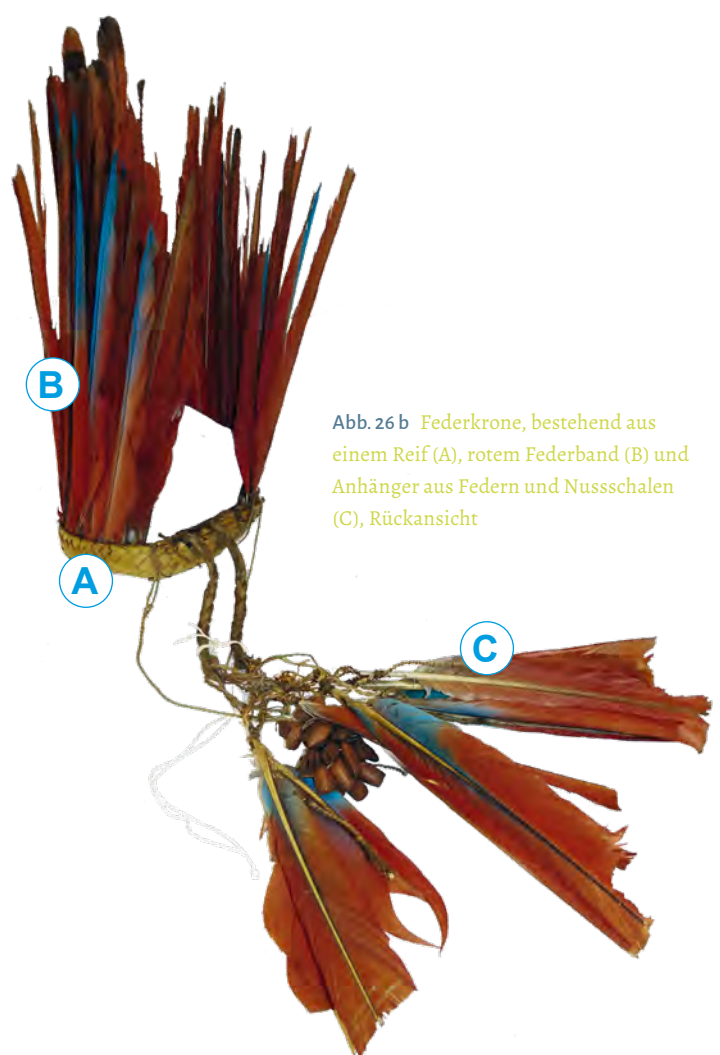


Abb. 26 b Federkrone, bestehend aus einem Reif (A), rotem Federband (B) und Anhänger aus Federn und Nusschalen (C), Rückansicht

## Ovaler Reif (A)

Der Reif ist aus gespleißten Palmblattstreifen in Form eines »U« geflochten. Die beiden oberen Ränder sind miteinander in regelmäßigen Abständen von zwei bis drei Zentimetern mit einem dunkelbraunen Faden aus Pflanzenfaser vernäht, der oben auf dem Rand verläuft (Abb. 27 a). Wegen dieser Naht kann das in dem »U« des Reifs befindliche Federband nicht entfernt werden; dessen Konstruktion ist daher nicht erkennbar. Von außen ist jedoch an den Nahtstellen sichtbar, dass hinter den Streifen ein oberer Abschluss aus gespleißtem Pfeilrohr vorhanden

ist, um den die Palmblattstreifen geführt sind und der das Flechtwerk an den Rändern stabilisiert (Abb. 27 b).

Die Enden des Reifs sind auf der Rückseite ineinander gelegt und fixiert (Abb. 28 a). Da der Federbereich des Bandes kürzer ist als der Reif, ist hier ein etwa zehn Zentimeter breiter Bereich ohne Federn (Abb. 28 b). Zwei breite Zöpfe aus Pflanzenfasern – wohl die Enden des Federbandes – sind über den Rand geführt, der an dieser Stelle mit einem gespleißten Rohrstreifen verstärkt ist, um das Gewicht des Anhängers abzufangen.



Abb. 27 a Dunkelbrauner Faden aus Pflanzenfaser auf dem Rand, auf Rück- und Vorderseite



Abb. 27 b Nahtstellen am oberen Rand des Reifes



Abb. 28 a Ineinander gelegte Enden des Reifs, Unterseite

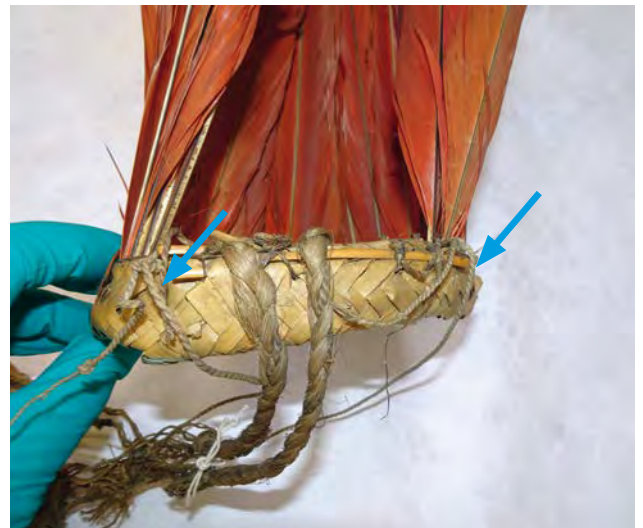


Abb. 28 b Zwei breite Zöpfe aus Pflanzenfasern, Verstärkung des rückwärtigen Reifs mit gespleißten Rohrstreifen und heller Baumwollfaden



Abb. 29 Rote Schwanzfedern des Ara macao

### Federband (B)

Die überwiegend roten Federn, einige mit blauen Anteilen an den Spitzen, sind vom Schwanz des *Ara macao*. Die längsten Federn sind zentral vorn angeordnet, auf beiden Seiten werden sie nach hinten kürzer (Abb. 29). Die Konstruktion konnte nicht untersucht werden, da der Reif oben vernäht ist. Dass die einzelnen Federn miteinander durch ein Band verbunden sind, belegen die zopfartig geflochtenen Enden. Da die Federn zu eng stehen, um gezählt zu werden, kann deren Anzahl – 50 bis 60 – nur mit Hilfe der Fotos grob geschätzt werden.

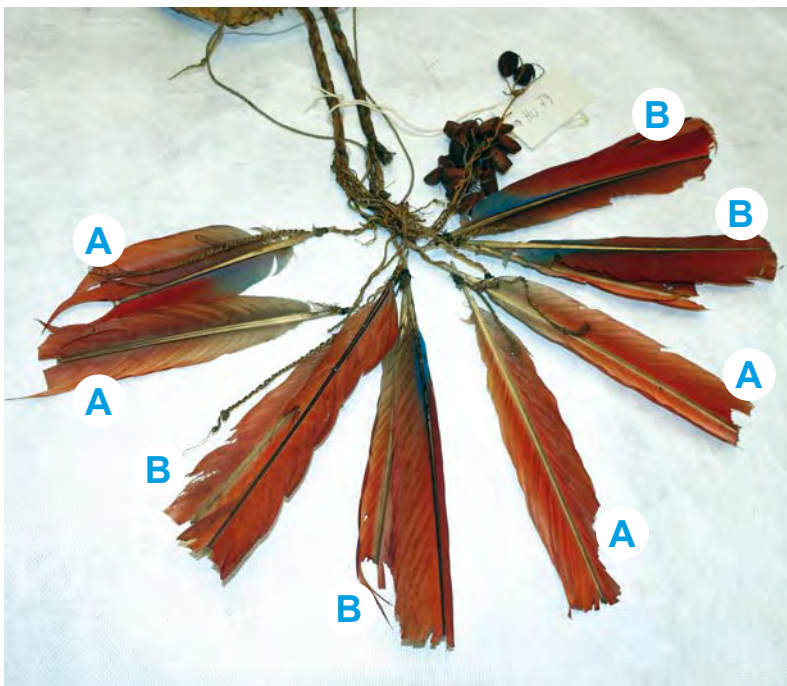


Abb. 30 a Anhänger aus Ara-Schwanzfedern, vier Einzelfedern und vier Federpaare

### Anhänger (C)

Der Anhänger besteht aus Pflanzenfaserfäden, an denen einerseits Arafedern und andererseits zwei verschiedenen Typen von Nussschalen (Abb. 30 a) befestigt sind; von dem einen Typus (1) sind es zwei und von dem anderen (2) etwa 26 (Abb. 30 b). Bei allen zwölf Arafedern – vier einzelne (A) und vier Paare (B), deren Innenseiten zueinander zeigen – sind jeweils die Spitzen gerade beschnitten. Die Federspulen sind durch mehrfaches Umwickeln mit einem Faden aus Pflanzenfaser, der zuvor mit einem Gemisch aus Baumharz und Bienenwachs gewachst wurde, an einzelnen braunen Pflanzenfaserfäden der zopfartig geflochtenen Enden des Federbandes fixiert (Abb. 30 c) und die durchbohrten Schalen sind mit dünnen Fäden zusammengebunden.



Abb. 30 b Zwei verschiedene Typen von Schalen



Abb. 30 c Fixierung der Federspulen mit dunkelbrauner bis schwarzer Pflanzenfaser

## Schäden und Reparaturen

Das Stück ist sehr gut erhalten, es sind nur leichte Schäden an einzelnen Federn wie abgebrochene Spitzen sowie angefressene und abgerissene Fahmenteile festzustellen. Verfälschende Veränderungen oder Reparaturen sind nicht erkennbar. Die einzelnen Fäden der rückseitigen Anhänger sind ineinander verwirrt und dadurch unübersichtlich. An der Unterseite des Reifes sind zwei hellgrüne Flecken vorhanden, deren Herkunft unklar ist. Unbekannt ist auch, ob der helle Faden aus Baumwolle (Abb. 27 a, 28 b, 29), der an der Rückseite des Stückes befestigt ist und möglicherweise zum Aufhängen diente, von den Herstellern stammt oder später angebracht wurde.

## Zur Tragweise

Die Federkrone wurde auf dem Kopf getragen, sodass die anhängenden Federn und Nusschalen auf dem Rücken hingen.

## Das Objekt im Vergleich

Die Federkrone ist singulär; vergleichbare Stücke sind dem Autor nicht bekannt. Auch die Technik der Elemente ist entweder singulär, z. B. der geflochtene Reif zur Aufnahme von senkrecht aufragenden Federn, oder – wie die Verbindung der Federn – nicht erkennbar, da im Reif verborgen, oder – wie beim Anhänger – technisch zu einfach und daher zu weit verbreitet.

## Bezeichnungsvorschlag und regionale Herkunft

Der Autor schlägt vor, auch diesen Objekttypus wegen der in einem Geflecht fixierten senkrecht aufragenden Federn als Federkrone zu bezeichnen. Eine regionale Zuordnung ist – mangels Vergleichsstücken – nicht möglich; eventuell könnten die bisher nicht bestimmten Nusschalen bei der regionalen Zuordnung hilfreich sein.

## ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Die Federkrone Typ 1 (Inv. Nr. **EHc50**) besteht aus mehreren Elementen: einem geflochtenen Zylinder mit je einer Krempe am oberen und unteren Rand sowie einem am oberen Innenrand des Zylinders befestigten Kranz. Um den Zylinder sind zwei überwiegend grüne Federbänder und eine rot-weiße Federbinde gebunden und auf der Rückseite befindet sich ein T-förmiger Aufbau aus acht Rohrstücken mit einem viereckigen Fadenkreuz, an dessen Ecken jeweils eine Käferflügeldecke

hängt. Nicht mehr vorhanden ist ein zweiter Anhänger mit Glasperlen, Fadenkreuz und Käferflügeldecken. Das verändert bzw. verfälscht das Erscheinungsbild der Krone ebenso wie die fehlenden Federn/Federstecker, die – wie die noch vorhandenen Löcher zeigen – im Kranz vorhanden waren. Eine weitere Verfälschung ist die ursprünglich nicht zum Stück gehörige rot-weiße Federbinde, an der mit einem industriell hergestellten grünen Band ein graues Etikett mit der Inventarnummer

»EHc54« befestigt ist. Die sechs weißen Federbänder bilden drei Paare mit einander zugewandten Innenseiten und die roten weisen jeweils mit ihrer Innenseite nach außen. Während der Federbereich der grünen Federbänder am T-förmigen Aufbau endet und deren Bandenden unterhalb desselben verknotet sind, ist dies bei der rot-weißen Federbinde anders. Hier liegt ein Teil des Federbereiches unter dem Aufbau und der Knoten befindet sich auf der Vorderseite der Krone. Diese beiden Details sind Hinweise, dass die Federbinde nicht von den Herstellern auf das Geflecht aufgezogen wurde: Der Knoten liegt beim Tragen oberhalb der Stirn und wäre somit prominent sichtbar gewesen und ihre konstruktiv vorgegebene Wirkung kann die Federbinde, eingeklemmt zwischen Krempe und grünen Federbändern, nicht entfalten; außerdem werden die unter dem T-förmigen Aufbau eingezwängten Federn massiv beschädigt. Wie sich die einzelnen Federbänder auf ebener Fläche entwickeln, zeigt das Beispiel des Federhutes in den Sammlungen des Etnografiska Museet Stockholm (Inv. Nr. 1800.4.1). Hier liegen die roten und schwarzen Rückseiten der Federn jeweils auf dem Geflecht auf und mittig erheben sich die paarweise angeordneten dunkelroten Federbänder. Die rot-weiße Federbinde – so die These des Autors – war das zentrale Element eines solchen Federhutes, gehört also nicht zur Federkrone EHc50. Aufgebunden wurde sie erst in Europa – erst nach der Vergabe der Inventarnummern im Jahr 1825. Der Autor vermutet außerdem, dass das 52 cm lange Federband aus grünen Amazonenfedern (Inv. Nr. EHc55) zur Federkrone gehört. Hierfür sprechen, dass deren Maße, die verwendeten Federn und die Technik, mit welcher dieselben verbunden sind – auf einer Seite über Kreuz und auf der anderen parallel geführt – gleich sind wie bei den zwei bereits an der Krone befestigten Federbändern. Diese enden am T-förmigen Aufsatz und ihre Verknotung liegt unterhalb desselben. Beide Enden von EHc55 sind kurz nach dem Federbesatz – also unmittelbar am T-förmigen Aufsatz, abgeschnitten, denn ohne denselben zu entfernen, liess sich der Knoten nicht öffnen. An dem grünen Federband befindet sich ein mit grünem Bändchen angebrachtes altes Etikett des Jahres 1825 mit der Nummer »EHc55« sowie ein zweites älteres Etikett mit den übereinander stehenden Ziffern »820« und »376«.

Die grünen bzw. blau-grünen Federbänder an dem Zylinder (Inv. Nr. EHc51) weisen die gleichen Maße und Materialien sowie die gleiche Verbindungstechnik auf und

auch das einzelne blau-grüne Federband EHc49b stimmt mit diesen überein. Versuchsweise wurden letzteres und auch das grüne Federband EHc55 um den Zylinder gelegt; beide passen exakt. Die Federbänder (Inv. Nrn. EHc49b, EHc50, EHc51, EHc55) sind alle etwa gleich lang und in der gleichen Tradition gefertigt. Die hier nachweisbare Verbindung der einzelnen Federn durch Umklappen der Spulen um einen Basisfaden und die Fixierung der Laschen mit einem durchlaufenden zweiten Faden – beide aus Baumwolle – gibt es aber auch bei den in Kopenhagen befindlichen Stücken (Inv. Nrn. EHc52, EH5932, EH5935), die bislang als »Capes der Tupinambá« bezeichnet werden. Ein deutlicher Unterschied und als Technik singulär ist, dass bei den grünen und blau-grünen Federbändern pro Stelle jeweils mehrere zu einem Büschel zusammengefasste Federn fixiert sind. Üblicherweise werden Federn dieser Länge einzeln eingebunden.

Die Muster des Flechtwerks und die Verwendung schwarz gefärbter Streifen im Zusammenspiel mit unbehandelten, ursprünglich hellbraunen, verweisen auf das Gebiet der Guayanas zwischen den Mündungen des Amazonas und des Orinoco. Zu bedenken ist, dass dieses durchaus einen Landstreifen von mehreren hundert Kilometern Tiefe umfassen kann, da die indianische Nationen damals bis tief ins Hinterland reisten und siedelten. Ähnlichkeiten in den Flechtmustern verweisen auf karibischsprachige Hersteller, allerdings können auch die Arawaken oder die Warrau nicht ausgeschlossen werden. Da keine sicher bestimmten Vergleichsstücke vorhanden sind, lässt sich lediglich das Küstengebiet Guayanas möglicherweise auch die karibische Inselwelt als Herkunftsgebiet eingrenzen.

Die auf die Federkrone EHc50 aufgebundene rot-weiße Federbinde mit der Inventarnummer EHc54 und die überwiegend roten Federbänder um den Zylinder EHc51 wurden erst in Europa bzw. in Kopenhagen auf diese gebunden. Der beschriebene konstruktive Aufbau der Federbinde EHc54 kann, eingeklemmt zwischen Krempe und grünen Federbändern, nicht die beabsichtigte Wirkung entfalten und die unter dem T-förmigen Aufbau eingezwängten Federn sind gar nicht sichtbar, schlimmer noch, sie sind dadurch massiv beschädigt. Ein solch gewaltsames Vorgehen bei der Anbringung ist den indigenen Herstellern und Nutzern eines Federschmuckes ebenso fremd wie eine Verknotung auf der Frontseite. Beim Tragen liegt diese Stelle oberhalb der Stirn und der dortige Knoten ist keine gewünschte Zierde. Wie sich die

einzelnen Federbänder auf ebener Fläche entwickeln, kann durch das Beispiel eines Federhutes in den Sammlungen des Etnografiska Museet Stockholm (Inv. Nr. 1800.4.1) gezeigt werden. Die rot-weiße Federbinde an der Federkrone ist – so die These des Autors – das zentrale Element eines Federhutes, gehört also nicht zu EHc50.

Mehrere Argumente sprechen dagegen, dass die drei überwiegend roten Federbänder ursprünglich am Zylinder (Inv. Nr. EHc51) aufgebunden waren:

- Die Federn sind etwa zwei Zentimeter kürzer als die der grünen bzw. blau-grünen Federbänder und wären dadurch beim Tragen nur als Abschlüsse oben und unten sichtbar.
- Die unterschiedlichen Farbfolgen in der Mitte der Federbänder entfalten ihre individuelle Farbwirkung nur dann, wenn die Federbänder jeweils einzeln zu sehen sind, nicht aber hintereinander aufgebunden am Zylinder.
- Der mit Federn bestückte Bereich ist mindestens beim ersten Federband mit 42 cm für den Zylinder zu kurz, bei den beiden grünen und dem blau-grünen sind es 52 cm.
- Bei allen drei Federbändern sind die überstehenden Abschlussbänder zu lang.

Ein Vergleich der drei Federbänder zeigt Unterschiede sowohl konstruktiver Art als auch bei der Federwahl. Allen drei Objekten gemeinsam sind die Verwendung von Federn des Roten Ibis und von Baumwolle, auch deren Gesamtlänge (mit Bändern) von 85 (1) bzw. 80 (2) bzw. 89 (3) cm und die Länge des Federbereiches von 42 (1) bzw. 48 (2) bzw. 50 (3) cm ist ähnlich. Verschieden sind die mit-

tigen Farbfolgen (gelb-braun-schwarz bzw. gelblich-schwarz bzw. grün) und die dort verwendeten Vögel; beim ersten und zweiten Federband sind je zwei schwarze Federn zackig beschnitten; nur beim ersten Federband sind die zugeschnittenen Laschenspitzen jeweils in den Kiel gesteckt und hier ist es ein durchlaufender Laschenfixierungsfaden, während es bei dem zweiten und dritten Federband zwei Laschenfixierungsfäden gibt. Weiterhin weicht bei allen drei Stücken die Verknötung an den Federspulen in Details voneinander ab. Gezackt beschnittene Federn und Stränge aus Baumwollfäden sind Hinweise auf Arawak- oder Karib-sprachige Hersteller. Nur das erste Federband weist einen Ausrichtungsfaden auf, dort ist auch der Strang aus Fadenbündeln am dicksten. Diese beiden Merkmale ermöglichen, dass dieses Federband sowohl um den Kopf gebunden werden konnte als auch in ein Geflecht gezogen werden konnte. Bei den anderen beiden Federbändern geht der Autor davon aus, dass diese nur mit einem geflochtenen Reif tragbar waren, sodass die Federn fächerartig aufgespannt wie ein Heiligenschein radial um den Kopf standen.

Die Federkrone **EHu79** ist singulär; vergleichbare Stücke sind dem Autor nicht bekannt. Eine Bestimmung durch einzelne Elemente ist hier nicht möglich. Entweder sind diese singulär, wie z. B. der geflochtene Reif zur Aufnahme der senkrecht aufragenden Federn, oder nicht erkennbar, wie die Verbindung der im Reif verborgenen Federspulen, oder auch – wie beim Anhänger – technisch zu einfach und daher zu wenig spezifisch.

Text und Fotos *Andreas Schlothauer*

#### ANMERKUNGEN

**1** Der dänische Text lautet: »Bambusudsmykning til hovedkrans, H. 21 cm, Brasilien«

**2** Das heißt, im Inventarbuch von 1674 gibt es den Eintrag: »2 Ostindische Hüte aus Vogelfedern« (1674.172/sp.2) und in den Inventarbüchern von 1690 bzw. 1737 sind es dann »Fünf Ostindische Hüte aus Vogelfedern«.

**3** Der dänische Text lautet »2 Hovedkrans, D. 36, 34 cm, Brasilien«.

**4** Der englische Text lautet: »Two small Indian Capes of green Feathers«. »Kraver« ist jedoch eher als Kragen zu übersetzen.

**5** Dies ist wie folgt zu lesen: »820/376« ist die Nummer des Schrankes in der Kunstkammer und die »zwei kleinen indianischen Kragen aus grünen Federn« seien in den Inventaren der Kunstkammer der Jahre 1674 (»1674.31a (cf./373)«), 1689 (»1689.41«), 1696 (»MR.1696,49«) und 1710 (»MR1710.II.II.19«) erwähnt. Im Jahr 1825 erhielten die Stücke in der Königlichen Kunstkammer (»KKK«) die Inventarnummern »EHc 54«

bzw. »EHc55« und 1845 wurden sie Teil des »Kongelige Ethnographiske Musæum« (»KEM«).

**6** Die Inventarnummern EHc50 und EHc54 wurden im Jahr 1825 vergeben. Die Etiketten könnten aus dieser Zeit stammen, bei dem grünen Befestigungsband wäre dies zu untersuchen.

**7** Die Bezeichnungen »Vogel« bzw. »Affe« gehen nicht auf die Hersteller zurück, sondern sind vom Autor gewählt, um im weiteren Text die Muster für die Leser benennen zu können. (siehe Fussnote 11)

**8** Bei Federsteckern ist in die beschnittene Federspule ein Splint aus Holz gesteckt oder es sind an einen solchen jeweils eine Feder oder mehrere Federn angebunden.

**9** Die genaue Zahl der Federn konnte nicht ermittelt werden, jedoch war feststellbar, dass es pro Stelle etwa vier bis sechs Federn sein können.

**10** Laut Inventarbucheintrag in Stockholm stammt der Federhut vom

Vater des Ururgroßvaters (»farfars farfar«) des Samuel Ugglas (1750–1812). Da dessen Vater, Petrus Uglya, im Jahr 1709 geboren wurde, ist das Stück spätestens in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Schweden gewesen. Der Inventarbucheintrag lautet: »Gåfva af Grefve Sam. Ugglas 1800. Vestindien. Ef[ter]b[e]st[emning]: Guiana. Donator är farfars farfar till antikvarien friherre C. N. af Ugglas. Var ordförande i Ostindiska kompaniet vid 1800-talets början. Själv torde han aldrig gjort några långresor.« Von wem die Nachbestimmung »Guiana« kommt, wird nicht erwähnt.

**11** Auf einem von den Yekuana im 20. Jahrhundert hergestellten Korb – im Besitz des Autors – ist das »Vogel«-Motiv vorhanden. Guss bildet ein etwas abweichendes Muster ab, das er als »dede, the bat« bezeichnet (1989: 202). Bei einem Besuch mehrerer Kalinya im damaligen Museum Volkenkunde Leiden hatte der Autor am 22. Juni 2009 Gelegenheit ihnen Fotos der Kopenhagener Krone (Inv. Nr. EHc50) zeigen zu können. Ferdinand Mande Kalinya bezeichnete das eine Muster als »sororija«, also einen Vogel, eventuell ein Cotinga, und das andere als »more«, Sitzbank. Weiterhin ist das »Vogel«-Motiv bei Roth mit dem Text »birds in flight« abgebildet (1924: 361 B) und bei ihm findet sich auch ein als »Hirsch« bezeichnetes Motiv (1924: 363 E; 1926: 46 f. und Plate 13b), das dem zweiten der Federkrone sehr ähnlich ist. Weitere Flechtmuster, z. B. »mono cariplanco«, ein Kapuzineraffe (*Cebus capucinus*), zeigt Bermudez (1988). Die Hinweise auf Roth bzw. Bermudez verdanke ich Bruno Illius.

**12** Kästner schreibt in seinem Beitrag »Indianische Küstenstämme Surinames« im Herrnhuter Ausstellungskatalog: »Dieses Objekt erhielt

1890 in dem zur Herrnhuter Brüdergemeine gehörenden Museum Niesky ein Etikett mit der Aufschrift: „Zierrat aus den Flügeldecken von Julodis gigantes zum Aufhängen in der Hütte“. Vermutlich handelt es sich bei dem Stück um den Teil eines Federkopfschmucks aus der Sammlung von Ch. Quandt (1780), der heute nicht mehr vorhanden ist. [...] Im „Catalogus der Kunstsachen“ des Naturalienkabinetts am Theologischen Seminar der Brüderunität in Barby findet sich unter der Nr. 163 folgende Beschreibung Quandts: „Ein grosser indianischer Federhut, desgleichen sie bey ihren festlichen Tänzten brauchen. Über zwei Reihen langen starken röthlichweissen Federn geht ein breiter Streif von hochrothen kleinen Federn, die durch 2 schwartze Federreihen unterschieden sind. Mitten über dem Kopfe stehen vier lange rothe Federn in die Höhe; u[nd] hinten sind an einem angeschnitzten gabelförmigen Holz eine Menge Flügeldecken von Käfern (*Buprestis gigantea*) künstlich angereiht, welche bei der Bewegung ein feines Geklimper machen. C. Q. Surinam“ (2003: 136)

**13** Das Foto der Seite aus den Aufzeichnungen Franks verdanke ich Martin Schultz.

**14** Die Datenbankangaben in Genflauten: »Couronne en plumes, 19e siècle, Equateur (?), Pérou (?), Jivaro (?), Mme Pahunis, Ancienne N° inventaire 1711, collier de Simeners?, période de récolte avant 1874«.

**15** Die Pariser Datenbankangaben sind: »Coiffure de plumes rouges, Brésil – Prov. de Para, Don du Muséum d'Histoire Naturelle«.

**16** Die genaue Anzahl konnte am Stück nicht gezählt werden und ist auch auf den Fotos nicht zu erkennen.

## LITERATUR

**Bermudez**, Beatriz (1988): Trama: mitos y cestería Ye'kuana. Caracas  
**Due**, Berete (1980): Amerika. In: Dam-Mikkelsen, Bente und Torben Lundbaek (Hrsg.): Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer, 1650–1800. København: 17–41

**Gundestrup**, Bente (1991): The kongelige danske Kunstkammer 1737. Band II. København

**Guss**, David M. (1989): To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest. Berkeley, Los Angeles, London

**Kästner**, Klaus-Peter (2003): Ethnographie und Herrnhuter Mission. Herrnhut

**Lesuis**, Jeroen (2019): Gestrand in Zeeland. Een onderzoek naar de herkomst van de Guyaanse verentooien in de collectie van het Zeeuws Museum, Masterscriptie Kunstgeschiedenis. Universiteit Utrecht

**Quandt**, Christlieb (1807): Nachricht von Suriname und seinen Einwohnern: sonderlich der Arawacken, Warauen und Karaiben. Görlitz

**Roth**, Walter Edmund (1924): A introductory Study of the Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Indians. Washington

— (1926): Additional Studies of the Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Indians. Washington

**Schlothauer**, Andreas (2009): Ein Feder-Hut der Warrau (Surinam oder Guayana) und eine Reise durch Europa. SSB-2009AS-1 ([www.about-africa.de/diverses-unsortiertes/543-feder-hut-der-warrau-surinam-oder-guayana](http://www.about-africa.de/diverses-unsortiertes/543-feder-hut-der-warrau-surinam-oder-guayana))

**Schlothauer**, Andreas (2015): Amazonas Federschmuck. Museum Volkenkunde Leiden – eine systematische Sammlungsbearbeitung 2007–2014

— (2016): Der Amazonas Federschmuck in der Ausstellung des MEG. In: Kunst & Kontext 11: 75–82

— (2018) Federschmuck aus dem Küstengebiet Guayanas des 18. Jahrhunderts im Zeeuws Museum Middelburg, Niederlande. Report RCMC, 2018.01 AM: 5–15

## ARCHIVE

Catalogus der Kunstsachen 1775. Naturalienkabinett am Theologischen Seminar der Brüderunität in Barby. Unitätsarchiv Herrnhut  
 Inventarbuch Senckenberg-Museum. Museum für Völkerkunde Frankfurt am Main  
 Generalkatalog Statens Etnografiska Museum Stockholm 1736–1850



tribal.art



**HAMMER AUKTIONEN**

BASEL - SWITZERLAND

## IMPRESSUM

Kunst & Kontext  
15. Jahrgang, 2025

### *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*

André Orlick und ChatGPT

### *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,  
zzgl. 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

Valentin **BOISSONNAS** (\*1972) ist als freiberuflicher  
Konservator-Restaurator seit 1997 in Zürich tätig und  
seit 1999 als Dozent für Konservierung an der Haute  
Ecole Arc in Neuchâtel, Schweiz.  
valentin.Boissonnas@he-arc.ch

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

Christian **FEEST** (\*1945) ist freischaffender Autor und  
Ausstellungskurator. Zuvor war er Professor für Eth-  
nologie an den Universitäten Frankfurt am Main und  
Wien und Direktor des Museums für Völkerkunde  
Wien (heute: Weltmuseum Wien).  
christian.feest@t-online.de

Thunar **JENTSCH** (\*1950), Studium der Vermes-  
sungstechnik und Völkerkunde, Forschungsaufent-  
halte in Westafrika und Papua-Neuguinea, Autor  
zahlreicher Sach- und Fachbücher.  
thuje@t-online.de

Andreas **SCHLOTHAUER** (\*1958) befasst sich seit  
2002 mit dem Federschmuck des Amazonas-Gebietes.  
schlothauer@kunst-und-kontext.de



Attiè/Agni Figure, Ivory Coast  
Height: 25.5 cm - Publ. Scanzi 2012  
Full presentation on our website.



ESTABLISHED  
1912

WWW.KKD-GALLERY.COM

# Zemanek-Münster



AFRICA  
OCEANIA  
PRE-COLUMBIAN ART

15 November 2025  
Consignments now invited

Malagan, New Ireland  
Provenance:  
Albert Hahl (1868-1945)  
Linden-Museum, Stuttgart, 1899  
Ludwig Bretschneider, Munich, 1959  
H: 62,5 cm