

Aussereuropäische Kunst & Kultur im Dialog

Kunst & Kontext

Museum - Sammler - Universität - Händler



- **PORTRÄT:** Lorenz Homberger
- **MUSEUM:** Musée du quai Branly
- **BENIN:** Gefunden St. Gallen
- **HUMBOLDT-FORUM:** Der Vergleich
- **AFRIKA:** Senufo-Archiv

Lumbo Mask, Gabon
Provenance: Webster London appr. 1900



Galerie Walu
FINE AFRICAN ART, EST. 1957

Mühlebachstrasse 14 · 8008 Zürich · Switzerland · Tel. +41 44 280 20 00 · info@walu.ch · www.walu.ch



VORAB!

Auch diese Ausgabe ist fast fertig und da so viel geschrieben wurde, kann ich nur noch viel Spaß beim Lesen wünschen. Wem es zu viel Text und zu wenig Fotos sind, der möge bedenken, dass die nächste Ausgabe erst wieder in sechs Monaten erscheint, d.h. pro Tag ein halbe Seite des Lesens. Durch einige Beiträge in Kunst&Kontext 03 wurden neue Informationen zu Museums-

objekten mitgeteilt. Was machen die ethnologischen Museen mit diesen Informationen? Wir haben nachgefragt und berichten in der gleichnamigen Rubrik. Zu allen anderen Artikeln gab es keine Leserbriefe oder Mitteilungen, die inhaltliche Korrekturen erforderlich machen würden. Die Fakten scheinen also richtig gewesen zu sein. Auch diesmal haben viele mitgearbeitet. Janine Heers hat das Titelbild gestaltet, Petra Schütz viele Stunden lektoriert, Andre Orlick die Seiten layoutet, Ingo Barlovic vieles organisiert und Audrey Peraldi den Versand

und die Anzeigen koordiniert. Mitgeschrieben haben: Ingo Barlovic, Hermann Becker, Marchinus Hofkamp, Klaus-Peter Kästner, Peter Müller, Audrey Peraldi, Ursula Regehr, Hans Rielau, Achim Schäfer, Oskar Schimmer, Stephanie Wümmers. Vielen Dank an Euch alle für die Zusammenarbeit.

St. Andreasberg, 04. Oktober 2012

Andreas Schlothauer

INHALT

DAS BESONDERE STÜCK

- 24 Eine alte, unbekannte Feder-Haube
- 48 Ein Kopfschmuck der Wachiperi
- 58 Figuren der Mamprusi
- 72 Vom Kampf mit Leder und Echthaar
- 86 Goethes Federschmuck in Weimar

MUSEUM

- 11 Paris Musée du quai Branly
- 34 Ethnologische Schaufiguren für St. Gallen
- 80 Burgdorf lebt

HUMBOLDT-FORUM BERLIN

- 18 Das Museum des 21. Jahrhunderts

SAMMLUNGEN

- 44 Gefunden - St. Galler Beninplatte ehemals Dresden
- 60 Plagiat I Martius - Rücktritt?
- 66 Gefunden - Picassos Benin-Kopf
- 85 Afrika in St. Gallen

AMAZONAS

- 55 Chaco - Formen der Imagination
- 62 Plagiat II Illustrationen bei Charles Wiener
- 90 Das Guapore-Projekt Teil 2

AFRIKA

- 04 Karl-Heinz Krieg - das Senufo-Archiv
- 30 Dogon - Nagelfiguren
- 37 Einstein-Pfosten
- 77 Der Vogel ein Traditionselement

PORTRÄT

- 38 Lorenz Homberger
- 75 Ulrich Kortmann
- 88 Luis Fernandez

ESSAY

- 82 Kapitalanlage
- 84 Minimalistische Theorie der Ethnografischen Ausstellung

MEDIEN+GESELLSCHAFT

- 68 Politik trifft Ethnologie - Podiumsdiskussion
- 93 Gutachter Afrikanische Kunst

OBJEKTPRÄSENTATION

- 21 Funktion des Sockels

NACHGEFRAGT

- 64 Diskussion - Korrektur - Kritik

In der Rubrik **Porträt** werden Wissenschaftlerinnen, Museumsmitarbeiter, Auktionatoren, Galeristen, Händler und Sammler vorgestellt, mit dem Anspruch Informationen weiterzugeben, nicht aber zu kritisieren. Einfühlen, dem Porträtierten Raum geben zur eigenen Darstellung. Neutralität zum Befragten, nicht Beurteilung durch den Interviewer. Nur die Fakten werden von mir geprüft, soweit dies möglich ist. Grundlage ist ein mehrstündiges Gespräch mit einer Fragenliste, die eher anregt und führt, als strukturiert.

KARL-HEINZ KRIEG - DAS SENUFO-ARCHIV

„Jede Reise bringt etwas, was es eigentlich nicht gibt“. Karl-Heinz Krieg, 2007



Figuren des Sabariko Koné in der Studien-Sammlung Karl-Heinz Kriegs

In Kunst&Kontext Nr. 03 hat Heinz Jockers in einem Nachruf die Arbeit und das Leben von Karl-Heinz Krieg gewürdigt und u.a. „eine immense Sammlung von Schnitzerarbeiten der Senufo“ erwähnt, die sich im Nachlass befindet. Einen kleinen Einblick in dieses Material bekam ich im Jahr 2005, als ich die Frühjahrstagung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V. im Völkerkundemuseum München zum Thema Senufo vorbereitete.

Als ich im Herbst 2004 Karl-Heinz Krieg erstmals anrief, erhielt ich zunächst eine Absage: Nein, er könne keinen Vortrag halten, das zähle nicht zu seinen Fähigkeiten. Daraus resultierte im nächsten Telefonat mein Angebot, dass ich den Vortrag mit seinem Material gern für ihn halten könnte. Diesmal war die Antwort positiv. Es folgten zwei mehrstündige Besuche in Neuenkirchen, auf die er sich gründlich vorbereitet hatte. Die wissenschaftliche Systematik beeindruckte mich. Jedes Stück trug ein Etikett mit Vermerken: Wann und wo gesammelt sowie teilweise Angaben zum Schnitzer und Querverweise zu anderen Objekten.

Aus seiner Hängeregistratur hatte er Akten über annähernd zwanzig Künstler ausgewählt. Darin jeweils Fotos von Maskentänzern, von Schnitzern bei der Arbeit, von Herstellungsdetails, außerdem Gesprächsprotokolle und handschriftliche Notizen. Aus seinem Depot holte er während unserer Gespräche Dutzende Stücke, um die Arbeit der jeweils besprochenen Schnitzer vergleichend zu erläutern. Während der Besuche fotografierte ich einzelne Stücke und einem Schnitzer zugeordnete Werkgruppen sowie die zugehörige schriftliche Dokumentation. Den entstehenden Vortragstext habe ich damals inhaltlich mehrmals telefonisch mit Karl-Heinz besprochen, wobei ihm nichts an einer Endkorrektur meiner Ausarbeitung lag.

Fast 50 Jahre hat Karl-Heinz Krieg mit einer Regelmäßigkeit die materielle Kultur der Senufo im Gebiet der nördlichen Elfenbeinküste und im südlichen Mali dokumentiert, wie es kein Ethnologe weltweit leisten konnte. Denn als Galerist und Händler von Figuren, Masken, Schmuck, etc. aus Afrika finanzierte er seine monatelan-

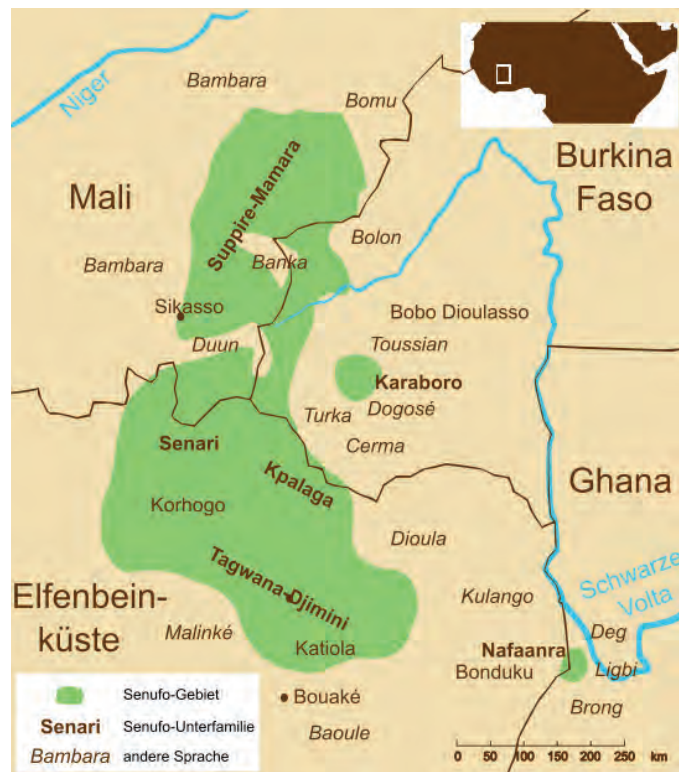


Abb. 01: Landkarte Senufo in der nördlichen Elfenbeinküste und im südlichen Mali (Elmer 2002, S.25)

gen Aufenthalte und seine wissenschaftliche Arbeit selbst. Und er arbeitete nicht allein. Immer hatte er Senufo-Mitarbeiter vor Ort, die er für ihre Arbeit bezahlte und die er als Basis seiner Arbeit ansah. Der erste Besuch von Karl-Heinz im Senufo-Gebiet datiert auf das Jahr 1963. Die meisten Stücke und Informationen sind seit 1966 zusammengetragen worden, denn als Kunsthändler und Autor unternahm er jährlich zwei längere Sammel- und Forschungsreisen nach Westafrika.

Das Archiv

Eine Hängeakten-Registratur mit einzelnen Akten zu:

- Dörfern und Schnitzern
- Sachthemen (z.B. Sandoaltar, Masken, Geschichte)

Die Akten enthalten

- Fotos von Stücken und Personen
- Mitschriften von Gesprächen (Urtext und Übersetzung).

In diesem Archiv sind etwa

- 200 verschiedene Schnitzer bzw. Schnitzstile
- 50 Gießer und Schmiede
- 40 Flafani-Hersteller dokumentiert.

Die Grundlage des schriftlichen Archivs sind Hunderte von Tonbändern und Kassetten mit Aufzeichnungen der Gespräche.

Die Studiensammlung

Die Sammlung ist nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten zusammengestellt, sondern dokumentiert Schnitz-Stile (und andere Handwerkstechniken) und Künstler. Die Stücke wurden überwiegend direkt in Senufo-Dörfern, aber auch im Handel in Afrika erworben. Die Sammlung enthält eine Besonderheit, die in anderen Sammlungen nur selten zu finden ist: Studien-Stücke. Diese wurden seit den 1970er Jahren von Karl-Heinz bei den jeweiligen Schnitzern in Auftrag gegeben, um Stil und Arbeitstechnik beispielhaft zu erfahren und zuordnen zu können. Die Herstellung ist teilweise fotografisch dokumentiert.

Zukunft des Senufo-Archivs Karl-Heinz Kriegs?

Der Verbleib von Archiv und Studiensammlung in einem ethnologischen Museum in Deutschland ist wünschenswert. Aber auf keinen Fall sollte diese Sammlung einfach nur einem Museum übergeben werden. Zwar ginge nichts verloren, doch die Wahrscheinlichkeit wäre sehr groß, dass alles in Kartons die nächsten hundert Jahre unbearbeitet bliebe. Stattdessen plädiere ich dafür, alles digital zu fotografieren und ins Internet zu stellen, damit die Erben der Hersteller, die Senufo, und weltweit interessierte Wissenschaftler, Sammler, Händler mit dem Material arbeiten können. Wie einfach dies möglich ist, habe ich bereits mehrfach beschrieben und realisiert:

Nach dem Abfotografieren der Stücke und der Hängeregistratur-Akten werden die Digitalfotos beschriftet (Schnitzer-, Ortsnamen, Zeitangaben, Figurentypen, Verweise) und sodann der Thesaurus (Suchwort-Verzeichnis) angelegt. Aus Archiv und Studiensammlung wird auf diesem Wege eine virtuelle Einheit.

Die meisten Stücke und Informationen sind seit 1966 zusammengetragen worden, denn als Kunsthändler und Autor unternahm er jährlich zwei längere Sammel- und Forschungsreisen nach Westafrika. Spätestens mit den bürgerkriegsähnlichen Unruhen ab dem Jahr 2002 endeten seine Besuche der Senufo-Dörfer. In einem Brief schrieb er mir: „*Ich bedaure nur sehr, dass ich augenblicklich nicht meine Arbeiten in der Elfenbeinküste weiterführen kann ...*“ (Fax vom 14.11.2004) Aber die Hauptarbeit war ohnehin bereits getan, denn die meisten seiner Informanten waren inzwischen verstorben.

Die Senufo

Unter dem Begriff Senufo werden seit der französischen Kolonialzeit etwa zwanzig bis dreißig Gruppen zusammengefasst, die durch eine gemeinsame Sprache und eine ähnliche Kultur miteinander verbunden sind. Die Linguisten bezeichnen fünfzehn nah verwandte Sprachen als Senufo, welches zur Untereinheit des Nord-Volta-Kongo-Zweigs der Niger-Kongo-Sprachen gezählt wird. Insgesamt sind es etwa 2,7 Millionen Sprecher im Norden der Elfenbeinküste, im Südosten Malis, im Südwesten von Burkina Faso und außerdem eine Enklave der Nafaanra (Linguisten) oder Nafana (Ethnologen) mit ca. 50.000 Personen im Nordwesten Ghanas. Die Anzahl der Senufo schwankt in der ethnologischen Literatur zwischen einer Million und 2,7 Millionen.

Die politische Situation im Norden der Elfenbeinküste ist seit September 2002 fragil, als ein Teil der Armee (Forces Nouvelles) gegen die Regierung putschte und damals die nördliche Hälfte des Staates unter deren Kontrolle brachte.

Kurze Erläuterung einiger Begriffe

<i>Fono</i>	Ursprünglich Schmiede, die im 20. Jahrhundert auch als Holschnitzer arbeiteten
<i>Kulé</i>	Holzsnitzer (auch Kulebele, Koulé oder Klé genannt)
<i>Poro</i>	Geheimbund in Westafrika
<i>Sando</i>	Wahrsagerin, Wahrsager

Das Sichtbare: Betrachten - Beschreiben - Deuten

Nur sehr selten kennen wir die Geschichte einer Figur in Afrika. Wer war der Auftraggeber? Wer schnitzte sie aus welchem Baum, wann und wo? Was war der Anlass, sie in Auftrag zu geben und herzustellen? Fast immer bleibt uns nur die Beschreibung des Sichtbaren und die Spekulation über das Unsichtbare. Die zwei Figurenpaare (jeweils Frau und Mann) der Sammlung Krieg könnten wir wie folgt beschreiben.

Die beiden dunkelbraun patinierten Figurenpaare sind aus hartem, schwerem Holz geschnitzt. Die weitgehende Stilübereinstimmung lässt auf denselben Schnitzer schließen.

Bei Paar 1 ist die Frisur der Figuren gleich gestaltet, sie endet im Stirnbereich und am Hinterkopf in einem auffälligen Wulst. Um den Hals tragen sie Amulette, beim Mann viereckig mit Diagonal-Kreuz, bei der Frau dreieckig, und um die Hüften einen Schurz, der jeweils im Genitalbereich und am Po in einer Art Klotz endet. Die Hände liegen entspannt neben den Hüften. Beide Figuren tragen Skarifizierungen. Im Gesicht sind es jeweils drei Linien in Höhe der Stirn, der Wange und des Mundwinkels; am Oberkörper jeweils drei oberhalb der Brust sowie je fünf unterhalb der Brust und oberhalb der Hüfte. Auf dem Rücken sind jeweils paarweise links und rechts Gruppen von fünf Narben im Bereich der Schulter, der Hüfte und in der Mitte des Torsos. Besonders auffällig sind die Verzierungen um den Bauchnabel (Bauchnabel-Kreuz). Die Skarifizierungen scheinen nicht geschlechtsspezifisch zu sein, einzige Abweichung ist, dass die Frau auf der Brust je drei kurze Einschnitte trägt.

Bei Paar 2 gibt es mehr Unterschiede zwischen der männlichen und der weiblichen Figur. Der Mann trägt auf dem Kopf eine Art Mütze, welche nach links fällt, und die Frisur-Wülste im Stirnbereich bzw. am Hinterkopf fehlen. Er hält in seiner rechten Hand ein Messer und einen Vogel. In der linken Hand trägt er ein Kind, und am Rücken hängt links ein Messer in einer Scheide. Bei der Frau sind Kopf und Hals gleich wie bei Paar 1, nur das Amulett fehlt. Sie hält in der



Abb. 02a-d Paar 1, erworben im Jahr 2004 in Tindara

rechten Hand eine Schüssel und in der linken ein Kind. Auf dem Rücken sitzt in einem Tragetuch ein weiteres Kind. Die Skarifizierungen sind etwas anders als bei Paar 1, die Narben auf der Brust der Frau sind deutlich länger und reichen bis zum Halsansatz. Die Verzierung auf der Wange besteht bei beiden Figuren aus vier Schnitten.

Vielleicht könnte noch mittels Feldfotos und Reisebeschreibungen festgestellt werden, dass die Skarifizierung am Bauchnabel und der Hüftschurz bei den Senufo typisch war, ebenso wie die Frisur der Frau und die Mütze des Mannes. Spätestens dann beginnen die Spekulationen: Stehen die Figurenpaare in einem Zusammenhang? Welcher Vogel ist dargestellt? Warum sind es drei Kinder? Warum hält der Mann ein Messer in der linken und ein Kind in der rechten Hand? Was hält die Frau in der rechten Hand? Haben die Zahlen drei, vier und fünf eine Bedeutung?

Deuten: Spekulation und Phantasie

Da diese Fragen nicht beantwortbar sind, könnte die Antwortskala im Max Weberschen Sinne idealtypisch wie folgt sein. DER Ethnologe sucht durch den weltweiten Vergleich mit anderen Völkern/Regionen nach Antworten und schreibt dann phantasievoll seine Abhandlung. DER Händler und DER Sammler wissen wiederum sehr schnell, was sie als schön empfinden, und diskutieren Ästhetik und Echtheit des Werkes. Während für DEN Sammler echt ist, was ihm gefällt, gilt DEM frankophonen Händler als echt, was der als Senufo-Experte geltende Händler-Kollege Monsieur V. als echt anerkennt und sich dadurch teuer verkaufen lässt. (Natürlich gibt es weder Den Ethnologen noch Den Händler noch Den Sammler im wirklichen Leben.)

An diesem Endpunkt beginnen die Informationen, die Karl-Heinz Krieg und sein Senufo-Mitarbeiter, der Kulé-Schnitzer Dramani Kolo-Zie Coulibaly aus Sienne/Boundiali, zusammengetragen haben, indem sie nur die Stücke selbst (keine Fotos) verschiedenen Personen zeigten. Es sind Protokolle von Gesprächen mit drei Senufo aus dem Jahr 2004: Douho Konaté aus Tabakoronni bei Zaguinasso sowie den Schnitzern Zonvagnan Koné, einem Kulé aus Gbemou - ursprünglich aus Kolia - und Sékondienwas Tuo (Dagnogo), einem Fono aus Poundiou.

Die **Gesprächsprotokolle** sind wie folgt gekennzeichnet:

1. „Gbemou, August 2004, Band 3, Seite A
Gespräch mit: **Zonvagnan Koné**, Kulé von Gbemou, urspr. von Kolia stammend.

Gespräch geführt von Dramani Coulibaly; Kulé von Boundiali“

2. „Poundiou, August 2004, Band Nr. 3, Seite A
Gespräch mit **Sékondienwas Tuo** (Dagnogo), Fono von Poundiou

Gespräch geführt von Dramani Coulibaly; Kulé von Boundiali“

3. „Tabakoronni bei Zaguinasso; nördl. E.K.
Gespräch mit (Kou) **Douho Konaté**, Senufo
Gespräch geführt von Dramani Coulibaly; Kulé von Boundiali“

Die Fragen (F) und Antworten (A) sind fortlaufend nummeriert.



Abb. 04 Dramani Kolo-Zie Coulibaly aus Sienne/Boundiali



Abb. 03a-d Paar 2, erworben im Jahr 2004 in Tindara

Das Unsichtbare - Teil 1: Erläuterungen zweier Senufo-Schnitzer

Obwohl die beiden Senufo-Schnitzer nichts zur konkreten Entstehung des Stückes wussten, konnten sie doch wichtige Hinweise geben. Zonvagnan Koné und Sékondienwas Tuo benannten übereinstimmend die Mütze des Mannes als bamba-dah (Maul des Krokodiles). Letzterer sagte: „Man muss alt sein und ein Selbstvertrauen besitzen“ (um diese zu tragen). (Sékondienwas Tuo, A8; Zonvagnan Koné, A5)

Sékondienwas Tuo beantwortete die Frage nach dem Frisurenmodell der weiblichen Figur so: „Wir nennen diese kafouho, dies ist das Modell kafouho der Tchébalé(-Region), weil das Ihre sich von unserem unterscheidet.“ (Sékondienwas Tuo, A10)

Hinsichtlich des Hüftschmuckes kam von beiden Schnitzern der Hinweis, dass es sich um Perlschnüre (konongui) handele. Zonvagnan Koné sagte: „So haben sich früher die Menschen geschmückt. ... es ist ein Freudentag, weil die Männer ihre siebenjährige Poro-Periode beendet haben, so haben sie sich früher geschmückt. Bei den Frauen gab es diese Tradition auch ...“ (Zonvagnan Koné, A8+A9; Sékondienwas Tuo, A11+A12)

In einer Veröffentlichung von Karl-Heinz Krieg aus dem Jahre 2002 ist ein Figuren-Paar mit gleichem Hüftschmuck abgebildet, er schreibt: „Neben diesem Schnitzstil beschäftigte mich auch die Perlenverzierung beider Figuren, denn ich dachte bisher, dass nur junge Frauen sich bei ihrer Initiation so reich mit Perlen schmücken. In Poundiou bei Boundiali erklärte mir wenig später mein Freund Sécondienwa Dagnogo (Tuo), warum diese beiden Figuren mit den Perlenschnüren geschmückt sind: „... Wenn du den Poro erlernst und deine Poro-Periode von 7 Jahren beendet hast, dann feiern wir den Cafouhoconri, und zu diesem Fest müssen sich die jungen Frauen und Männer so mit Perlen schmücken.“ (Krieg 2002, S.43)

Anmerkung AS:

Man beachte die leichte Abweichung bei der Schreibweise der Namen in den Akten und dieser Veröffentlichung: Sékondienwas Tuo (Dagnogo) bzw. Sécondienwa Dagnogo (Tuo).

Zum dargestellten Thema meinte Zonvagnan Koné: „Ja sie wollen gemeinsam eine Anbetung durchführen; siehst du nicht die Schüssel mit Reis; dies ist das Essen der Anbetung für die Kinder, und sie werden den Hahn töten - dies wird so gemacht, um sie von einem Gelübde - gnonfaligua - zu entbinden ...“ (Zonvagnan Koné, A6) Und Sékondienwas Tuo sagte: „Wenn du eine Mutter mit ihrem Mann

siehst, welche drei Babys auf den Armen halten - houm! houm! - bei der Gnade Kolotcholos (Himmelsgott), dies sieht so aus, als ob jemand bei den Tougoule (Geistern) ein Gelübde abgelegt hat und sagte: ‚Wenn ihr mir Kinder schenkt, werde ich dies oder jenes für euch tun‘. Danach hat die Frau Drillinge zur Welt gebracht. ... Siehst du nicht die Schale mit Reis, und dann hält der Mann den roten Hahn in der Hand mit einem Messer und in der anderen Hand ein Baby. Seine Frau hält ein Baby im Arm, ein zweites trägt sie in ihrem Tuch auf dem Rücken - dies alles ist sehr eindeutig.“ (Sékondienwas Tuo, A3)

Das Unsichtbare - Teil 2: Entstehungsgeschichte der beiden Figurenpaare

Ein Gespräch von Dramani Coulibaly mit **Douho Konaté** erbrachte die folgende Geschichte zur Entstehung der Figuren:

„F1: Bitte erzähle mir alles, was du über die Geschichte dieser vier Geisterfiguren weißt.“

A1: Diese Geisterfiguren (tougoulé-géni) sind von unserer Familie, sie waren die Geisterfiguren der älteren Schwester meiner Mutter; sie hatte Probleme, Kinder zu bekommen. Sie ging zusammen mit ihrem Ehemann zu den Geistern - sie suchten eine(n) Sando auf und erzählten von ihren Problemen. Sie legten ein Gelübde (gnonfaligua) ab, dass sie den Geistern einen roten Hahn spenden und für sie kochen würden, für den Fall, dass sie - mithilfe der Geister - ein Kind zur Welt brächte. Hier (Paar 2) gehen der Ehemann und seine Frau zu den Geistern, um ihr Gelübde zu erfüllen; sie zeigen den Geistern die Kinder, welche die Frau durch ihre Hilfe geboren hat.

F2: Hat sie Drillinge geboren, oder brachte sie die Kinder einzeln, nacheinander zur Welt?

A2: Sie brachte Drillinge zur Welt, siehst du es nicht? Hätte sie die drei Kinder einzeln zur Welt gebracht und hätte sie mit der Erfüllung ihres Gelübdes gewartet, bis sie drei Kinder nacheinander geboren hätte, so hätten die Geister die Kinder wieder getötet. ... Als das Ehepaar die Geister aufsuchte, um ihr Gelübde zu erfüllen - die Frau war eine Sando - sagten die Geister: ‚Damit du uns nicht vergisst, lass dir Geisterfiguren schnitzen, so, wie du, als du zum ersten Mal mit deinem Problem zu uns kamst; d.h. du und dein Mann ohne Kinder. Danach lässt du zwei andere Figuren schnitzen: du und dein Mann mit den drei Kindern, die du zur Welt gebracht hast. ... Bewahre diese Figuren bei dir auf und arbeite mit ihnen als Sando (Wahr-sagerin).

...

F3: Hat diese Frau schon vor ihrem Besuch der Geister als Sando gearbeitet?

A3: Sie arbeitete schon früher als Sando. Sie hatte außerdem vier kleine Geisterfiguren, welche ich vorläufig noch bei mir aufbewahre. Sie sind viel kleiner als diese Figuren hier; sie wurden auch von dem gleichen Koulé (Schnitzer) geschnitzt.

...

F5: Leben diese Drillinge noch heute?

A5: Seit sie in die Schule gingen und danach das College besucht haben, sind sie nach Abidjan gezogen und bis heute dort geblieben.

F6: Und was ist aus ihren Eltern geworden?

A6: Sie sind beide gestorben. Als die Beerdigung ihrer Mutter war, erklärten sie mir, dass sie nie mehr ins Dorf zurückkehren würden. Daraufhin fragte ich sie, was mit diesen Figuren ihrer verstorbenen Mutter passieren solle. Sie antworteten mir, dass ich mit diesen machen könne, was ich wolle, denn es gab unter ihnen keine Schwester (welche die Sando-Tradition hätte weiterführen können). Also übergab die Familie alle acht Figuren meiner Mutter. Da diese auch verstorben ist, verkaufe ich sie.“ (Douho Konaté)

Die Rede ist hier von acht Figuren, beschrieben sind bisher jedoch nur zwei Figuren-Paare. Zu diesen vier großen Figuren gehörten vier kleine Figuren, die auf einem Sando-Altar standen. Hierzu Sékondienwas Dagnogo: „Siehst du Figuren in dieser Größe, so weißt du, dass ihr Besitzer mit diesen nie auf Reisen gehen wird. So wird sich ein reisender Sando die gleichen Figuren im Kleinformat noch einmal schnitzen lassen, um mit ihnen zu reisen.“ (Sékondienwas Tuo, A7) Die vier kleinen Figuren wurden von Karl-Heinz Krieg - vermittelt durch Dramani Coulibaly - im Jahre 2006 im Dorf Tindara erworben.

Sékondienwas Tuo konnte die Figuren regional zuordnen: „Es sind Koulé-Arbeiten der Region Tchabalé. Betrachte die Schmucknarben im Gesicht, es sind die Koulé der Tchabalé, die ihre Figuren so zeichnen.“ (Sékondienwas Tuo, A1) Zonvagnan Koné (A1+A2) und Douho Konaté (A4) benannten unabhängig voneinander als Schnitzer den Kulé Tchétin Beh Konaté aus dem Ort Zaguinasso, der um 1920 geboren wurde und 1996 verstarb. In welchem Jahr die Figuren entstanden, war nicht genau feststellbar, frühestens um 1940, spätestens um 1960.



Abb. 05 Tchétin Beh Konaté aus Zaguinasso

Die Arbeitsweise - Methodik der Forschung

Bei einer Ausstellungsbesichtigung des Museums in Abidjan (Elfenbeinküste) Ende der 1960er Jahre war Karl-Heinz aufgefallen, dass zu den Stücken sehr wenige Informationen vorhanden waren. Auch er hatte anfangs nicht viel mehr als die Dorfnamen notiert, wenn er Stücke erwarb. Angeregt und angeleitet durch den Ethnologen Jürgen Zwernemann in den 1960er Jahren (damals Linden-Museum Stuttgart, später Direktor des Völkerkundemuseums Hamburg), veränderte sich die Dokumentation von Karl-Heinz. In den 1970er Jahre begannen die Gespräche mit Schnitzern und damit der Versuch, durch das systematische Sammeln von Informationen einzelne Schnitzstile und -schulen zu unterscheiden. Da Karl-Heinz die Sprache seiner Informanten nicht verstand, waren bei den Gesprächen immer afrikanische Mitarbeiter/Übersetzer dabei.

- In den 1960er und 1970er Jahren

Lamine Coulibaly, ein Numu und Dyula-Händler, der mit dem Ethnologen Bohumil Holas in den 1960er Jahren zusammengearbeitet hatte und an den Sammlungen für das Museum in Abidjan beteiligt war.

- Ab Ende der 1970er Jahre

Sediou Dotremene, ein Senufo aus Ouazomon, der bereits als Oberschüler und später als Student in den Semesterferien mitarbeitete.

- Ab den 1980er Jahren

Zie Coulibaly, ein Kulé-Schnitzer, Sohn des bekannten Kulé-Meisterschnitzers Songolo Coulibaly von Sienré (letzterer verstarb Anfang der 1960er Jahre), „der mit Karl-Heinz Krieg über 15 Jahre als Übersetzer, Mitarbeiter und Kontaktmann zu den alten Senufo und Handwerkern gearbeitet hat.“ (Krieg 2002, S.10)

- Ab den 1990er Jahren

Dramani Kolo-Zie Coulibaly, Sohn des Zie Coulibaly und ebenfalls Schnitzer: „Ich habe nun die Stelle meines Vaters eingenommen und habe die Möglichkeit, meinerseits von den Gesprächen und vielen Kontakten mit den Alten zu profitieren und über meine Tradition dazuzulernen. Die Informationen, welche wir direkt von den Alten in den Dörfern sammeln, die Geschichten, die sie uns zu den alten Stücken erzählen, haben heute einen großen Wert ...; denn alle Objekte ohne Informationen und ohne deren Geschichte sind ‚gestorbene Objekte‘.“ (Krieg 2002, S.10)

Die genannten Mitarbeiter waren auch allein unterwegs und führten eigenständige Gespräche.

Folgende **methodischen Schritte** wurden eingehalten:

- Aufnahme der Gespräche in Senufo oder Dyula auf Tonband.
- Abschreiben Satz für Satz in dieser Sprache und Nummerierung der Sätze.
- Möglichst wörtliche Übersetzung ins Französische (*français direct*) und Formulierung einer kurzen Zusammenfassung.
- Übersetzung des französischen Textes ins Deutsche.
- Zuordnung des neuen Textes zu bereits vorhandenen Protokollen in den Akten.
- Aufschreiben von Fragen, die sich aus den Gesprächen ergaben.
- Abgleichung der neuen Informationen mit den bisherigen Ergebnissen anderer Informanten.

Dieses Vorgehen sollte weitgehend den Originalcharakter des Gespräches auch in der deutschen Übersetzung bewahren. Karl-Heinz wollte in erster Linie dokumentieren, an Interpretation lag im we-

nig. Er wollte „Afrika sprechen lassen“ und kein „weiterer deutscher Ethnologe sein, der über Afrika spricht“.

Nach dem Bearbeiten und Lesen der Texte entstanden meist neue Fragen, die aufgelistet wurden und Gesprächsgrundlage für die folgenden Besuche waren. So zogen sich die Kontakte und die Arbeit an Themen häufig über Jahre und Jahrzehnte; Forschung als „*Fortsetzungsroman*“.

Wichtig scheint mir, dass die Gespräche durch die Frageliste kaum strukturiert wurden, die Antwortenden waren dadurch weniger eingeschränkt. Lange Monologe und Abweichungen vom Thema waren möglich und erwünscht. Ein großer Teil der Gespräche drehte sich um das jeweils konkrete Stück und davon ausgehend um religiöse Fragen. Gearbeitet wurde mit den Stücken selbst. Dies gründete auf der Erfahrung, dass die meist älteren Gesprächspartner nicht an Fotos und deren Zweidimensionalität gewöhnt waren. Wenn sie die Stücke in die Hände nehmen konnten, war ihre Erinnerung präziser. Befragt wurden alte Schnitzer und deren Verwandte, um einzelne Stücke zuzuordnen, regionale Schnitzstile zu unterscheiden und die Entstehung bzw. Verwendung der Stücke besser zu verstehen. Seit den 1970er Jahren wurden regelmäßige Gespräche mit etwa fünfzig Informanten geführt, von denen im Jahr 2005 nur noch drei lebten. Einer der verbliebenen Gesprächspartner war der bereits genannte *Kulé-Schnitzer* Zonvagnan Koné, Sohn des Zanga Koné und Schüler des Sabariko Koné.

Ein weiterer Gesprächspartner war der *Fono-Schnitzer* Sékondienwas Tuo aus Poundiou, Schüler von Karnidui Coulibaly.

Vor allem in den 1990er Jahren verstarben viele alte Gesprächspartner, ohne dass an die junge Generation das Wissen und die traditionelle Schnitzkunst weitergegeben wurden. Dadurch gibt es heute in vielen Dörfern keine Schnitzer mehr, die traditionelle Stücke im regionalen Stil herstellen. Zonvagnan Koné sagte: „*Tatsache ist: Die Schnitzerei ist vorbei in Kouto, genauso wie in Kolia, Dembasso, Zaguinasso, San und Ouazomon.*“ (Krieg 2002, S.35) Und der Schnitzer Ngolo Pe Coulibaly aus Somon 1994 im Gespräch mit Dramani und Karl-Heinz: „*Ha, die neuen Modelle... Wenn du beim Schnitzen für einen Augenblick deine Arbeit unterbrichst und*

die Figur selbst kritisch betrachtest, dann sagst du zu dir: ‚Ist doch nicht möglich - wirklich - diese Figur ist wie ein Mensch.‘“ (Er meint damit, es werden nicht wie früher Geister-Figuren geschnitzt, sondern es sind Abbildungen von Menschen.) (Krieg 2002, S.35)

Wissen ist in jeder Kultur kostbar, und für religiöses Wissen gilt dies in besonderem Maße. Nicht auf jede Frage eines Neugierigen gibt es eine Antwort, und wenn eine gegeben wird, dann muss diese nicht unbedingt wahr sein. Um etwas zu erfahren, braucht man daher Vertrauen und viel Zeit. Karl-Heinz Krieg nannte mehrere Gründe, warum seine Gesprächspartner gerade ihm vertrauten:

- Seine „Drei-Tage-Kurz-Initiation“ in den *Poro-Bund* Anfang der 1970er Jahre, wodurch er u.a. Zugang zu den heiligen Hainen erhielt.
- Sein zunehmendes Alter („weiße Haare“), denn die meisten Gesprächspartner waren selbst älter.
- Die regelmäßig, häufig jährlich stattfindenden Gespräche über Zeiträume von zehn bis dreißig Jahren.

Nach Fertigstellung des Artikels erhielt ich von Karl-Heinz Kriegs Erben noch einmal die folgenden Akten des Archivs:

- * *Zaguinasso, Koulé Tyolayéré Konaté (verst. 1984)*
- * *Zaguinasso, Koulé Beh Konaté (geb. 1920, verst. 1996), Vater Zanga Konaté (verst. ca. 1940)*
- * *Zanguinasso, Koulé Koulayiri Konaté (geb. 1920)*
- * *Zaguinasso Zanga Konaté (verst. ca. 1940), Vater von Beh Konaté (verst. 1996)*
- * *Blessegué b. Tengreli*

Aus diesen ergibt sich ergänzend, dass Karl-Heinz Krieg der Ort Zaguinasso spätestens seit dem Jahr 1969 bekannt war und erste Kontakte mit dem Schnitzer Beh Konaté seit den 1970er Jahren nachweisbar sind. Insgesamt siebzehn Figuren des Senufo-Archives werden Beh zugeschrieben, darunter auffallend viele Paare. Alle Figuren wurden zwischen 2001 bis 2006 von Dramani Coulibaly in den Dörfern Dougba, Maalé, Tabakoroni, Tindara, Womou, Wora erworben.



Abb. 06 Zonvagnan Koné



Abb. 07 Sékondienwas Tuo (Dagnogo)



Abb. 08 kpelie-Maske von Zanga Koné



Abb. 09 Figur des Sabarika Koné aus Ouazomon, Privatsammlung

Exkurs: Bestimmungsmöglichkeiten durch das Archiv

Beispiel A

Beim Sichten der fotografierten Werke stellte ich 2005 fest, dass eine kpelie-Maske des Schnitzers Zanga Koné, Vater des bereits genannten Zonvagnan Koné, deutliche Ähnlichkeiten mit einer Maske einer Privatsammlung aufwies. Der folgende Vergleich der beiden Stücke und weiterer Masken des Schnitzers ein paar Wochen später in Neuenkirchen bestätigte die Zuordnung. Da Zanga Koné im Jahr 1963 verstorben ist und etwa um 1890 geboren wurde, kann als wahrscheinlichster Entstehungszeitpunkt 1930 bis 1950 angenommen werden.

Beispiel B

Eine zeitliche Übereinstimmung der von Karl-Heinz Krieg zusammengetragenen Informationen ergibt sich durch die rechts oben abgebildete Figur einer Privatsammlung. Sie wurde in den Jahren 1928 bis 1930 vom Steuermann Christian Ries während der Dänischen Dana-Expedition ohne weitere Angaben gesammelt. Der Kulé-Schnitzer Sabarika Koné aus Ouazomon, dem Karl-Heinz Krieg diese Figur zuschreibt, ist im Jahr 1949 verstorben. Eine Zuordnung war durch mehrere Vergleichsfiguren des Schnitzers möglich.

Text und Objektfotos: Andreas Schlothauer

Feldfotos: Karl-Heinz Krieg

LITERATUR VON KARL-HEINZ KRIEG

EINEN TEIL DER LITERATUR KENNE ICH NICHT. DIE ANGABEN HABE ICH EINEM HANDSCHRIFTLICHEN VERZEICHNIS VON KARL-HEINZ ENTNOMMEN. TEILWEISE SCHEINEN ES AUCH VERÖFFENTLICHUNGEN ZU SEIN ÜBER SAMMLUNGEN, DIE ER FÜR MUSEEN ANLEGTE ODER FÜR AUSSTELLUNGEN ZUR VERFÜGUNG STELLTE, FELDFOTOS AUS SEINEM BESTAND ODER SEINE MITARBEIT DURCH INFORMATION.

- 1964: ??? IN TRIBUS 13 LINDEN-MUSEUM STUTTGART, S. 11 FF.
- 1969: ??? IN TRIBUS 18 LINDEN-MUSEUM STUTTGART, S. 11 FF.
- 1970: AFRIKA - AUSSTELLUNGSKATALOG GALERIE SPRINGHORNHOF NEUENKIRCHEN. 12.2. BIS 9.4.1970
- 1977: ??? IN NOTES AFRICAINES 155 UNIVERSITÉ DE DAKAR, S. 57-61
- 1977: THE ARTS OF GHANA, LOS ANGELES, 1977 (MIT 92 LEIHGABEN DER SAMMLUNG KHK)
- 1977: ASHANTI-KAUHÖLZCHEN. IN: TRIBUS 26, S. 71-79
- 1979: MARKT IN DER SAHEL. DEUTSCHES LEDERMUSEUM OFFENBACH, 1979
- 1980: KUNST- UND KUNSTHANDWERK AUS WESTAFRIKA, VOLKSHOCHSCHULE LEVERKUSEN, 12.11. BIS 12.12.1980
- 1981: GEMEINSAM MIT WULF LOHSE: KUNST UND RELIGION BEI DEN GBATO SENUFO DER ELFENBEINKÜSTE, HAMBURG, HEFT 26
- 1983: AN AKAN EXECUTIONERS MASK. IN: MITTEILUNGEN AUS DEM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, HAMBURG, BD. 13, S. 55FF. (ZUSAMMEN MIT DANIEL MATO)
- 1987: WEBER UND SCHNITZER IN WESTAFRIKA, MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE FREIBURG IM BREISGAU, 1987
- 1990: OLIGUA GUE VOGELDARSTELLUNGEN UND IHRE BEDEUTUNG. FREIBURG IM BREISGAU, 1990
- 1995: VORBERICHT. IN: PODAI - BEMALTE KÖRPER, BEMALTE HÄUSER, AUSST.-KAT., HAMBURGISCHES MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, S. 7-9
- 1995: WIE ICH YAW AMANKWAA KENNENGELERNT HABE. IN: HUBSCHRAUBER, AUTOBUS, FEUERSTUHL UND KETTENSÄGE. KLEINBRONZEN VON YAW AMANKWAA, KROFOFOROM, GHANA, AUSST.-KAT., MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE LEIPZIG UND KUNSTVEREIN AALEN, S. 8-9
- 1995: ADINKRA. IN: KUNST DER AKAN - KANON UND FREIHEIT, AUSST.-KAT., KUNSTVEREIN AALEN, S. 65-90
- 2002: ZUR KUNST DER SENUFO IN DER NÖRDLICHEN ELFENBEINKÜSTE UND IM SÜDLICHEN MALI. IN: ELMER, ARTUR: AFRIKA - BEGEGNUNG. KÜNSTLER KUNST KULTUR AUS DER SAMMLUNG ARTUR UND HEIDRUN ELMER, VIERSEN, S. 25-87
- HINSICHTLICH DER SCHNITZEREI DER SENUFO IST DIES DIE UMFANGREICHSTE VERÖFFENTLICHUNG. LANGE PASSAGEN DES TEXTES SIND AUSZÜGE AUS GESPRÄCHSPROTOKOLLEN, IN WELCHEN DIE BEFRAGTEN SENUFO DIE FIGUREN UND MASKEN ERKLÄREN. DIESE FORM IST NICHT ZUFÄLLIG, SONDERN ENTSPRACH DER EINSTELLUNG VON KARL-HEINZ, DER SICH LEDIGLICH ALS VERMITTLER SAH, NICHT ALS DEUTER ODER SPRECHER.
- 2003: BEGEGNUNGEN MIT PODAI. IN: PODAI - MALEREI AUS WESTAFRIKA, AUSST.-KAT., MUSEUM KUNST PALAST, DÜSSELDORF, S. 8-15
- 2007: MEINE BEGEGNUNG MIT DIDIER A. AHADSI. IN: TOGO DIREKT - DIDIER A. AHADSI AUS DER SAMMLUNG KARL-HEINZ KRIEG, AUSST.-KAT., VÖLKERKUNDESAMMLUNG DER HANSESTADT LÜBECK, S. 9-12

PARIS MUSÉE DU QUAI BRANLY (MQB)

- „Von der Befreiung der Bestände aus der wissenschaftlichen Obhut der Ethnologen“?



Abb. 01: Yves le Fur, Direktor des MQB

„Je pense que la réussite du Musée du Quai Branly réside dans sa situation particulière française avec des collections particulières françaises. (...) Donc, pour ce qui va être fait en Allemagne, je pense qu'il faut prendre en considération la vraie personnalité à la fois de la collection allemande et des sensibilités du public allemand.“

„Ich denke, dass der Erfolg des MQB auf der besonderen französischen Situation mit den speziellen französischen Sammlungen beruht (...) Also was in Deutschland

gemacht werden kann. Ich denke, man sollte von der besonderen Mischung der deutschen Sammlung und den Erwartungen der deutschen Öffentlichkeit ausgehen.“

Interview mit Yves le Fur, 10. Mai 2012

Paris - Quai Branly - Spektakuläre Museumsschachtel in Rot-Tönen mit hohem Grünanteil (parkähnlichem Garten) im Schattenwurf des Eiffelturmes. Besucherslangen vor einem ethnologischen Museum! Ein endloser Rampeneingang in eine schummrige Ausstellungshöhle mit grandiosen Werken aus vergangener Zeit. Einiges ist vollständig zu sehen und kann umrundet werden, anderes bleibt kaum wahrnehmbar im Dunkeln. (Ich bereue jedes Mal, dass ich wieder meine Taschenlampe vergessen habe.) Für die Kritiker ist dies eine „große Galerie“, sie beklagen die Dominanz der Ästhetik und den Mangel an erläuterndem (Kon-)Text. Die Welt formulierte am 1. April 2008: „Gegenüber dem Staunen und der Bewunderung treten ... das Verstehenwollen und damit auch das Verstehen in den Hintergrund.“ Die FAZ schrieb am 17. Juni 2006 gemeinerweise von der „Befreiung der Bestände aus der wissenschaftlichen Obhut der Ethnologen“. Waren die jahrzehntelangen Hüter und Hohepriester des außereuropäischen Weltkulturerbes ausgerechnet jetzt, da die öffentliche Anerkennung wachgeküsst war, als Statisten hinter die Kulissen verbannt? Hatten sie sich gar selbst durch langjährig antrainierte Bunkermentalität der Planung entzogen?

Ob mit oder ohne Beteiligung der Ethnologen, ein wesentliches Anliegen der Ethnologie war schon vor der Eröffnung des neuen Museums erreicht: Die materielle Kultur außereuropäischer Völker war (nicht nur) in Frankreich über das MQB und den Louvre in das Zentrum des öffentlichen Interesses gelangt. Medien, Politik, Monsieur Tout-le-Monde interessierten sich. Über die Gegenstände, als Kunst ausgestellt, wurde das Interesse für die Vielfalt der Kulturen und Geschichten der Völker geweckt.

Ein weiterer Effekt: Sotheby's, weltweit derzeit das wichtigste Auk-

tionshaus, versteigert seit Ende des Jahres 2003 mindestens zweimal pro Jahr in Paris. Einige Stücke erzielten siebenstelligen Höchstpreise, nicht nur die französische Geldelite kaufte. Wichtig ist das nicht, denn es markiert nur, dass es unter Millionären/Milliardären chic ist, außereuropäische Kunstwerke vorwiegend mit gesicherter Provenienz als Anlage und Prestigeobjekt zu erwerben. Aber wenn Madame Monnaie und Mister Power zu sammeln beginnen, ist es durchaus leichter, das öffentliche Interesse an bislang Missachtetem zu wecken.

Dies sind die sichtbaren Effekte des MQB. Der folgende Beitrag behandelt im zweiten Teil das wenig Sichtbare, die kaum beachtete Arbeit hinter der Neubau- und Ausstellungskulisse. Denn das MQB ist auch ein virtuelles Museum, d.h. eines der wenigen Museen weltweit mit vollständig digital erfasstem Sammlungsbestand und einer öffentlichen Inventur. Etwa 265.000 Stücke wurden digital fotografiert, die zugehörigen Sammlungsunterlagen gescannt und die Angaben in einer Datenbank zusammengeführt. Das Ergebnis ist für jedermann zugänglich. Zum einen im Internet, zum anderen in der Mediathek des Museums. Dies ist die Grundlage für eine weltweite Zusammenarbeit mit Spezialisten und Interessierten bei der gemeinsamen Bearbeitung der Sammlungen und der Vorbereitung von Ausstellungen durch das Aufspüren interessanter Objekte. Das MQB ist dadurch ein Forschungszentrum, das Wissenschaftler und Spezialisten aus aller Welt in die Sammlungen nach Paris lockt.

1990: Der Anfang - les deux Jacques

„Ça part de la relation privilégiée entre deux hommes: Un collectionneur, Jacques Kerchache, qui est très sensible à l'aspect esthétique des œuvres et un politicien, le président de la république.“

„Alles entstand aus der besonderen Beziehung zweier Männer. Ein Sammler, Jacques Kerchache, der besonders sensibilisiert war auf den ästhetischen Aspekt der Werke, und ein Politiker, dem Präsidenten der Republik.“

Interview mit Yves le Fur, 10. Mai 2012

Um wichtige Ereignisse ranken sich später stets Legenden. So schrieb die französische Zeitschrift *L'Express* im Jahre 1996: Es war 1990 im Hotel Royal Palm auf der Insel Mauritius. Ein Tourist – mit Bart wie Gainsbourg und einer Intellektuellen-Brille – steuerte zielgerichtet auf Chirac zu, damals noch Pariser Bürgermeister, der hier einige Tage Urlaub machte, um sich zu entspannen („les doigts de pied en éventail“), wie er gern sagte und fragte: „Das Foto in Ihrem Büro, auf welchem Sie so auffällig sichtbar ein Buch über afrikanische Kunst lesen, war das gestellt, oder interessieren Sie sich wirklich?“

Der damalige Pariser Bürgermeister war einigermaßen überrascht, bis sich der „Tourist“ vorstellte: „Je me présente: Jacques Kerchache. Der Autor des Buches.“

Wunderbar, dieses zufällige Aufeinandertreffen der zwei Jacques in der Hotel-Lobby einer Ferieninsel, das zur Realisierung des Pavil-



1990 Manifest von Kerchache + + + 1992 Treffen von Chirac und Kerchache + + + Mai 1995 Wahl Jacques Chiracs zum Präsidenten + + + Januar 1996 Ideen-Kommission unter Leitung von Jacques Friedmann + + + September 1996 Bericht der

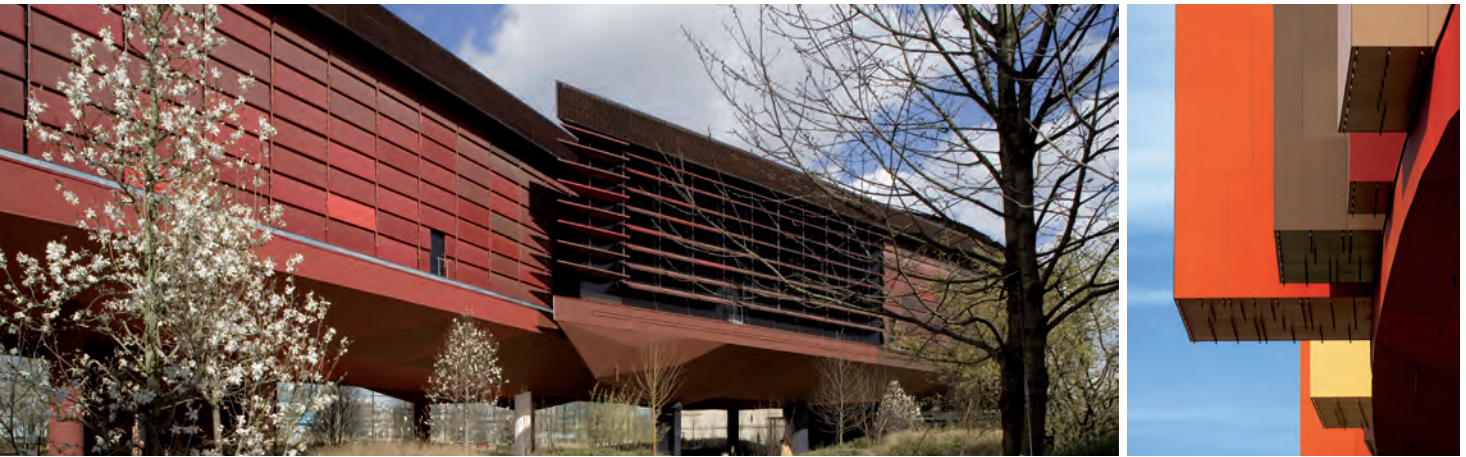


Abb. 02 (links): Foto Nicolas Borel © MQB ; Abb. 03 (rechts): Foto Lois Lammerhuber © MQB

DAS MUSÉE DU QUAI BRANLY (MQB)

Vier Gebäude

FLÄCHE

Grundstück:	ca. 20.000 qm
Gartenfläche:	ca. 18.000 qm
Nutzfläche:	ca. 40.600 qm

KOSTEN

Baukosten	204,3 Millionen Euro
Informatik	12,4 Millionen Euro
Inventur, Digitalisierung	5,7 Millionen Euro
Mediathek	6,4 Millionen Euro
Multimedia	3,7 Millionen Euro
Gesamtinvestition	232,5 Millionen Euro

AUSSTELLUNG

Ausstellungsfläche:	ca. 10.000 qm
Depotfläche	7.850 qm
Ausgestellte Stücke:	ca. 3.500 Objekte
Deutlicher Schwerpunkt auf Afrika und Ozeanien	

BESUCHER

2006	952.000
2007	1.452.000
2008	1.397.873
2009	1.496.438
2010	1.326.153
2011	1.457.028
2011 - Internet-Besucher	2.663.616

BUDGET des Jahres 2010

Staatszuschuss	ca. 47 Millionen Euro
Erwirtschaftete Einnahmen	ca. 10,5 Millionen Euro
Gesamtkosten	ca. 51,7 Millionen Euro
davon Mitarbeiter:	ca. 14,1 Millionen Euro

SAMMLUNGEN

Objekte	ca. 292.000
Foto- und Bild-Archiv	ca. 700.000
Bücher/Zeitschriften	ca. 250.000
Archiv	ca. 67.000
Ton- und Filmaufnahmen	ca. 7.000

lon des Session im Louvre führte. Die Wahrheit war laut offizieller Version auf der MQB-Internetseite nüchterner: Nicht 1990, sondern erst 1992 sei es auf der Insel Mauritius zu einem Treffen gekommen - und zwar durch Vermittlung des französischen Journalisten Jean-Pierre Elkabbach. Wie auch immer, entscheidend ist: Sie kannten einander und hatten ein gemeinsames Ziel. Chirac war ab 1995 *Président de la République*, und so hatte Kerchache volle Unterstützung von höchster Stelle, um das wichtigste Projekt seines Lebens zu realisieren. Das klingt einfacher, als es tatsächlich war. Ein konservativer Präsident Chirac, der von 1997 bis 2002 mit einer linken Regierung unter Premierminister Lionel Jospin zusammenarbeiten musste, erbrachte hier eine nicht zu unterschätzende Leistung. Und es war eine gemeinsame Leistung aller beteiligten Parteien.

Am 13. April 2000, zehn Jahre nach dem Manifest, wurde im Louvre die Abteilung *Pavillon des Sessions* eröffnet, um dort etwa 115 Skulpturen (Meisterwerke) aus Afrika, Asien, Amerika und Ozeanien auszustellen. Strategisch gesehen war der *Pavillon* der Pfeil, der auf das geplante *Musée du Quai Branly* hindeuten sollte. Kerchache wählte die Stücke aus, schrieb den Katalog und inszenierte gemeinsam mit dem Innenarchitekten Jean-Michel Wilmotte auf etwa 1.400 Quadratmetern die Aufstellung und Ausleuchtung der Objekte. Im Jahr 2010, wiederum zehn Jahre später, hatten mehr als sechs Millionen Besucher diese neue Abteilung des Louvre gesehen.

1995 bis 2006: Das Museumsprojekt des „Président-Collectionneur“

Jacques Chirac (...) a reçu cette idée de faire un nouveau musée en réunissant deux musées qui avaient une faible fréquentation: le Musée de l'Homme et le Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie. La première étape était donc l'inauguration du Pavillon des Sessions au Louvre, qui reste encore aujourd'hui comme une sorte d'ambassade des arts non-occidentaux (...)

Jacques Chirac hat die Idee aufgegriffen, ein neues Museum zu schaffen durch die Vereinigung zweier Museen mit damals geringer Besucherzahl: das Musée de l'Homme und das Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO). Die erste Etappe war dann die Einweihung des Pavillon des Sessions im Louvre, der auch noch heute eine Art Botschaft der außereuropäischen Kunst ist.

Interview mit Yves le Fur, 10. Mai 2012



Jacques Kerchache, Jahrgang 1942, Co-Autor des im Jahre 1988 erschienenen Buches *L'Art Africain* war damals der breiten Öffentlichkeit nicht bekannt. Ein Händler und Sammler außereuropäischer Kunst, von ca. 1960 bis 1980 mit eigener Galerie, der etliche Länder Afrikas, Asiens, Ozeaniens und Amerikas bereiste, um dort seine Ware einzukaufen. Seit den 1980er Jahren kuratierte er mehrere Ausstellungen und schrieb Artikel. Am 15. März 1990 veröffentlichte die Zeitschrift *Libération* ein Manifest, das Kerchache verfasst hatte und von 148 Künstlern und Intellektuellen unterschrieben war: „*Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux*“. (Die Meisterwerke der Völker der Welt sind frei und gleich geboren.) Ein Plädoyer für eine achte Sektion im Louvre, welche den Kunstwerken Afrikas, Asiens, Ozeaniens und Amerikas gewidmet sein sollte. Am Projekt MQB wirkte Kerchache anfangs als Berater von Germain Viatte mit, seine Ideen flossen aber auch durch seinen direkten Zugang zum Präsidenten ein. Da er im Jahre 2001 verstarb, war er nicht mehr an der Realisierung beteiligt

„*Pour le budget, il y a deux tutelles: Celle du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche puisque le Musée de l'Homme qui appartenait au Musée d'Histoire Naturelle y était rattaché. Et celle du ministère de la Culture et de la Communication, auquel appartenait l'autre musée, le MAAO.*“

„*Für das Budget gibt es zwei Zuständige: Zum einen das Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, weil das Musée de l'Homme Teil des Museum d'Histoire Naturelle war, welches diesen Ministerien angegliedert war. Zum anderen das Ministère de la Culture et de la Communication, welches für das andere Museum, das MAAO, zuständig war.*“

Interview mit Yves le Fur, 10. Mai 2012

Schon das 1878 gegründete *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* war eine Zusammenführung ethnographischer Sammlungen, z.B. des *Musée Dauphine*, der *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, des *Musée des Antiquités Nationales Saint-Germain-en-Laye*, des *Musée de l'Armée*. Die Gründung des *Musée de l'Homme* im Jahr 1937 anlässlich der Pariser Weltausstellung war das Ende des *Trocadéro* und eine Vereinigung von ethnographischen, prähistorischen und anthropologischen Sammlungen. Das *Palais du Trocadéro* wurde zum *Palais de Chaillot* umgebaut. Unter dem Direktor Paul Rivet entstand ein *Musée-Laboratoire*, eine Kombination von Museum, Forschungseinrichtung und Bibliothek. Spätestens seit den 1980er Jahren signalisierten niedrige Besucherzahlen und das Desinteresse der Medien die innere Krise des *Musée de l'Homme*. Dazu kam, dass der Erhalt vieler Objekte gefährdet war. In Ausstellungsräumen und im Depot gab es z.B. Schäden durch Insektenbefall oder direkte Sonneneinstrahlung. Die genaue Anzahl der Objekte war nicht bekannt, denn eine Inventur gab es nicht. Die Verantwortlichen wussten dies, und Umbaupläne, teilweise gemeinsam mit dem MAAO, gab es daher schon, bevor Chirac Präsident wurde. Was fehlte, waren der politische Wille und – als direkte Folge – das Geld.

Verständlich, dass zunächst auch alle Mitarbeiter der beiden Museen einverstanden waren, als Chirac nach seiner Wahl im Mai 1995 die Idee eines *Musée des Civilisations et des Arts Premiers* verkün-

dete, das anfangs als Umbau des *Musée de l'Homme* gedacht war. Eine Ideenkommission unter der Leitung von Jacques Friedmann begann im Januar 1996 mit der Arbeit und lieferte ihren Bericht im September 1996. Der Auftrag des Projektes sei ein doppelter, nämlich erstens, die Sammlungen zu erhalten und zu präsentieren sowie zweitens, zur Forschung und zur Bildung beizutragen. Dies durch die größtmögliche Zugänglichkeit der Sammlung für die Öffentlichkeit. Außerdem die Empfehlung, die ethnologischen Sammlungen (*Laboratoire d'Ethnologie*) des *Musée de l'Homme* und des *Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie* (MAAO) zusammenzufassen. Da Ersteres dem *Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche* und das MAAO dem *Ministère de la Culture et de la Communication* zugeordnet war, sollte das MQB beiden Ministerien unterstellt sein. Aus der Neubau-Diskussion in den folgenden Monaten wurde im Oktober 1996 ein öffentlich verkündeter Neubau-Beschluss des Präsidenten.

Im Februar 1997 begann die Planungskommission unter Jacques Friedmann mit der Arbeit. Beschlossen wurde im März 1998 die Einrichtung einer neuen Abteilung außereuropäischer Kunst im Louvre und im Mai 1998 die Regelung der Ankaufspolitik zur Komplettierung der Sammlungen. Die formale Gründung des MQB durch die beiden zuständigen Ministerien datiert auf den 23. Dezember 1998. Seit dem 30.12.1998 hieß der Generaldirektor des MQB (*président-directeur général*) Stéphane Martin - damals 32 Jahre alt. Mit voller Absicht wurde ein Direktor gewählt, der nicht nur die Eröffnung überleben, sondern auch noch in den Folgejahren die Entwicklung des MQB mitprägen würde. Kein Ethnologe, kein Museologe, sondern ein Absolvent der *École Nationale d'Administration* mit Erfahrung im politisch-administrativen Kulturbetrieb Frankreichs.

Wesentlich unterstützt wurde der Generaldirektor durch zwei weitere Personen: Germain Viatte und Maurice Godelier. Viatte, Jahrgang 1939, hatte sich auf moderne und zeitgenössische Kunst spezialisiert, in leitender Funktion in verschiedenen Kunstmuseen (u.a. im *Centre Pompidou*) gearbeitet und in Marseille von 1985 bis 1989 beim Aufbau des *Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amériindiens* mitgewirkt. Seit 1997 war Viatte am MQB-Projekt als „*directeur du projet muséologique*“ beteiligt, und von 1999 bis 2003 war er Direktor des MAAO. Godelier, Jahrgang 1934, zählte zu den bekanntesten Ethnologen Frankreichs mit Schwerpunkt Ozeanien und war einer der Unterzeichner des Kerchacheschen Manifestes von 1990 gewesen. Von 1997 bis 2000 arbeitete er als wissenschaftlicher Direktor des *Musée de l'Homme*. Seine Ideen und Vorschläge hatte Godelier in fünf Zielen formuliert und Chirac und dessen Kabinett vorgelegt. Das MQB sollte

- * ein postkoloniales Museum mit kritischem Blick auf die eigene Geschichte sein,
- * die Geschichte der jeweiligen Völker und Gesellschaften berücksichtigen,
- * versuchen den Genuß von Kunst und Wissen zu kombinieren,
- * ein Lehr- und Forschungszentrum zur Ausbildung von Studenten aus Frankreich und aller Welt sein, um diese gleichermaßen zu Kuratoren und Forschern auszubilden,
- * die wissenschaftliche und kulturelle Zusammenarbeit mit den Völkern fördern, deren Objekte gezeigt werden.

Als sich zeigte, dass eine Umsetzung dieser Ansprüche finanziell und theoretisch nicht in dieser Art und dem Ausmaß gewünscht



Pavillon des Sessions im Louvre + + + Mai 1998 Beschluss zur Ankaufspolitik für das neue Museum + + + Juli 1998 Auswahl des Grundstückes Quai Branly + + + Dezember 1998 Decret 98-1191 zur Errichtung des MQB + + + Stéphane Martin Gene-

war, zog sich Godelier im Januar 2001 aus dem Projekt zurück. Leitende Funktionen waren in der Planungs- und Realisierungsphase also weniger mit Ethnologen besetzt als mit erfahrenen Verwaltungsfachleuten, die Administration und Museumsbetrieb aus langjähriger Erfahrung kannten.

Anfangs sollten die Mitarbeiter der beiden Museen ihre Ideen entwickeln und einbringen. Als sich herausstellte, dass eine Diskussion nur mit Einschränkungen erwünscht war, kam es im November 2001 erstmals zum Streik der Mitarbeiter des *Musée de l'Homme*. Dieser richtete sich vor allem gegen den Transfer der Sammlungen. Nicht nur die Objekte selbst, auch das Fotoarchiv, die Sammlungsdokumentation und die Bibliothek sollten das Haus verlassen. Es war aber auch ein *clash of cultures*. Die Wissenschaftler kämpften nicht nur um ihre Sammlungen, sondern auch gegen das Primat der Ästhetik des Pariser Galeristen-Establishments. Kontext gegen Kunst? Möglicherweise stand jedoch diese griffige Formulierung nur stellvertretend für zwei nicht diskutierte, tiefer liegende Probleme. Erstens erfordert die Realisierung jedes Projektes dieser Größenordnung in so wenigen Jahren einen Typ von Mitarbeiter, der am besten nicht im jahrzehntelangen Museumsbetrieb abgeschliffen und frustriert ist. Auffällig war jedenfalls, dass bis Dezember 2001 nur etwa die Hälfte der Wissenschaftler der ethnologischen Abteilung des Musée de l'Homme im neuen MQB eine Anstellung gesucht und gefunden hatte. Im MAAO war die Situation nur etwas besser. Zweitens hatte das strukturalistische Lévi-Strauss-Jahrhundert der französischen Ethnologie mit einem starken Interesse für Verwandtschaftssysteme, Mythologie, Religion etc., zu viele Wissenschaftler erzeugt, die sich für die Gegenstände in Museumsammlungen weder interessierten noch gar begeisterten und daher nur geringe Kenntnisse einbringen konnten.

Konflikte gab es auch mehrmals bei der Ankaufspolitik für Louvre und MQB. Der Erwerb der Nigeria-Sammlung (276 Stücke) des Genfer Ehepaars Barbier-Müller für 40 Millionen Franc (ca. 6,1 Mio Euro) in den Jahren 1996 und 1997 wurde in der Öffentlichkeit eher positiv wahrgenommen. Insgesamt war ab 1998 ein Fünfjahres-Budget für Neuerwerbungen von 150 Millionen Francs (ca. 22,9 Mio Euro) vorgesehen. Dass etwa die Hälfte davon reserviert war für weitere Ankäufe von Barbier-Müller und dass dieser Barbier dann auch noch in dem Ausschuss saß, der die Ankäufe genehmigte, war möglicherweise französischer Stil der Jahrtausendwende. Aber der Ankauf von Nok-Figuren, deren Handel eindeutig durch nigerianische Gesetze, ICOM- und Unesco-Konventionen verboten war, verursachte den Verantwortlichen erheblichen Ärger. Kritik gab es auch an der Auswahl der Stücke, denn gekauft wurde vor allem Galeristen-Ware. Also entweder Skulpturen, die seit Jahrzehnten im Handel hin und her wanderten oder ehemals im Besitz bekannter Sammler, z.B. André Breton, Pablo Picasso, Paul Verité, Paul Guillaume, Helena Rubinstein, gestanden hatten. Es waren gute Jahre für einige Pariser Galeristen. Die Preise wiesen nur in eine Richtung: nach oben!

Unterstützt wurde die Ankaufspolitik durch ein Gesetz, das im August 2003 erlassen wurde und die steuerliche Absetzbarkeit von Spenden an Museen auf 60% an hob und damit fast verdoppelte. Sofern an einem Objekt ein nationales Interesse besteht, gilt sogar eine Obergrenze von 90%.

Im Juli 1998 wurde das Baugrundstück am Quai Branly ausgewählt

und im Januar 1999 der Architekten-Wettbewerb ausgeschrieben, der im Dezember 1999 mit der Entscheidung für Jean Nouvel endete. Nach fünfjähriger Bauzeit wurde am 20. Juni 2006 die Ausstellung erstmals für geladene Gäste eröffnet, am 23. Juni 2006 für die Öffentlichkeit.

Wer sich für die Geschichte des MQB interessiert, dem seien die beiden Bücher von Sally Price empfohlen: *Paris Primitive* und *Au Musée des Illusions* (siehe Literatur). Diesen Beitrag hatte ich am 18. August fertig geschrieben, ohne die Bücher von Sally Price gelesen zu haben. Zwei Dinge waren für mich dann überraschend. Zum einen die weitgehende Übereinstimmung des bisher Gesagten mit dem Szenario bei Price. Offensichtlich haben wir die gleichen öffentlich zugänglichen französischen Quellen verwendet. Zum anderen, dass der Teil der Sammlungserfassung und -bearbeitung, der mir besonders wichtig erschien, bei Price auf zwei Seiten sehr kurz abgehandelt ist. Die detaillierten Informationen im nun folgenden Abschnitt beruhen auf den Angaben des MQB bzw. sind Antworten auf, von uns schriftlich gestellte Fragen.

1999 bis 2009: Die Neuerfassung der Sammlungen

Bereits im Jahr 1999 begann ein Arbeitsprozess, der etwa zehn Jahre dauern sollte, zwei Umzüge aller Objekte, der Sammlungs- und Fotoarchive sowie der Bibliothek der beiden Ursprungsmuseen beinhaltete und in zwei Arbeitsphasen durchgeführt wurde. Wichtigen Antrieb und Orientierung gab ein Gesetz, das im Jahr 2002 erlassen wurde.

Phase I: *Chantier (Baustelle) des collections (2001 - 2004)*

- * Einpacken der Objekte in den beiden Ursprungsmuseen.
- * Transport an den Arbeitsplatz (*Hôtel Berliet*)
dort Auspacken, Reinigung, Erfassung.

Phase II: *Chantier des réserves (2007 - 2009)*

- * Transport in das neue Depot im MQB
dort Auspacken, Bestandskontrolle, Klassifizierung.

Loi relative aux musées de France (4. Januar 2002)

Mit diesem Gesetz (*loi*) und seinen Durchführungsbestimmungen (*décret simple du 2 mai 2002* und *l'arrêté relatif à l'inventaire du 25 mai 2004*) wurde im Jahr 2002 das Prädikat *Musée de France* (MdF) eingeführt und ein qualitativer Standard von Museumsarbeit auf nationaler Ebene definiert. Wichtigstes Ziel ist es, den Bestand der Sammlungen zu gewährleisten durch *inaliénabilité* (Unveräußerlichkeit) und *imprescriptibilité* (Schutz und Erhalt). Ist dies gefährdet, so kann die Sammlung (oder Teile) eines MdF vorübergehend an ein anderes MdF transferiert werden.

Aber es ist auch die Neudefinition der gesellschaftlichen Rolle der Museen, als kulturelle Demokratisierung (*démocratisation culturelle*) bezeichnet, d.h. die weitestmögliche öffentliche Zugänglichkeit der Sammlungen. Außerdem die Harmonisierung der staatlichen Museen durch die Definition eines minimalen Korpus gemeinsamer Regeln. Ausdruck einer Logik der Dezentralisierung ist u.a. die Freiwilligkeit. Allerdings erhalten vor allem MdF staatliche Subventionen.

Das Gesetz verpflichtet die MdF und die jeweiligen staatlichen



Träger zur Einhaltung von Qualitätsstandards vor allem im Bereich Etikettierung, Inventarisierung, Erhalt und öffentliche Präsentation der Sammlungsbestände. Jedes MdF hat ein Inventar (*inventaire*) des Bestandes zu führen, entweder in Papierform oder digital. Ge-regelt ist, was im Inventar zu stehen hat, wie die Objektnummern aufgebaut sein sollen, wie die Auszeichnung am Objekt auszusehen hat, dass die Objektnummer auf Fotos sichtbar sein muss, etc. Eine Kopie des jeweiligen Inventares ist bei der *Direction des Musées de France* (DMF) einzureichen und kann (bisher nur teilweise) öffentlich über das Internetportal französischer Museumssammlungen *Joconde* eingesehen werden. Weiterhin sind alle MdF-Museen verpflichtet, den eigenen Bestand mit einer Inventur zu erfassen und alle zehn Jahre fortzuschreiben.

Phase I: Chantier des collections (2001-2004)

Au Musée de l'Homme, lorsque nous avons commencé par une 1ère cartographie des collections, nous avons demandé aux conservateurs combien il y avait d'après eux d'objets dans leur département. On arrivait à un total entre 150.000 et 800.000 objets. Ce qui fait une différence énorme. C'était des collections nationales dont on ne connaissait même pas le nombre. Nous avons maintenant un nombre précis: 287.000 objets, en sachant que ce nombre augmente tout le temps, au fur et à mesure des acquisitions.

Im MdH, wo mit der ersten Bestandsaufnahme der Sammlungen begonnen wurde, wurden damals die Konservatoren befragt, wie viele Objekte sie nach ihrer Schätzung in ihrer Abteilung hätten. Wir kamen damals auf eine Gesamtzahl zwischen 150.000 und 800.000 Objekten. Das ist schon ein erheblicher Unterschied. Die Sammlungen sind nationales Kulturgut, und wir hatten nicht einmal eine genaue Zahl! Heute kennen wir die genaue Zahl: 287.000 Objekte. Zu berücksichtigen ist, dass diese ständig durch Neuanschaffungen steigt.

Interview mit Yves le Fur, 10. Mai 2012

In den beiden Ursprungsmuseen wurden die Sammlungen verpackt und in ein großes Gebäude (*Hotel Berliet*) an der südöstlichen Peripherie von Paris gebracht, wo sich seit 2001 auch die Arbeitsplätze der Verwaltung des entstehenden MQB befanden. Ab November 2001 bis November 2004 wurden etwa 250.000 Objekte des *Musée de l'Homme* und etwa 25.000 des *Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie* durch ein neues Dokumentationssystem zusammengeführt, außerdem alle Objekte gereinigt, vermessen und digital erfasst. Da mit diesen Tätigkeiten auch sehr unterschiedliche Anforderungen und Qualifikationen verbunden sind, wurden drei verschiedene Arbeitsteams gebildet: Umzug und Verpacken, Anoxie (Stickstoffkammer) sowie Reinigung und Bestandskontrolle. Unterstützt wurden die Teams durch vier Restauratorinnen. Arbeitsanweisungen und Organigramme strukturierten Abläufe, Aufgaben und Kompetenzen.

Etwa neunzig Personen, das entspricht dreißig Vollzeit-Stellen, waren mit dem Bestandsabgleich, dem Ein- und Auspacken, der Insektenbehandlung von organischem Material (Stickstoffkammer), der Reinigung und dem Entstauben, der Vergabe neuer Nummern, dem Etikettieren (Nummer oder Etikett am Stück und Bar-Code), dem Vermessen und teilweise Wiegen der Stücke sowie der Digitalisierung beschäftigt. Letztere beinhaltete das Fotografieren der Objekte und die Eingabe der Sammlungsangaben in die Datenbank (TMS). Im Durchschnitt war dies ein Zeitaufwand von etwa zehn

Minuten pro Objekt.

Achtzig Diplomanten der *Institut National du Patrimoine* waren in diesen drei Jahren angestellt, arbeiteten in zwei Schichten von 8.00 bis 20.00 Uhr und hatten die ambitionierte Vorgabe, 400 bis 800 Objekte pro Tag durchzuschleusen. Das Fotografieren übernahmen professionell ausgebildete Fotografen. Insgesamt lagen die Kosten dieser Arbeitsphase bei 15 Millionen Euro, die von der Kuratorin Christiane Naffah geleitet wurde.

ARBEITSSCHEMA I

- Bestandserfassung/Einpacken in Ursprungsmuseen
- Transport in das Hotel Berliet
- Auspacken/Abhaken/Etikettieren: Maße feststellen
- Reinigen/Entstauben: Auszeichnen (falls nötig)
- Restaurieren (falls nötig): Fotografieren
- Anoxie (Stickstoffkammer) für organisches Material
- Transport und Zwischenlagerung
- Transport in das MQB
- Lieferung in das Depot bzw. in die Ausstellungsräume
- Auspacken/Abhaken/Aufstellen

Ziel war eine erste Bestandsaufnahme der Sammlung, keine Inventur. Eine wichtige Aufgabe war das Aufspüren der Fehlbestände. Zum einen gab es Stücke, die ohne Nummer aufgefunden wurden, in diesen Fällen wurden neue Nummern vergeben, die sog. X-Nummern, für etwa 20.000 Objekte. Zum anderen gab es insgesamt 310.000 Karteikarten der Ursprungsmuseen, in 24.000 Fällen fehlten die zugehörigen Stücke. Auch waren Ende 2004 nicht alle Stücke fotografiert, etwa 25.000 Objekte (inclusive Neuerwerbungen seit 2006) blieben übrig. Eine parallel laufende Arbeit von 2003 bis 2005 war die Kontrolle und Korrektur der eingegebenen Objektdaten in der Datenbank unter Mitarbeit von 41 Wissenschaftlern (*correction scientifique des notices*). Alle diese Arbeiten von 2001 bis 2005 ermöglichten die Veröffentlichung im Internet und in der *muséothèque*.

(À propos de l'inventaire en ligne) Ça a été la décision du Musée du Quai Branly de rendre accessible la totalité des collections du Musée du Quai Branly à tous les publics en mettant notre base de données sur le site internet du musée.

(Hinsichtlich der Bestandes im Internet) Das war die Entscheidung des MQB: die Sammlungen des MQB der Öffentlichkeit vollständig im Internet zugänglich zu machen, indem die Datenbank auf der Museumsseite freigegeben wird.

Interview mit Yves le Fur, 10. Mai 2012

Obwohl die Sammlungsangaben nicht vollständig korrigiert, der Thesaurus nicht optimiert und vieles fehlerhaft sein würde, entschied damals die Leitung des MQB gegen die Einwände hauseigener Informatiker und Ethnologen, die Datenbank mit der Museumseröffnung im Juni 2006 im Internet freizugeben.

Phase II: Chantier des réserves (2007-2009)

„Im Juni 2006 waren die Sammlungen in das neue Depot des MQB



Chantier des collections + + + Streik im Musée de l'Homme + + + Januar 2002 *Loi relative aux musées de France* (Museums-gesetz) + + + März-April 2003 Schließung des Musée de l'Homme + + + November 2004 Abschluss *Chantier des collections* + +

gebracht worden, aber durch die Eröffnung des Museums im selben Monat war die Arbeitsbelastung so groß, dass erst im November 2007 begonnen werden konnte.“ (Lavandier 2007, S.1).

Die Ziele dieser Arbeitsphase waren das Auspacken und Verstauen der Objekte im neuen Depot des MQB, das Erfassen des Zustandes jedes einzelnen Stückes und die Inventur. Im Unterschied zu den meisten anderen Pariser Museen entlang der Seine, die ihre Depots an den Stadtrand verlegt haben, hatten sich die Planer des MQB frühzeitig dafür entschieden, den Sammlungsbestand vor Ort zu behalten. Im Kellergeschoß, riskanterweise unterhalb des Grundwasserspiegels der Seine, hatte der Architekt 5.000 Quadratmeter Lagerfläche vorgesehen. Das Verstauen von etwa 265.000 Objekten war hier nur mit einer speziellen Anlage (Compactus) möglich. Damit war der Traum eines Schaumagazins, d.h. eines sicht- und begehbaren Depots (*réserves intégralement visibles ou visitables*), erstmals geäußert im Jahr 1996 durch die „Commission de Préfiguration“, endgültig ausgeträumt.

Nach öffentlicher Ausschreibung wurde der Auftrag für die durchzuführenden Arbeiten an die *Société Grahal* vergeben. Nach einer sechsmonatigen Übungs- und Testphase waren etwa vierzig Personen zwei Jahre lang beschäftigt (November 2007 bis November 2009). Die Kosten beliefen sich auf etwa sechs Millionen Euro bei ca. 292.000 Objekten und folgenden Grundarbeiten:

- * Auspacken der Transportkisten;
- * Erfassen und Beurteilen der einzelnen Stücke, d.h. die Identifizierung des Objektes und das Abarbeiten eines standardisierten Fragebogens (*protocole du récolement*);
- * Bilden von Evakuierungsprioritäten und Klassifizieren nach Restaurierungsdringlichkeit;
- * Verstauen im neuen Depot.

Ein standardisierter Fragebogen war Bestandteil der für Musée de France gesetzlich vorgeschriebenen Inventur. Fünf Grundfragen waren zu beantworten: das Vorhandensein des Stückes, der Ort, das Vorhandensein im Inventar, der Zustand und das Vorhandensein eines Etikettes. D.h. Nummer, Etikett, Foto des Stückes, Maße und Angaben im Inventar wurden für jedes einzelne Stück überprüft (*Vérification de la conformité de l'inscription à l'inventaire*). Es war eine Bestandskontrolle der ganzen Kollektion, Stück für Stück, ein Abgleich des Inventares mit dem vorhandenen Bestand. Durch die erste Bestandsaufnahme in Phase I war die Arbeit erleichtert, denn fast alle Objekte hatten bereits Barcode-Etiketten und wurden in der Datenbank geführt.

Außerdem wurde jedes Stück hinsichtlich seines Erhaltungszustandes konservatorisch in vier Kategorien klassifiziert. In Kategorie A wurden etwa 1.000 Stücke (0,5%) eingestuft. In Kategorie C und D zusammen waren es mehr als 70%. Mit Restaurierungsmaßnahmen der Kategorie A wurde sofort begonnen, ein Restaurierungsplan sieht die schrittweise Abarbeitung in den nächsten Jahren vor.

Weiterhin wurden Prioritäten gebildet, um im Fall eines Feuers, Wassereintritts, etc. die Evakuierung der Sammlung zu beschleunigen. Die besonders wertvollen Stücke sind in geschlossenen Boxen verstaut, die im Notfall sehr schnell abtransportiert werden können. Es wurden drei Kategorien gebildet: Höchste Dringlichkeit (3%), mittlere Dringlichkeit (20%), geringere Dringlichkeit (77%). Die Lagerung der Objekte im Depot wurde in erster Linie nach Größe und Material vorgenommen, denn Textilien, Metall, Keramik, Holz, etc. benötigen unterschiedliche Bedingungen. Erst in zweiter Linie wurden regionale Kriterien beachtet.

Be und Material vorgenommen, denn Textilien, Metall, Keramik, Holz, etc. benötigen unterschiedliche Bedingungen. Erst in zweiter Linie wurden regionale Kriterien beachtet.

ARBEITSSCHEMA II

- * Existenzprüfung: Auspacken und Abhaken
- * Identifizierung mittels einer Karteikarte. Falls keine vorhanden, neues Anlegen eines Provisoriums
- * Überprüfung (*vérification*) der Übereinstimmung mit den Angaben im Inventarbuch
 - Objektnummer
 - Bezeichnung
 - Material und Technik
 - Foto
 - Maße
- * Identifizierung und Quantifizierung (*dénombrement*) von komplexen, aus mehreren Teilen bestehenden Objekten
- * Beurteilung des Feldes Etikett (*marquage*) mit 4 Kategorien
 - 1 Markierung feststellbar oder Vergabe eines Provisoriums
 - 2 Objekt nicht markiert oder Nummer unleserlich
 - 3 Teil oder Element nicht markiert
 - 4 Markierung nicht feststellbar
- * Klassifizierung des Objektzustandes
 - A gefährdetes Objekt, dringender Restaurierungsbedarf mit Sofortmaßnahmen
 - B mittleres Risiko, sollte in den nächsten Jahren restauriert werden
 - C geringes Risiko, im Falle einer Ausstellung zu restaurieren
 - D kein Risiko, kein Restaurierungsbedarf
- * Identifizierung beschädigter Objekte und Anlegen einer Versicherungsakte
- * Registrierung des neuen Standortes im Depot
- * Einschreiben des Objektes in die Inventurliste

Phase III: Inventur und Restarbeiten 2010-2012

Zwischen Dezember 2010 und April 2011 wurden die letzten ca. 25.000 Objekte von Museumsmitarbeitern fotografiert, ein Kostenaufwand von 500.000 Euro. Außerdem waren und sind zwischen Oktober 2008 und Dezember 2012 etwa 16.000 Objekte zu identifizieren, 103.000 Sammlungsangaben zu korrigieren, 8.000 Musikinstrumente und etwa 40.000 Objekte des Foto- und Bildarchivs zu erfassen. Die Kosten für diese Arbeiten werden bei 1,7 Millionen Euro liegen. Auch die Inventur ist bis Ende 2012 abzuschließen, die letzte Arbeitsphase hat im Juli 2011 begonnen. Insgesamt hat diese dann mehr als zehn Jahre gedauert seit der ersten Bestandsaufnahme in Phase I (*Chantier des collections*) im Jahre 2001, fortgeführt ab Oktober 2007 in Phase II (*Chantier des réserves*).

Noch nicht abgeschlossen sind die Problembereiche, die sich bei jeder Erstinventur dieser Größenordnung ergeben:

- * *Chantier des X*: Die Suche nach den alten, fast 20.000 X-Num-



mern derjenigen Objekte, die in Phase I (*Chantier des collections*) neu ausgezeichnet wurden, und der Abgleich mit den Karteikarten ohne zugehörige Stücke (fast 24.000).

- * Korrektur der Sammlungsangaben: Etwa ein Drittel war oder ist zu korrigieren (Inventarnummer, Bezeichnung, Material und Technik, Sammler, Orts- oder Regionalangaben).
- * Inventarisierung: Besondere und komplexe Stücke, die meist aus mehreren Teilen bestehen, sind zu inventarisieren, was teilweise neue Fotos erfordert.
- * Thesaurus: Die Schreibweise der Suchbegriffe ist zu vereinheitlichen bzw. zu definieren.

Da die festen Mitarbeiter nicht über zwei Jahre für diese Arbeiten freigestellt werden können, ist auch für diese Projekte die externe Vergabe einkalkuliert. Derzeit wird von 15 Stellen für die *Chantier des X* ausgegangen und von 37 Stellen für die restlichen Arbeiten.

2012: Die Arbeit mit der Sammlung - Médiathèque und Muséothèque

„Die Muséothèque erlaubt es, eine Beziehung zur Geschichte unserer Sammlung wiederaufzunehmen, ist doch ein großer Teil gesammelt worden, um zu forschen und zu vergleichen. Sie bildet den letzten Stein der initialen Idee des Projektes: Die Sammlung in ihrer Vollständigkeit so weit als möglich der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.“ (Lavandier 2007, S.4)

Si vous faites vraiment une recherche particulière, dans le cadre d'un travail d'étude spécifique, vous pouvez faire des recherches et interroger la base de données sur le site Internet du musée et éventuellement passer un entretien avec un conservateur avant de pouvoir consulter les objets dans la museothèque.

Wenn Sie im Rahmen einer Studie eine wissenschaftliche Recherche machen möchten, können Sie zunächst mit der Datenbank der Museumsinternetseite arbeiten, dann eventuell ein Gespräch mit dem Konservator führen, bevor Sie die Objekt in der museothèque konsultieren können.

Interview mit Yves le Fur, 10. Mai 2012

Die Arbeit in Médiathèque und Muséothèque - ein Beispiel

Am 12. und 13. September 2006 konnte ich erstmals in der *Médiathèque* arbeiten, um den Bestand Federschmuck Amazonas in der Museumsdatenbank zu sichten (*Amérique du Sud*). Im Vergleich zum Internet war hier der Zugriff schneller, und teilweise waren bessere Bilder der Objekte verfügbar. Da der Erhalt von Fotos auf einem Datenträger aus administrativen Gründen nicht möglich war, fotografierte ich die jeweilige Bildschirmseite der etwa 1.500 Objekte. Diese Bilder sind seitdem mit den Sammlungsangaben Bestandteil meiner Foto-Datenbank. Bei einem zweiten Besuch am 9. September 2010 fotografierte ich die unscharfen Fotos des letzten Besuches noch einmal. Die Arbeit in der *Muséothèque* ist erst seit Mai 2012 möglich. Vorbereitend sind Listen auszufüllen und rechtzeitig an das Museum zu schicken, Rückfragen zu beantworten und ein Termin zu vereinbaren. Nach Auskunft der zuständigen Mitarbeiterin Marie-Laurence Bouvet (*Régie des collections*) hatten wir am Freitag, dem 11. Mai 2012 eine Premiere: Den ersten Termin eines Nicht-MQB-Mitarbeiters im *Salles des consultations*.

Als *Médiathèque* wird die Präsenzbibliothek bezeichnet, wo Zeitschriften, Bücher und Kataloge gelesen werden können. Wer mit besonders seltenen und wertvollen Büchern arbeiten möchte, muß einen Termin vereinbaren. Außerdem zählt zur *Médiathèque* die digitalisierte Sammlungsdocumentation und das Bildarchiv, die über die Museumsdatenbank einsehbar sind. Auch für diesen Bereich, den „*Salles des archives*“, sind Termine zu vereinbaren.

Die *Muséothèque* ist ein Service nach Vereinbarung in Verbindung mit einem Forschungsprojekt. Die Arbeit mit der Datenbank ermöglicht eine vorherige Auswahl der Stücke und die Organisation des Besuches. Der Zugang in die Depoträume ist strikt limitiert, und selbst die Museumskonservatoren müssen einen schriftlichen Antrag stellen, um einen Termin im *Salles des consultations* zu erhalten, wo sie dann mit Objekten arbeiten können.

Text: Audrey Peraldi und Andreas Schlothauer

Foto: Abb. 01: Cyril Zannettacci © MQB, Abb. 04: Andreas Schlothauer

Abb. 04: Arbeit in der Muséothèque



LITTÉRATUR

- DUPAIGNE, BERNARD: LE SCANDALE DES ARTS PREMIERS: LA VÉRITABLE HISTOIRE DU MUSÉE DU QUAI BRANLY, PARIS, 2006
- INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE: L'INVENTAIRE ET LE RÉCOLEMENT DES COLLECTIONS DANS LES MUSÉES DE FRANCE : DES OUTILS STRATÉGIQUES RENOUVÉLÉS, 2012 (WWW.INP.FR - STAND: AUGUST 2012)
- LAVANDIER, MARIE: LE PLAN DE RÉCOLEMENT DÉCENNAL DU MUSÉE DU QUAI BRANLY 2009, BIBLIOTHÈQUE NUMÉRIQUE DE L'INP N°14, 2009. S.214-234.
- LAVANDIER, MARIE: LE CHANTIER DES RÉSERVES, PROPOS RECUEILLI PAR JULIE ARNOUX, 2009 (WWW.AMISQUAI-BRANLY.FR/WP/WP-CONTENT/UPLOADS/2011/06/INTERVIEW-3-LES-RÉSERVES-1ÈRE-PARTIE.PDF - STAND: 2012)
- MOHEN, JEAN-PIERRE: LE NOUVEAU MUSÉE DE L'HOMME, PARIS, 2004
- MUSÉE DU QUAI BRANLY: RAPPORTS D'ACTIVITÉ 2003 BIS 2011
- PRICE, SALLY: PARIS PRIMITIVE, LONDON, 2007
- PRICE, SALLY: AU MUSÉES DES ILLUSIONS, PARIS, 2011

Gespräche in Paris

Für diesen Artikel wurden in Paris am 10. Mai 2012 zwei Gespräche geführt. Im Musée de l'Homme mit Isabelle Gourlet, Cécile Aufaure und Fabrice Grognet sowie im MQB mit Yves le Fur. Anschließend beantworteten verschiedene Museumsmitarbeiter mehrmals Fragen per Mail. Wir danken den Mitarbeitern des MQB und des MH für die geduldige Beantwortung.

INTERNET

- WWW.QUAIBRANLY.FR
- WWW.CULTURE.GOUV.FR/DOCUMENTATION/JOCONDE/FR/PRES.HTM
- WWW.INP.FR



DAS ETHNOLOGISCHE MUSEUM DES 21. JAHRHUNDERTS - EIN HUMBOLDT-FORUM (HUF) ?



*Gegenwart ist das,
was in der Zukunft staunend als mangelhafte Vergangenheit betrachtet wird.*

„Wer die Leistungen der anderen Museen nicht kennt, kann nicht konkurrieren und im Vergleich der Besten bestehen.“ (A4 02/2010, S.91) Mit dem Porträt über Steven Engelsman in Kunst&Kontext 03 habe ich die Neustrukturierung in den Niederlanden zwischen 1988 und 2001 am Beispiel des Museum Volkenkunde Leiden beschrieben (S. 8-14). Außerdem den Lokschuppen Rosenheim als erfolgreiches Beispiel der Organisation von Ausstellungen. Privatrechtliche und wirtschaftliche Selbstverwaltung zur Realisierung eines öffentlich-rechtlichen Zieles: Bildung. In dieser Ausgabe wird das Musée du Quai Branly (MQB) in Paris detailliert betrachtet. Auch das Porträt über Lorenz Homberger (Rietberg-Museum Zürich) ist Teil der Analyse. In den nächsten Ausgaben soll über den Umbau der Sächsischen Ethnologischen Museen (Leipzig-Dresden-Herrnhut), den Neubau des Kölner Rautenstrauch-Joest Museums, den Depotumzug des Baseler Museum der Kulturen berichtet und ein Blick nach Genf (MEG) geworfen werden.

technik, etc.) vorgesehen. Erstaunlich: Für den Bereich Inventur, Digitalisierung und Internet-Präsentation der Sammlungen (virtuelles Museum) ist weder eine Gesamtbudgetplanung vorhanden, noch wird berücksichtigt, dass diese Arbeiten Spezialkenntnisse voraussetzen, die nicht bei den Museumsmitarbeitern vorhanden sind. „Irgendwie sollen das die paar Museumsmitarbeiter in den nächsten Jahren nebenher bewältigen“.

Ein virtuelles Museum ist als gewünschtes Ziel noch nicht einmal formuliert! Auch gibt es keinen Beschluß, die bereits fotografierten Sammlungsteile ins Internet zu stellen. Es mangelt offensichtlich am Bewusstsein der Wichtigkeit. Welche Mammutaufgabe dem Museum bevorsteht, zeigen die Erfahrungen im MQB (siehe Beitrag in diesem Heft):

- * Welche Arbeiten waren durchzuführen?
- * Wie hoch waren die Kosten?
- * Wie viele Personen welcher Qualifikation waren wie lange beschäftigt?
- * Mit welchem Ergebnis und mit welchen Schwierigkeiten?

Erfahrungen des MQB - Kostenschätzung für das Humboldt-Forum

In Paris wurden von 2001 bis 2004 etwa 275.000 Gegenstände verpackt, transportiert, gereinigt, mit Stickstoff behandelt, etikettiert, vermessen, fotografiert, der Fehlbestand erfasst und die Sammlungsangaben in die Datenbank eingegeben (*Phase I - Chantier des Collections*). Es handelte sich um Arbeiten, die jeweils von ganz unterschiedlich qualifizierten Arbeitsteams durchgeführt wurden. Insgesamt 90 diplomierte Wissenschaftler (etwa 30 Vollzeitstellen) arbeiteten drei Jahre in zwei Schichten. Im Durchschnitt wurden pro Arbeitstag etwa 400 Objekte durchgeschleust, ein Zeitaufwand von etwa zehn Minuten pro Stück. Die Gesamtkosten lagen bei 15 Millionen Euro. Weiterhin arbeiteten von 2003 bis 2005 etwa vierzig Spezialisten an der Korrektur und der Vereinheitlichung der Objektdaten in der Datenbank. In den Jahren 2007 bis 2009 wurde der Zustand von etwa 280.000 Objekten erfasst, die Inventur vorbereitet, Evakuierungsprioritäten gebildet und alle Gegenstände in den

In dem Artikel „Humboldt-Forum - Museales Jahrhundertprojekt oder Alter Hut in Neuer Schachtel?“ (A4 02/10, S. 90f) habe ich unter anderem den Vorschlag gemacht, die Erfahrungen anderer Museen systematisch in die Planung des Humboldt-Forums einzu beziehen. Wenn das HuF ein „Jahrhundertprojekt“ sein will, tritt es in Konkurrenz mit den besten ethnologischen Museen in Europa, z.B. dem Museum Volkenkunde Leiden, dem Musée du Quai Branly Paris, dem Rietberg-Museum Zürich. Dann muss zunächst einmal ein erheblicher Rückstand aufgeholt und sodann erarbeitet werden, welche Ideen in anderen Museen nicht oder unzureichend umgesetzt wurden. Nur wenig wird neu zu erfinden sein, denn das große Neue ist meist nur ein intelligentes Konglomerat vieler bereits realisierter Einzelteile.

Das Baubudget ist bis zur Fertigstellung kalkuliert und die externe Vergabe von Planungsleistungen (Architekt, Statik, Bauleiter, Haus-

neuen Depoträumen verstaute (*Phase II - Chantier des Réserves*). Arbeiten, die von einer externen Firma durchgeführt wurden und etwa sechs Millionen Euro kosteten. Bei etwa 1.000 Objekten (0,5 %) wurde dringender Restaurierungsbedarf (Kategorie A) und bei etwa 29 % mittlerer Restaurierungsbedarf (Kategorie B) festgestellt. Da bis Ende 2004 nur etwa 250.000 Objekte fotografiert waren, wurden die fehlenden etwa 25.000 Stücke in 2010/11 von Museumsmitarbeitern aufgenommen, Kosten von etwa 500.000 Euro (*Phase III Nachfotografieren*). Außerdem waren 103.000 Sammlungsangaben zu korrigieren, 16.000 Objekte zu identifizieren etc., weitere Kosten von 1,7 Millionen Euro (*Phase III - Inventur, Restarbeiten*). Die Inventur soll noch im Jahre 2012 abgeschlossen werden. Dann verbleiben immer noch folgende Arbeiten: die Suche nach den alten Nummern von etwa 20.000 X-Nummern, d.h. ehemals nummernlosen Objekten (ca. 7,3 %), sowie der Abgleich von etwa 24.000 Karteikarten (ca. 8,7 %), für die bisher kein Objekt auffindbar war, und verschiedenste Korrekturen (*Phase IV - X-Nummern, Korrekturen*). Das ergibt folgende Schätzung für das Humboldt-Forum:

	Paris	Berlin
Anzahl der Stücke	ca. 275.000	ca. 500.000
Anzahl der Jahre	3	3
Anzahl der Vollzeitstellen	30	60
Phase I - Chantier des Collections Datenbank-Korrekturen	15 Mio € 41 Spezialisten / 2 Jahre	42 Mio 41 Spezialisten / 4 Jahre
Phase II - Chantier des Réserves	6 Mio €	14,4 Mio €
Phase III - Inventur, Restarbeiten Nachfotografieren	1,7 Mio € 0,5 Mio €	4 Mio € 1,4 Mio €
Phase IV - X-Nummern, Korrekturen	52 Stellen	???
Gesamtbudget	ca. 30 Mio €	ca. 60-70 Mio €
Restaurierungsbedarf Kategorie A = 0,5 %	ca. 1.000 Stück	ca. 2.000 Stück
Restaurierungsbedarf Kategorie B = 29 %	ca. 75.000 Stück	ca. 160.000 Stück
Fehlbestand Objekte (X-Nummern) = 7,3 %	ca. 20.000 Stück	ca. 40.000 Stück
Fehlbestand Karteikarten = 8,7 %	ca. 24.000 Stück	ca. 45.000 Stück
* Bei der Berechnung wurde annähernd von der doppelten Stückzahl in Berlin ausgegangen und die Inflation mit pauschal 40 % angesetzt, d.h. angenommen, dass die Arbeitsphasen in Berlin im Mittel zehn Jahre später als in Paris durchgeführt werden. Die Situation in Berlin wird eher noch schwieriger sein, denn die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges waren hier größer.		

Meine erste Prognose aus dem Jahre 2010: „Selbst wenn 100 Personen für fünf Jahre arbeiten, sind dies (in privatwirtschaftlichen Maßstäben) bestenfalls 25 Millionen Euro für Löhne und, ganz einfach pauschaliert, noch einmal 25 Millionen Euro für Arbeitsplätze, Technik und Material; also insgesamt 50 Millionen Euro. Verglichen mit einem Bauetat von mindestens 500 (wahrscheinlich eher 600 bis 800 Millionen) Euro eine geringe Investition.“ (A4 02/10)

Projekte dieser Größenordnung werden am besten mittelfristig, d.h. in drei bis fünf Jahren realisiert, um die Fluktuation der gut eingearbeiteten Mitarbeiter gering und die notwendige Arbeitsmotivation aufrechtzuerhalten. Benötigt werden große Hallen und eine geeignete technische Ausrüstung. Eine externe Ausschreibung und Projektvergabe nach Definition der gewünschten Arbeitsergebnisse und Ziele ist dringend zu empfehlen.

Restrukturierung in Leiden und Paris - Ideen für das Humboldt-Forum?

Die Details können in beiden Artikeln nachgelesen werden, hier nur eine kurze Zusammenfassung:

In Paris und in Leiden wurden

- * einfache **Ziele** formuliert und veröffentlicht,
- * deren Umsetzung durch den Erlass von **Gesetzen** und Verordnungen flankiert,
- * ausreichende finanzielle **Budgets** eingeplant,
- * Teilarbeiten an **Spezialisten** extern vergeben,
- * neue Personal- und Organisationsstrukturen geschaffen.

Wichtige **Ziele** in Paris waren der „*Erhalt der Sammlungen*“, die „*Bestandserfassung und Inventur*“, die „*größtmögliche Öffentlichkeit der Sammlungen*“, die „*Gleichwertigkeit der Weltkulturen*“ und das „*sicht- und begehbare Sammlungsdepot*“ (Schaumagazin). In Leiden ging es ebenfalls um den „*Erhalt der Sammlungen*“, die „*Bestandserfassung und Inventur*“, die „*Veröffentlichung im Internet*“, aber auch um die „*Selbstverwaltung des Museums*“, also den Aufbau einer neuen Organisationsstruktur.

Die Museumsleitung des MQB wurde vom französischen Präsidenten und zwei verschiedenen Regierungen unterstützt. In Leiden war es ein Konsens aller politischen Parteien über mehr als ein Jahrzehnt. In beiden Ländern wurden **Gesetze** und Verordnungen mit landesweiter Wirkung erlassen, um die Rahmenbedingungen der Neustrukturierung zu regeln. Finanzielle **Budgets** waren nicht nur für den Neubau und die Eröffnungsausstellung, sondern auch für die Sammlungsdigitalisierung, Internetpräsentation und Inventur in ausreichender Höhe eingeplant. In Paris war zusätzlich ein Ankaufsetat von etwa 30 Millionen Euro verfügbar, und es wurden im Kunsthandel Figuren und Masken, vor allem aus Afrika und Ozeanien, erworben.

Die Planung der Eröffnungsausstellung war größtenteils Aufgabe von externen *Spezialisten*, z.B. Architekt, Innenarchitekt, Elektriker, Beleuchter, Designer, Inneneinrichter. Erkennbarer Trend war in beiden Museen, in Leiden etwas mehr, dass die Mitsprache der

Ethnologen in diesen Bereichen im Vergleich zu früher deutlich abnahm. Der Innenarchitekt entschied über die Präsentation der Objekte, Ausstellungstexte wurden von Lektoren und Layoutern nachbearbeitet.

In Paris wurde eine neue **Personal- und Organisationsstruktur** aufgebaut, weniger als die Hälfte der Kuratoren der beiden Ursprungsmuseen arbeiteten bei der Eröffnung im Jahre 2006 im neuen Museum. In Leiden lag besondere Priorität auf dem Aspekt der Selbstverwaltung des Museums. Dort ist der Direktor heute Geschäftsführer mit eigenem Budget und großen Entscheidungskompetenzen. Auch das Beispiel des Lokschruppen Rosenheim zeigt wie Selbstverwaltung privatrechtlich organisiert werden kann.

Ein Blick nach Zürich zum Rietberg-Museum kann Ideen hinsichtlich der Ausstellungsgestaltung, der Objektpräsentation und des Schaumagazins liefern sowie zeigen, wie effektiv dort die Arbeit mit Mäzenen und Sponsoren in den Freundeskreisen des Museums aufgebaut wurde.

Was kann in Berlin besser gemacht werden als in Paris oder Leiden?

Standardisierung der Fotos

Um die spätere wissenschaftliche Arbeit zu erleichtern, sind die Objekte standardisiert mit ähnlichem Blickwinkel vor einem gerasterten Hintergrund mit integrierter Farbkarte zu fotografieren. Größe und Farbwerte sind dadurch sichtbar. Jeweils sechs Fotos pro Gegenstand: vier Bilder bei jeweils 90 Grad Drehung, von oben und von unten,

Scannen/Veröffentlichen der Sammlungsdocumentation

Die Sammlungslisten, Briefe, Feld- und Ausstellungsfotos, Filme etc. werden gescannt, in der Datenbank mit den Objektfotos verbunden und im Internet veröffentlicht.

Vereinheitlichung/Korrektur der Sammlungsangaben

Die Schreibweise der Ethnien und der weiteren Sammlungsangaben wird vereinheitlicht, gleichzeitig bleiben die alten Schreibweisen durch die gescannten Inventarbücher, Karteikarten, etc. erhalten.

Thesaurus

Ausschließliche Verwendung des Singulars. Veröffentlichung und Diskussion des Thesaurus im Internet.

Fotosammlung

In den Dateinamen jedes Fotos werden die Objekt Nummer sowie einige Angaben der Karteikarten und Inventarbücher mit aufgenommen (z.B. Ethnie, Land, Objektart, Sammler, Eingangsjahr). Dies erleichtert die wissenschaftliche Arbeit mit den Fotos und die unbürokratische Zusammenarbeit mit indigenen Gemeinschaften.

Schau-Depot

Die sichtbare Präsentation der Gegenstände in den Museumsdepots erleichtert die wissenschaftliche Arbeit mit der Sammlung wesentlich. Für die Zusammenarbeit mit Indigenen Gemeinschaften ist die Sortierung nach Völkern von großem Vorteil.

Zusammenarbeitsprojekte - Post-Koloniales Sammeln

Statt des Ankaufes von Objekten auf dem Kunstmarkt könnte eine Vielzahl von Zusammenarbeitsprojekten mit verschiedenen Völkern der Herkunftsländer initiiert werden. Die Auswahl der Sammlungsgegenstände, die Dokumentation der Herstellung und die Präsentation in der Eröffnungsausstellung ist eine gemeinsame Arbeit mit den Indigenen Gemeinschaften.

Neu-Entdeckung der Sammlungen

Die systematische Suche nach dem Noch-Nicht-Erkannten, um nicht das Bisher-Immer-Ausgestellte zu wiederholen. Ziel könnte sein, dass in der Eröffnungsausstellung etwa die Hälfte aller gezeigten Gegenstände aus solchen besteht, die noch nie oder schon lange nicht mehr präsentiert wurden.

Öffentliche Diskussion der Objekt-Auswahl

Alle für die Ausstellungseröffnung ausgewählten Objekte werden mit den Objekttexten Monate (besser Jahre) zuvor im Internet präsentiert und zur Diskussion gestellt.

Lernende Ausstellung

Vor allem die Erfahrungen in Paris zeigen, dass Projekte dieser Größe und Bedeutung von Anfang an kritisiert oder - besser gesagt - endlich öffentlich diskutiert werden. Dies betrifft vor allem die Eröffnungsausstellung. Daher sind die Strukturen so zu planen, dass Kritik und Diskussion, bis hin zu den Objekttexten, in die Ausstellung integriert werden können. Die 'lernende Ausstellung' darf und soll sich durch die Besucher und Kritiker verändern.



Es ist bedauerlich, dass es keine regelmäßigen halbjährlichen oder jährlichen Berichte zum Arbeitsfortschritt des Humboldt-Forums gibt. Nicht nur um zu dokumentieren und die eigene Arbeit zu loben, sondern auch um öffentlich kontroverse Auseinandersetzungen vor wichtigen Beschlüssen zu etablieren. Eine solche Diskussion könnte zu einer Zusammenarbeit der heute untereinander zerstrittenen, teilweise nahezu verfeindeten Ethnologen in Universitäten und Museen führen. Dies wäre vielleicht der größte Erfolg des Humboldt-Forums.

Text und Fotos: Andreas Schlothauer



FUNKTION DES SOCKELNS UND RESTAURIERUNG AFRIKANISCHER OBJEKTE

Der folgende Beitrag basiert auf den jahrelangen Erfahrungen, die der Autor als Objektdesigner bei der Sockelung und Restaurierung von afrikanischer Kunst gesammelt hat. Neben seiner Tätigkeit als Industrie- und Möbeldesigner hat er über längere Forschungsreisen mit dem Völkerkundler und Kunsthändler Karl-Heinz Krieg in Westafrika eine besondere Affinität zu Afrikanischer Kunst entwickelt. Seit Jahren entwirft er im Auftrag von Sammlern und Museen individuelle Sockel für Skulpturen und führt Restaurierungen durch. Der Beitrag ist dem Buch: Afrika und die Kunst - Einblicke in deutsche Privatsammlungen - entnommen.

Hermann Becker

Objekt- und Möbeldesigner, Kurator und Designer für Ausstellungen. Individuelle Sockelung und Restaurierung von außereuropäischen Kunstobjekten mit dem Schwerpunkt Afrika. Eigene Werkstatt seit 1983 und freiberufliche Tätigkeit für Sammler, Galeristen und Museen.

Die Redewendung „jemanden vom Sockel stoßen“ beinhaltet wenigstens zwei Aussagen: Zum einen verweist sie auf den Verlust von Bedeutung und Macht und zum anderen impliziert sie, dass eine Person oder ein Objekt ohne Fundament instabil ist. Unter dem Aspekt der Macht taucht der Sockel schon bei den überlegen erscheinenden Abbildern römischer Kaiser und Feldherren auf. Auch später ließen sich die Mächtigen gern auf erhöhten Unterbauten darstellen, um weithin sichtbar ihren Einfluss und ihre Macht zu demonstrieren. So ist auch die Stange für Gesslers Hut im „Wilhelm Tell“ als eine Art Objektsokkelung zu verstehen.

In unserer traditionellen europäischen Präsentationsform von bildhauerischen Arbeiten übernimmt der Sockel die Funktion eines Verstärkers, der einen Gegenstand als ausstellungswürdig kennzeichnet. Das Objekt wird erhöht, hervorgehoben und isoliert dem Auge des Betrachters vorgeführt. Trotz der ausgrenzenden und betonenden Funktion erfüllt der Sockel die Aufgabe eines Binde-

gliedes zwischen Kunstwerk und Umgebung. Im Zusammenhang mit der Sockelung außereuropäischer Kunst, insbesondere der aus Afrika, spielt der Sockel eine etwas andere Rolle: Das Herausstellen und Betonen der Kunstobjekte ist wichtig und gewünscht, primär aber geht es um die funktionale Umsetzung von Standsicherheit, Schutz und Erhalt.

Die meisten Objekte aus der afrikanischen Kultur, die zu uns in den Kunsthandel gelangen – seien es Masken, Figuren oder Gebrauchsgegenstände – werden aus dem ursprünglichen Umfeld und Gebrauch herausgenommen, um sie hier bei uns einer neuen „Nutzung“ zuzuführen. Sie füllen die Regale, Vitrinen und Sockel in Museen, Galerien und Privaträumen. Wenn eine afrikanische Holzmaske in unserem Kulturkreis ankommt, fehlt ihr meist das Kostüm, das zusammen mit dem Maskenträger Teil des rituellen Tanzes für ihren Gebrauch ist. Die in Afrika einfach an einen Baum oder an eine Lehmwand gelehnten Ahnenfiguren (vielleicht wurden sie auch mit einem Holzzapfen in den Hausaltar aus Erde gesteckt) finden auf unseren perfekten Regalböden und in den gläsernen Schauvitrinen nur schwerlich oder gar keinen festen Stand. Oft sind die Standflächen oder Füße der Figuren ganz bewusst nicht ebenmäßig gearbeitet, um auf unebenen Untergründen einen besseren Stand zu haben. Der glatte Vitrinenboden aus Glas entlarvt jede Abweichung vom „Rechten Winkel“ und quittiert dies mit Schiefstand und Instabilität. Termitenfraß und Fäulnis an den Holzobjekten tragen ihren Teil dazu bei.

Zur Präsentation in Privaträumen, für Ausstellungen in Museen und Galerien und als archivarische Sammlung müssen diese ethnologischen Gegenstände für unsere Anforderungen aufbereitet werden. Um einen sicheren Stand und eine angemessene Betrachtung dieser Objekte zu gewährleisten, benötigen diese Figuren und Masken Hilfskonstruktionen. Eine Holzmaske beispielsweise, die im ursprünglichen Kult eine Einheit im Zusammenspiel von Maskenkostüm, Musik und Tanz bildete und so mit Sicherheit räumlich erlebt wurde, hängt bei uns häufig auf einem Nagel an der Wand. Sie wird dadurch eher als zweidimensionale Raumdekoration wahr-

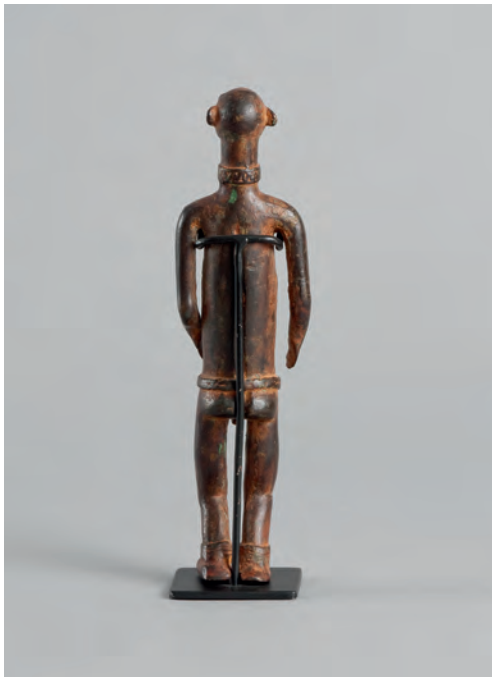


Abb. 01: Elfenbeinfigur auf Holzsockel Kuba (Demokratische Republik Kongo), Länge 19 cm



Abb. 02 und Abb. 03: Maßgefertigter Stahlsockel ohne und mit Bronzefigur, Figur aus dem Gebiet um Djenne (Mali), Höhe 20 cm

genommen. Eine freistehende Maske, die auf einem feingliedrigen Metallsockel aufliegt, wird dagegen selbst nach dem Verlust des restlichen Tanzkostüms zumindest noch räumlich erlebt. Der Sockel kann so dazu beitragen, Räumlichkeit und Qualität eines Objektes besser wahrzunehmen.

Die Standsicherheit spielt bei der Sockelung eine übergeordnete Rolle. Zum einen geht es um die Sicherheit des Objektes selbst: Es soll möglichst stabil stehen, und vorhandene Beschädigungen, Gebrauchsspuren und Patina dürfen nicht zusätzlich beansprucht werden. Zum anderen kommt bei Großobjekten noch der Aspekt der Sicherheit für das Umfeld und die Personen hinzu, die sich in unmittelbarer Nähe der Skulpturen aufhalten und durch umstürzende Großfiguren oder Hauspfosten Schaden nehmen könnten. Dieser Sicherheitsaspekt ist bei Ausstellungseröffnungen mit zahlreichen Besuchern in Museen oder Galerieräumen und auch aus versicherungstechnischen Gründen zu bedenken.

Jedes Objekt benötigt einen individuellen Sockel. Für schwere Großobjekte eignen sich beispielsweise mobile Sockelungen, die mittels verdeckter Rollen in einem Hohlsockel bewegt werden können. Material und Zustand der Arbeit geben die Art des Sockels für gewöhnlich vor, aber gelegentlich richtet sich die Umsetzung auch nach dem ganz persönlichen Wunsch des Auftraggebers, der eine bestimmte Art der Präsentation realisiert sehen will.

Um ein Objekt auf einem Metallsockel zu befestigen, hat sich bei vielen Holzfiguren das vorsichtige Anbohren und Stiften auf die Sockelplatte bewährt. Die damit verbundene geringe Beschädigung des Objektes ist vertretbar, zumal die Bohrungen in die ohnehin oft beschädigte oder abgenutzte Standfläche gesetzt werden und jederzeit mit geringem Aufwand restauriert und geschlossen werden können. Diese Methode bietet eine sichere und für den Betrachter fast unsichtbare Möglichkeit, der Figur einen festen Stand zu geben. Fehlt dem Objekt eine geeignete Standfläche oder hat Termitenfraß, Fäulnis oder Abbruch das Material stark geschwächt und zum Stiften ungeeignet gemacht, muss über eine individuell angepasste Haltevorrichtung nachgedacht werden. Diese sollte eine ausreichende Standfestigkeit gewährleisten und das Objekt mög-

lichst unauffällig und zurückhaltend mit der Standplatte verbinden. Der Sockel hat eine rein dienende Funktion und sollte über seine Aufgabe hinaus keine Konkurrenz zum gesockelten Gegenstand darstellen. Ein gelungener Sockel ist zurückhaltend, ruhig und neutral. Als Sockelbasis werden verschiedene Materialien verwendet: Die häufigsten sind Holz, Acrylglas und Stahl, aber man findet auch Sockel aus Bronze und Stein. Material und Zeitaufwand bestimmen letztendlich auch den Preis.

Nach Zeiten opulenter Sockelbauten unter oft stilistisch stark reduzierten Kunstwerken afrikanischer Herkunft, geht der Wunsch vieler Galeristen und Sammler wieder in Richtung Zweckmäßigkeit, Neutralität und gestalteter Einfachheit. Dazu scheint sich der Stahlsockel aus verschiedenen Gründen besonders zu eignen. Zum einen kann er von der Grundplatte bis zu der individuellen Halterung aus einem Material stabil verschweißt werden, zum anderen wird durch das verdeckte Verschweißen mit der Sockelplatte die Materialstärke der Basis auf das statisch und optisch Notwendige reduziert, ohne dass die Standfestigkeit dank des Materialeigengewichtes in Frage gestellt wird.

Neben der guten Lackierbarkeit von Stahl sei noch die einfache Möglichkeit der Nachregulierung von schlanken Stäben und Halteedrähten aufgrund der Biegsamkeit erwähnt. Die Vielfalt der Materialien, aus denen ethnologische Gegenstände hergestellt sind, erfordern auch unterschiedliche Überlegungen für den Sockel und die Halterung. Eine hölzerne Ahnenfigur benötigt eine andere Verbindung zum Sockel als eine Bronze oder eine Ausgrabung aus Terrakotta. Die Entscheidung, welche Art der Verbindung oder Halterung gewählt wird, basiert immer auf der Überlegung, wie das Objekt sicher, schonend und gestalterisch ansprechend aufgestellt werden kann.

Geschichten wie die von dem Dorfschreiner, der von einem Sammler gebeten wurde, die Beine einer großen hölzernen Ahnenfigur wegen besserer Standfestigkeit abzusägen, um beide Beine auf eine Länge zu bringen, gehören der Vergangenheit an. Ein guter und sicherer Sockel trägt zum Werterhalt eines Objektes bei, denn eine ungesockelte oder schlecht gehaltene Figur, die aus einem Regal



Abb. 04 und 05: Stahlhalterung für eine Maske, Bamana (Mali), Höhe ca. 19 cm, Bronze



Abb. 06: Ahnenpaar, Süd-Mali, Feldfoto 1981

fällt und beschädigt wird, muss danach aufwendig restauriert werden und verliert an Wert.

Wird einmal eine Restaurierung oder Ergänzung notwendig, so sind einige Dinge zu beachten: Die Arbeiten sollte man Spezialisten überlassen, die über ausreichende Kenntnisse des Materials, handwerkliches Können, genügend Erfahrung und die notwendigen technischen Möglichkeiten verfügen. Außerdem bedarf es eines künstlerischen Verständnisses und eines sensiblen Einfühlungsvermögens gegenüber den Arbeiten aus dem fernen Kulturkreis. Der eigene und dann oft misslungene Klebeversuch erschwert die Arbeit des Restaurators dadurch, dass erst einmal unnötige Reinigungsarbeiten der Bruchstelle anfallen. Man sollte auch nicht versuchen, altersbedingte Abnutzungen oder Beschädigungen zu überarbeiten und damit unsichtbar zu machen, denn diese Spuren sagen auch etwas über Alter und Gebrauch aus.

Ob man einen Gegenstand reinigt, hängt oft davon ab, wie das Objekt im Kult oder Alltag benutzt wurde: Eine Opferpatina wird man bestimmt nicht entfernen, dagegen kann man schon Erd- und Schmutzreste, die Formen oder Gravuren überdecken und unkenntlich machen, vorsichtig abtragen. Das Ergänzen von Einzelteilen, zum Beispiel eines Armes, ist dann sinnvoll, wenn das formale Gesamtbild der Arbeit dadurch wiederhergestellt werden kann und so die Fehlstelle nicht Mittelpunkt der Betrachtung bleibt.

Gibt ein Galerist oder Sammler seine Schätze zum Sockeln oder Restaurieren, so geschieht dies auf der Basis von Vertrauen, Respekt gegenüber den Objekten und auch Diskretion. Hat aber eine afrikanische Figur oder eine Tanzmaske aus der Südsee letztendlich ihren passenden Sockel oder Ständer gefunden, so werden sie sehr wahrscheinlich ihren weiten Weg durch Sammlungen, Ausstellungen und Auktionen gemeinsam gehen.

Text: Hermann Becker

Fotos: Dorina Hecht (Abb. 01 - 05)

Hermann Becker (Abb. 06)

Anzeige

CHRISTIAN MITKO FOTOGRAFIE

MÜNCHEN



www.christianmitko.de

DAS BESONDERE STÜCK UND EINE BESONDERE ZUSAMMENARBEIT

VAm3412 - eine alte, unbekannte Feder-Haube in Mannheim

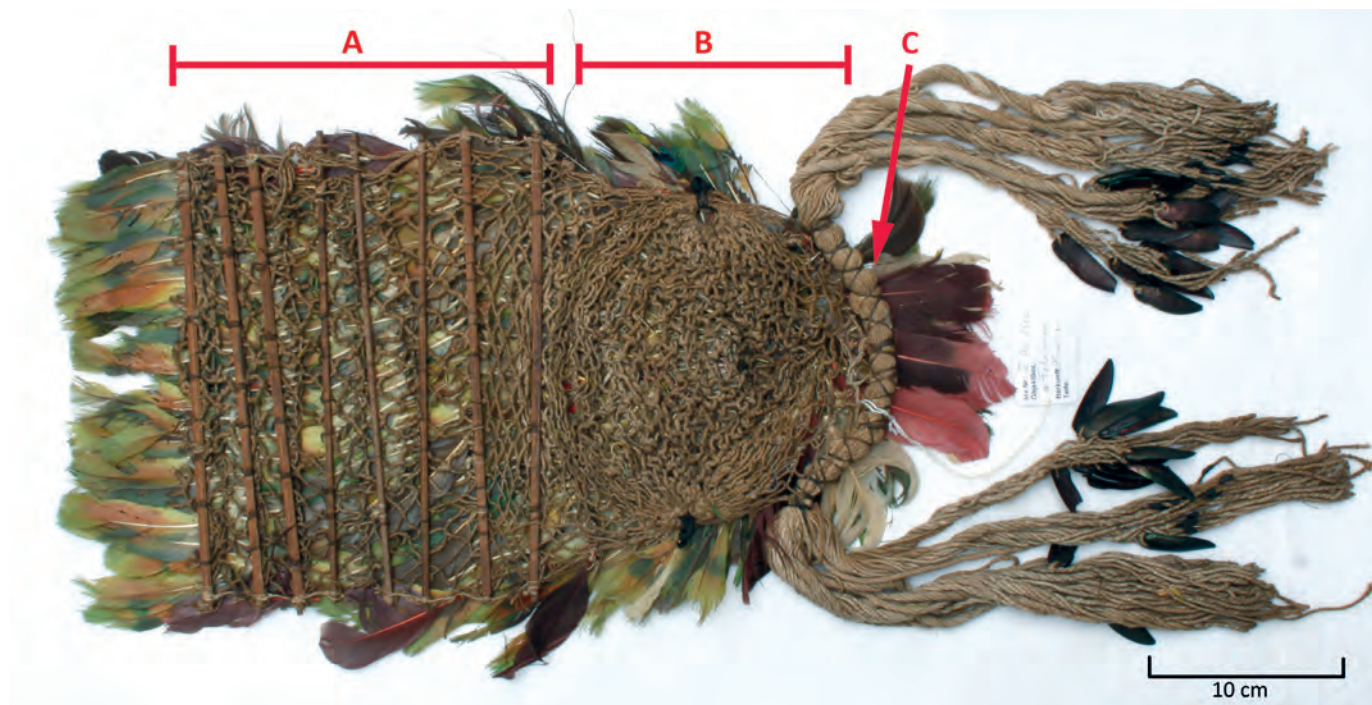


Abb. 01: Konstruktive Teile der Feder-Haube VAm3412

In der Sammlung der Reiss-Engelhorn Museen Mannheim befindet sich mit der Nummer VAm3412 eine Feder-Haube mit der Herkunftsangabe Brasilien, die spätestens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Europa gelangte. Das Stück ist singulär, d.h. eine vergleichbare Haube ist im bisher untersuchten Gesamtbestand von 49 europäischen Museumssammlungen nicht nachweisbar.

Konstruktiv sind drei Teile erkennbar:

- * rechteckige Nackenbedeckung (A)
- * geknotete Haube für den Kopf (B)
- * Kordel aus Baumwollbändern mit Käferflügeldecken im Stirnreich der Haube (C)

Die Konservierung und Restaurierung der Haube war Gegenstand einer sechsmonatigen Projektarbeit von Stephanie Wümmers im Studiengang Konservierung und Restaurierung von archäologischen, ethnologischen und kunsthandwerklichen Objekten an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart (StABK), Betreuer: Gerhard Eggert und Andrea Fischer. Die Konservierungsmaßnahmen dauerten ca. 600 Stunden, die schriftliche Dokumentation ca. 200 Stunden.

Nach Fertigstellung der Projektarbeit kam es im März 2012 in Berlin zur gemeinsamen Diskussion der Fragen:

- * Wurde ein Teil der Federn später in Europa an dem Stück befestigt?
- * Gehörte die Baumwoll-Kordel mit den Käferflügeldecken ursprünglich zum Stück?
- * Gibt es vergleichbare Feder-Hauben in Museumssammlungen?

Stephanie Wümmers

Jahrgang 1986, seit 2009 Studentin der Konservierung und Restaurierung von archäologischen, ethnologischen und kunsthandwerklichen Objekten an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Die Abschnitte (A bis C) sind von Stephanie Wümmers. Dort habe ich meine Kommentare hinsichtlich der Materialien jeweils mit dem Kürzel AS in Klammern gesetzt. Abschnitt D ist das vorläufige Ergebnis unserer Diskussion. Abschnitt E ist von mir (Andreas Schlothauer).



Abb. 02 a - c: VAm3412 vor, während und nach der Restaurierung



Abb. 03, 04, 05: In Europa hinzugefügte Federn?



Es ist interessant, dass sich die RestauratorInnen in ihrer universitären Ausbildung mit einer Genauigkeit der materiellen Kultur widmen, die in der deutschsprachigen Ethnologie verloren gegangen ist. Da ich einiges dazugelernt habe, freue ich mich jetzt schon auf weitere Arbeiten.

Bewertung:

Haube eines unbekannten Volkes, Brasilien (VAm3412)

Ästhetik	1
Seltenheit	1
Erhaltung	3
Alter	vor 1859



Abb. 06 (links): In Europa angebundene Baumwoll-Kordel?

Abb. 07 (rechts): Schwarze Masse, Mischung aus Baumharz und Bienenwachs?

A. Aus der Kunstkammer Leopold von Badens nach Mannheim

Erste Erwähnung findet die Federhaube im Jahr 1859 im Inventarbuch der Kunstkammer des Großherzogs Leopold von Baden (1790 – 1852) als Nummer 162. Dieser war einer der Mitbegründer der Großherzoglichen Sammlung für Altertums- und Völkerkunde in Karlsruhe und übergab seine Sammlung im Jahr 1876. Im Inventar der Ethnographischen Sammlung Karlsruhe ist die Haube mit der Inventarnummer A331 als „brasilianische Schürze aus Papageienfedern“ beschrieben. Als im Jahr 1935 mehrere badische Museen im Rahmen eines Ringtausches ihre Sammlungsbereiche neu sortierten, kam die Haube nach Mannheim in die völkerkundliche Sammlung (der heutigen Reiss-Engelhorn Museen) und erhielt die Inventarnummer VAm3412. Unbekannt ist, aus welcher Region Brasiliens die Haube kommt und wann sie auf welchem Weg nach Europa gelangte.

B. Objektbeschreibung

Der Kopfschmuck besteht aus einer flexiblen Unterkonstruktion pflanzlicher Materialien, die auf einer Seite mit Vogelfedern bedeckt ist. An der Stirnseite ist ein Bündel aus langen Baumwollkordeln (ca. 90 cm) angebracht, welche an ihren Enden zum Teil mit Elytren (Käferflügeldecken) und einer schwarzen Masse, bei der es sich um Rindenpech handeln könnte, verziert sind (AS: Mischung aus Baumharz und Bienenwachs?).

Netzkonstruktion

Die flache, rechteckige Grundkonstruktion, an der Federn und Kordeln als Verzierung angebracht sind, ist der tragende Teil der Kopfbedeckung. Konstruktives Hauptelement ist ein geknotetes Netz

aus Pflanzenfaser-Fäden; mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Baumwolle (AS: Unabhängig von Stephanie war mein Ergebnis ebenfalls Baumwolle).

Eine Untersuchung der Knoten ergab, dass zwei klassische Knoten vorkommen: Der Überhandknoten sowie der waagerechte Kreuzknoten. Für ein strukturiertes Knüpfen des Netzes von oben nach unten scheint der waagerechte Kreuzknoten (ein klassischer Netzknüpfnknoten) die bessere Wahl zu sein, da dieser ein

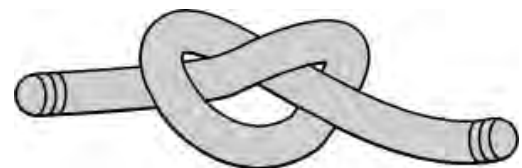


Abb. 08 a + b: Überhandknoten und Kreuzknoten



Verschieben der Knotenpunkte verhindert (Ashley 1982: 75). Wird das Netz jedoch von links nach rechts oder umgekehrt geknüpft, ist der Kreuzknoten nicht mehr verwendbar und der Überhandknoten, die einfachste Form aller Knoten, naheliegend (Ashley 1982: 94). Der Vorteil ist, dass seine Position auf der von ihm umwickelten Schnur durch Verschieben korrigiert werden kann, solange er noch nicht festgezogen ist. Da jedoch beide Knoten im Netz wiederzufinden sind, lässt dies eine eher willkürliche Wahl der Verknüpfung vermuten.

Das Netz weist einen kreisförmig (B) sowie einen in Reihen (A) geknoteten Bereich auf (siehe Abb. 01). Ersterer (B) liegt beim Tragen auf dem Kopf des Trägers, daher ist das Netz nicht straff geknotet, sondern hat mittig eine lockere Struktur.

Der an den kreisförmigen Bereich anschließende rechteckige und in Reihen geknotete Part des Netzes (A) hängt beim Tragen der Haube 16,5 cm im Nacken herab. Die Reihen sind mit acht waagrecht untereinander angeordneten Holzstäben verstärkt, welche die flächige Wirkung des Netzes erhalten. Sie sind an beiden Enden durch eine dünne Schnur miteinander verbunden. Mittels dunkler, dünner Pflanzenfasern sind die Querstäbe am Netz angebracht. (AS: Gewachste Faser von Bromelia sp.?)

Das Netz ist fortlaufend geknüpft. Für die kreisförmige Netzstruktur (B) wurden die Maschenweite und -anzahl so variiert, dass sich die Netzbreite verjüngt. Bereits beim Knüpfen des Netzes wurden zwei

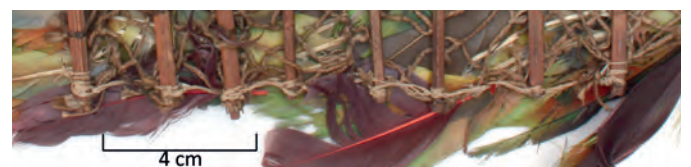


Abb. 9: Befestigung der Holzstäbe aneinander



Abb. 10: Öse mit schwarzem Textilband

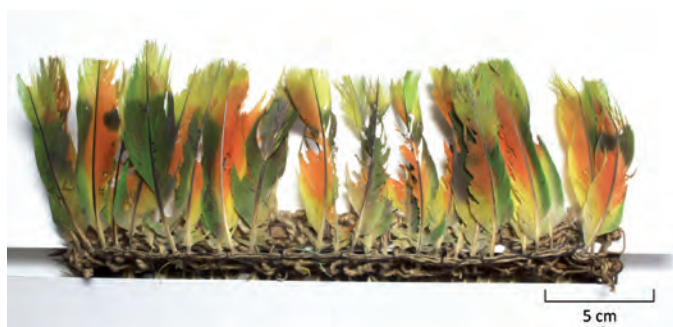


Abb. 11 und Abb. 12: Details zur Befestigung der Federn bzw. der Verbünde

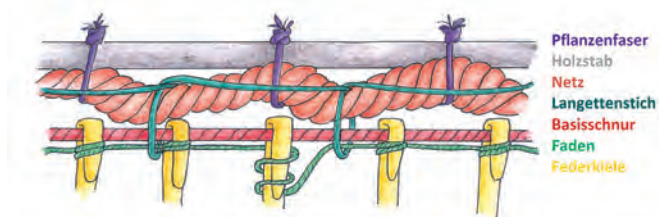
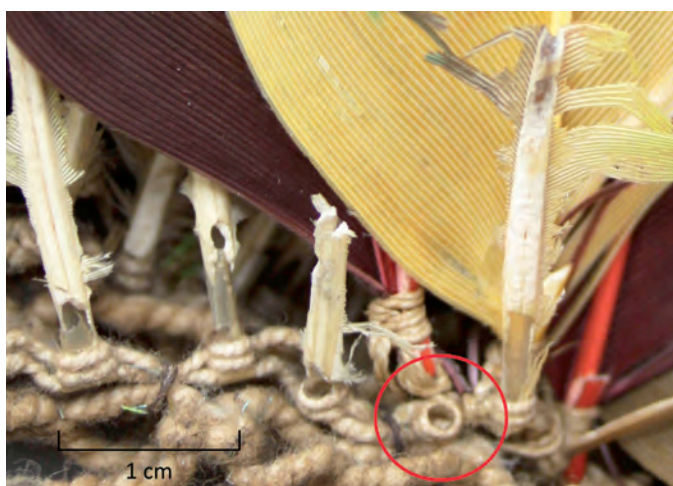


Abb. 13 Rechts: leere Bindung; Links: durch Insektenfraß geschädigte Federschäfte



kleine Ösen eingearbeitet, wohl um mit einem zusätzlichen Band die Haube um das Kinn binden zu können. Hier findet sich an einer Öse der Rest eines schwarzen Textilbandes. Die Materialbeschaffenheit der Fasern und die auffallend gleichmäßige Struktur der Leinwandbindung lassen vermuten, dass es sich um ein neues Textil handelt. In diesem Fall der Beleg einer neuzeitlichen Reparatur des Objektes. (AS: Das Textilband wurde wohl in Europa zum Hängen in einer Museumsvitrine angebracht.)

Federreihen

Das Netz ist auf einer Seite vollständig von Federn bedeckt, die nicht direkt am Netz befestigt sind, sondern zunächst zu Federreihen mit durchschnittlich jeweils vierzig Federn zusammengefasst und dann mit Pflanzenfasern mittels Langettenstiches an das Netz angebracht wurden. Eine Federreihe besteht aus einer etwa 25 cm langen Basis-Schnur, um welche jeweils die Spule geknickt und mit einer zweiten, dünneren Schnur am Schaft fixiert wurde. Der Netzstruktur folgend überlappen sich diese Reihen, sodass eine geschlossene Oberfläche entsteht und die darunterliegende Netzkonstruktion nicht mehr sichtbar ist. Im kreisförmigen Kopfbereich der Haube stehen die Federn wie Strahlen zu allen Seiten ab.

An der Befestigung der Federn sind deutliche Schädigungen zu erkennen. An vielen Stellen haben sich die Bindungen gelockert und/oder die Federschäfte sind gebrochen, sodass die Federn verloren gegangen sind. Von den ehemals 919 am Objekt verarbeiteten Federn haben 88 nur leere Schlaufen hinterlassen.

Federn

Die Federn stammen von mindestens fünf verschiedenen Vogelarten. Vor allem die grün-roten Federn von Ara-Papageien bestimmen den Farbeindruck des Objektes. Fast der gesamte Nackenbereich des Netzes ist mit ihnen bedeckt. Im runden Kopfbereich überwiegen gelbe Federn. Sie sind schmaler und länger als die grünen Ara-Federn. Häufig vorzufinden sind außerdem rosafarbene Federn, die den gelben in ihrer Form sehr ähneln.

Vor allem im Randbereich des Nackenschutzes und im Übergang zum runden Bereich des Netzes befinden sich insgesamt 119 gelb und dunkelrot gefärbte Federn, die aufgrund der identischen Färbung von Kiel und Fahne als künstlich eingefärbt identifiziert werden konnten. Vereinzelt sind außerdem Pfauenfedern sowie solche in Braun-, Blau- und Rottönen zu finden. Vielen Federn wurde die Spitze gerade abgeschnitten. Diese Verzierungsart findet sich nur bei den grünen Ara- sowie den gelben und roten Federn im Kopfbereich, hingegen nicht bei den Pfauen- und künstlich gefärbten Federn. Eine Vielzahl von Federn ist mit einem anderen Faden befestigt. Einige von ihnen sind direkt an Federn aus den normalen Federreihen befestigt, andere sind um einen der Holzstäbe oder direkt an das Netz geknotet. Dies lässt darauf schließen, dass diese Federn nachträglich angebracht wurden.

Federbestimmung (AS)

Psarocolius sp. (wohl decumanus)	gelb	Kopf-Bereich (B)
Ara macao	rot (stark ausgebleicht)	Kopf-Bereich (B)
Amazona sp. (amazonica, aestiva?)	grün-rot	Nacken-Bereich (A)
Amazona sp.	grün-blau	
Pavo sp. (Pfau)	blau-grün	
Anser anser (Hausgans)?	rot und gelb gefärbte Federn	
Anser anser (Hausgans)?	braun-schwarz	

Kordeln mit Elytren (Deckflügel)

Etwa 90 cm lange Garne sind zu einer dicken Kordel zusammengefasst, welche mit einem Faden an der Stirnseite des Netzes festgenäht ist und deren Enden beim Tragen circa 33 cm seitlich am Gesicht herabhängen. Eine durchlichtmikroskopische Faseranalyse belegte, dass es sich um Baumwolle handelt. An dreißig Garnen sind durchbohrte Elytren von Insekten mit einem Kreuzknoten fixiert. Diese Deckflügel konnten über geografische und visuelle Merkmale der Käferart *Euchroma gigantea* zugeordnet werden (Familie der Buprestidae, siehe Mecke 2002: 32f). Zur weiteren Verzierung waren 34 Federn mit Rindenpech (oder einer ähnlichen Substanz) fixiert, alle sind heute durch Insektenfraß zerstört. Die Federn wurden mit der Spule nach oben an den Garnen positioniert, indem die dicke, dunkle Masse Federspule und Garn ummantelt (Abb. 07).

Mögliche Tragweise der Haube

Der runde Bereich der Federhaube mit seiner locker geknoteten Netzstruktur ermöglichte die Anpassung des Netzes an die runde Kopfform. Zur Fixierung am Kopf dienten zwei Bänder, die unter dem Kinn zusammengebunden werden konnten. Der rechteckige Bereich des Netzes hing beim Tragen im Nacken herab. Die an der Stirnseite angebrachten Kordeln, die mit Elytren (und ehemals Federn) verziert sind, hingen seitlich des Kopfes an den Schläfen herunter.

C. Zusammenfassung der restauratorischen Maßnahmen

Bei einem für Ethnographika vergleichsweise hohen Alter von mindestens 152 Jahren wies die Feder-Haube beim Eintreffen im Restaurierungslabor der StABK Stuttgart einen verhältnismäßig guten Erhaltungszustand auf. Um den Erhalt des Objektes zu sichern, waren jedoch konservatorische und restauratorische Maßnahmen erforderlich. Das Schadensbild war von Schädlingsbefall bestimmt. Zudem war eine Vielzahl von Federn geknickt, gebrochen oder völlig verloren, und die ursprüngliche Form der Feder-Haube war nicht mehr eindeutig erkennbar. Staub und Schmutz bedingten eine erhebliche Verminderung des Farbeindrucks. Chemische Stichproben (Merck® Arsen-Test) sowie eine Elementanalyse im Rasterelektronenmikroskop (EDX-Detektor) bestätigten eine Kontamination mit Arsen (durch eine frühere Pestizidbehandlung); entsprechende Arbeitsschutzmaßnahmen wurden ergriffen.

Die Kombination aus pflanzlichen und tierischen Materialien erforderte eine differenzierte Herangehensweise. Der Fokus lag dabei auf der Reinigung und Sicherung der Federn: Zunächst wurde jede Feder mit einem trockenen Pinsel gereinigt, anschließend folgte eine Feuchtreinigung. Geknickte und gebrochene Federn wurden mit Segmenten geflochtener, acrylharzbeschichteter Baumwollgarne stabilisiert.

Durch die Maßnahmen konnten die Arsenbelastung reduziert, die Stabilität des Objektes erhöht und die Farbigkeit der Federn wieder zur Geltung gebracht werden.

D. Ergebnis der Diskussion

* Wurde ein Teil der Federn später in Europa an dem Stück befestigt?

These: Ursprünglich waren nur die Federn von *Psarocolius* sp. (gelb), *Ara macao* (rot) und *Amazona* sp. (grün-rot) vorhanden. Die künstlich gefärbten Federn (rot und gelb), die braun-schwarzen und die Pfauen-Feder wurden dem Stück später hinzugefügt.

Indizien für diese These sind deren geringerer Beschädigungsgrad im Vergleich zu den Originalfedern, die unterschiedliche Verbin-

dungstechnik im Spulen-Bereich und der andersartig verwendete Faden zur Fixierung. Außerdem fällt auf, dass die Spitzen dieser Federn nicht beschnitten sind. (Untersuchungen im Hinblick auf die angewandte Methode zur Färbung dieser Federn konnten im Rahmen der Projektarbeit leider nicht durchgeführt werden)

* Gehörte die Baumwoll-Kordel mit den Käferflügeldecken ursprünglich zum Stück?

These: Die Kordel mit den Buprestis-Flügeldecken gehörte nicht zu der Feder-Haube, sondern wurde erst in Europa angebracht. (Sollte diese These zutreffen, dann ist die Darstellung der Tragweise der Haube zu korrigieren!)

Indizien für diese These sind, dass eine andere Baumwolle verwendet wurde und dass deren andersartige Färbung auf unterschiedliche Alterungsbedingungen hinweist. Außerdem ist der dunkle Faden, der die Kordel am Netz fixiert, ohne jedes System gebunden. Gerade dieser Teil des Stückes im Stirnbereich ist beim Tragen besonders auffällig und wäre vom indianischen Hersteller/Träger entweder ästhetischer oder unauffällig ausgeführt worden. Das Material dieses Fadens wurde im Rahmen der Arbeit nicht untersucht.

E. Verbreitung von Feder-Hauben im Amazonas-Gebiet – ein Überblick

Feder-Hauben befinden sich selten in Museumssammlungen und sind bisher nur bei den folgenden Völkern durch die Sammlungs-dokumentation gesichert nachweisbar: Camacan, Kayapo, Karaja, Maue, Mundurucu und im Xingu-Gebiet: Bakairi, Juruna, Kamayura,

Anzeige

SOCKEL UND HALTERUNGEN AUS STAHL



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

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

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

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

Ethnie	Technik	Material	Nummer	Sammler	Eingang
Arara	verknöten	Pflanzenfaser	MU-278	Martius/Spix	1820
Camacan	einhängen	Baumwolle?	S-36165	Wied	1817
Karaja	verknöten	Pflanzenfaser	B-VB3709a+b, VB3710-12	Ehrenreich	1888
Kayapo-Ira-amraire	verknöten	Pflanzenfaser	B-VB8441	Kissenberth	1910
Maue	verknöten verknöten	Pflanzenfaser Baumwolle?	MU-262 MU-831	Martius/Spix Leuchtenberg	1820 (1830)
Mundurucu	häkeln?	Baumwolle	MU-260,+261 WI-1252+1258+53502	Martius/Spix Natterer	1820 1819
Woyawai (Taruma)	wickeln?	Baumwolle/ Menschenhaar?	B-VA143 B-VA34496	Schomburgk Dohrn	vor 1844 vor 1863
Pauixana(Taruma)			D-40	Schomburgk	vor 1844
??? (Taruma)			F-33	???	???
Tupinamba	verknöten verknöten	Pflanzenfaser Baumwolle	KØ-H5933+5934 KØ-H5935	??? ???	vor 1689 vor 1689
Unbekannt	verknöten	Baumwolle	GA-VK1445	???	???
Unbekannt	???	???	LR-H3829	???	???
Unbekannt	verknöten	Baumwolle	MU-Orb193	Orban	vor 1732
Unbekannt	verknöten	Baumwolle	N oNr 10	??	??
Xingu-Gebiet Bakairi	verknöten	Baumwolle	B-VB1633 V-VB2237-2240, 2242 LÜ-10019=EX-VB5872	Steinen Steinen Steinen	1886 1889 1889
Juruna	einhängen	Baumwolle	B-VB1734,1735, 1742	Steinen	1886
Kamayura	verknöten	Baumwolle	B-VB2890-92	Steinen	1889
Mehinaku	verknöten	Baumwolle	B-VB2604	Steinen	1889
Nahuqua-Kuikuru	einhängen	Baumwolle	B-VB4393	Meyer	1897
Suya	verknöten	Baumwolle	B-VB1632,1634,1635	Steinen	1886
Trumai	verknöten	Baumwolle	B-VB1585, VB1586 G-1929.18.052=EX B-VB4233	Steinen Meyer	1886 1900
Technik: verknöten (Seiler-Baldinger 1991, S.25), einhängen (S.13), häkeln (S.31), wickeln (S.35); Material: Pflanzenfaser oder Baumwolle					
Eingang: Es sind nur die ältesten Stücke mit Museumseingangsjahr genannt.					
Sammler: Carl August Dohrn, Paul Ehrenreich, Wilhelm Kissenberth, August Leuchtenberg, Carl F.P. Martius und Johann B. Spix, Hermann Meyer, Johann Natterer, Robert und Richard Schomburgk, Karl v. den Steinen, Maximilian Wied-Neuwied					
Städtekürzel: B = Ethnologisches Museum Berlin; D = Museum für Völkerkunde Dresden; F = Museo di Storia Naturale, Sezione di Antropologia ed Etnologia Florenz; G = Världskulturmuseet Göteborg; GA = Historisches Museum Sankt Gallen; KØ = Nationalmuseet København; LR = Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle; LÜ = Völkerkundesammlung der Hansestadt Lübeck; MU = Staatliches Museum für Völkerkunde Museum; S = Linden-Museum Stuttgart; WI = Museum für Völkerkunde Wien					

Mehinaku, Nahuqua-Kuikuru, Suyu, Trumai. (Verwendet wird hier die Schreibweise der Museumsdokumentation, zum Teil heißen die Völker heute anders)

Unsicher ist, ob eine den Arara zugeordnete Haube (MU-278) der Münchner Sammlung, die von Spix und Martius um 1820 bei den Maue erworben wurde, tatsächlich von den Arara stammt, denn es gibt nur ein einziges vergleichbares Stück ohne Herkunftsangaben in Coimbra (Portugal), das von Alexandre Ferreira vor 1792 gesammelt wurde (Br172). Vier weiteren Feder-Hauben in München (MU-Orb193), Kopenhagen (KØ-H5932), St Gallen (GA-VK1445) und Neuchâtel (N oNr 10) fehlen regionale Angaben.

Noch seltener sind Feder-Hauben mit Nacken-Cape. Diese sind von den Mundurucu des 19. Jahrhunderts bekannt. Das ausgestellte Stück in La Rochelle wurde kürzlich zu Unrecht den Mundurucu zugeordnet (LR-H3829). Da ich das Stück nur fotografieren, aber nicht untersuchen konnte, gibt es unten in der Übersicht keine Angaben. Abbildungen bei Claude d'Abbeville zeigen einen Tupinamba mit Kopfschmuck um 1614. Die Stücke der Tupinamba in der Kopenha-

gener Sammlung (KØ-H5933-5935) sind völlig anders aufgebaut als auf dieser Abbildung, können jedoch auch als Feder-Hauben mit Cape betrachtet werden. Vier Stücke, die laut Sammlungsangaben der Schomburgk-Brüder von den Woyawai (Berlin) bzw. Pauixana (Dresden) bzw. aus Guayana (Florenz) kommen sollen, ordne ich den Taruma zu (die Begründung folgt in einer der nächsten Ausgaben von Kunst&Kontext). Die Chamacoco stellten haubenähnliche Kopfbedeckungen mit Rücken-Cape her, die hier nicht berücksichtigt sind.

Feststellbar ist eine deutliche Häufung im Gebiet der drei Flüsse Rio Xingu (Bakairi, Juruna, Kamayura, Mehinaku, Nahuqua-Kuikuru, Suyu, Trumai.), Rio Araguaya (Karaja, Kayapo) sowie zwischen Rio Tapajos und Rio Madeira (Maue, Mundurucu).

Keine der Hauben ist hinsichtlich des verwendeten Materials und der Technik mit dem Mannheimer Stück vergleichbar. Weder die Federn (*Psarocolius* sp., *Amazona* sp., *Ara macao*) noch die Farben (gelb, grün-rot, rot) finden sich in dieser Kombination an den Hauben.



LITERATUR

ASHLEY, C. W.: DAS ASHLEY-BUCH DER KNOTEN: ÜBER 3800 KNOTEN, WIE SIE AUSSEHEN, WOZU SIE GEBRAUCHT WERDEN, WIE SIE ENTSTANDEN SIND UND WIE SIE GEMACHT WERDEN. HAMBURG, 1982

BUJOK, ELKE; DUSCHL PETER; SCHLOTHAUER, ANDREAS; SEILER, ANNEMARIE: ZWEI SELTENE FEDERARBEITEN AUS AMAZONIEN IN DER SAMMLUNG ORBAN IM STAATLICHEN MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE MÜNCHEN. IN: MÜNCHNER BEITRÄGE ZUR VÖLKERKUNDE BAND 12, MÜNCHEN, 2008, S.55-70

MECKE, R.: INSETOS DO PINHEIRO BRASILEIRO – INSEKTEN DER BRASILIANISCHEN AURAKARIE – INSECTS OF THE BRAZILIAN PINE. TÜBINGEN, 2002

SEILER-BALDINGER, ANNEMARIE: SYSTEMATIK DER TEXTILEN TECHNIKEN. BASEL, 1991

Weitere Informationen können der Dokumentation zur Projektarbeit (WS 2010/11) entnommen werden (bei Interesse Anfrage an: Andrea Fischer, Werkstattleitung, StABK Stuttgart, Am Weißenhof 1, 70191 Stuttgart):

Wümmers, Stephanie: Dokumentation zur Konservierung & Restaurierung einer brasilianischen Federhaube.

Wichtiger NACHTRAG:

Im Gespräch am 10. September 2012 äusserte Martin Schultz, neuer Kurator Ethnologie des REM, Bedenken hinsichtlich der Objekt Nummer. Wenn die Museumsnummer nicht stimmen sollte, dann wären die Angaben zur Projektgeschichte unsicher. Die Analyse des Stückes ist davon nicht betroffen.

Text: Stephanie Wümmers und Andreas Schlothauer

Fotos: Stephanie Wümmers

Abb. 14: Rekonstruktion der Tragweise der Haube

Anzeige



Worldwide oldest private Laboratory for TL- Analyses

SICHER • PRÄZISE • FUNDIERT
SCHNELL • DISKRET

Seit 1979

- Probenentnahme -wissenschaftliche Analyse und Dokumentation in einer Hand
- Thermolumineszenzanalysen-Echtheitstest für gebrannten Ton, Keramiken und Gußkerne.
- Nur Labor Service und ev. weitergehende Beratung
- Keine An- und Verkäufe oder Vermittlungen

Labor Ralf Kotalla – Kätzling 2 – D-72401 Haigerloch – Germany
T 49 (0) 747495360 – **F** 49 (0) 7474953610 – **M** 49 (0) 171 622 85 21
ralfkotalla@me.com – www.kotalla.de



Benjamin Kotalla (B.A.) • Ralf Kotalla



Abb. 01: Kopfeiner Nagel-Figur der Dogon

Marchinus Hofkamp war von 1973 bis 1975 Tropenarzt in Zaïre (Congo). Seit 1985 reist er fast jährlich jeweils etwa vier Wochen durch verschiedene Regionen Malis, vorzugsweise kreuz und quer zu Fuß durch das Land der Dogon. In diesen 26 Jahren hat er dort auch Orte erwandert, die kaum ein Weißer besucht hat, und Dinge gesehen, die nur wenige Besucher sehen dürfen. Die Nagel-Figuren sind ein Beispiel für *Unerwartete Aspekte der Dogon-Kunst*. Dies war auch der Titel einer von Marchinus Hofkamp kuratierten Ausstellung vom 3. März bis zum 15. April im CODA-Museum in Apeldoorn und des zugehörigen Kataloges, der auch auf Englisch vorliegt (siehe Literatur)

diesem Fall das eigene Familienhaus, die *ginna*. Dort wird für den Verstorbenen in einer der Nischen im Giebel ein kleiner Tontopf aufgestellt (Abb. 02), in welchem seine Verwandten regelmäßig etwas Verpflegung anbieten, in der Form von Hirsebrei oder etwas Bier. So sorgen sie durch kleine Opfer dafür, dass die Seele beim Haus bleibt und sich nicht verirrt und ziellos umherschweift. Kurz nach dem Ableben wird der Leichnam in eine Trauerdecke der Familie gewickelt, um dann in eine besondere Begräbnisgrotte gebracht zu werden. Für den Transport gibt es eine aus Ästen geformte Trage. Die schwierige Beisetzung des Toten in der Grotte vollbringen mehrere kletternde Männer mithilfe von Seilen. Dies geschieht ohne große Andacht. Geraume Zeit nach dem Ableben findet das sehr ausführliche Nach-Begräbnis (*funérailles*) statt, ein sehr wichtiges, imposantes und mehrere Tage dauerndes Ritual, bei welchem jeder

EIN KAUM BEKANNTER FIGURENTYP DER DOGON - DIE NAGEL-FIGUR

Religion der Dogon

Die Religion der Dogon ist animistisch und vor allem im zentralen Dogon-Gebiet um die Falaise von Bandiagara noch fest verwurzelt, obwohl sich der Einfluss des Islams seit etwa einhundert Jahren auch in diesem Teil Westafrikas ausbreitet. Sichtbarer Ausdruck sind animistische Attribute wie z.B. Masken und Figuren.

Die Dogon glauben an eine Reinkarnation von Mensch zu Mensch. Nach dem Tod wandert die menschliche Seele einige Zeit herum und wird dann in einem Baby wiedergeboren. In dieser relativ kurzen Zeit ist es sehr wichtig, dass die Seele weiß, wo ihr „Zuhause“ ist, damit aus ihr keine schweifende Seele wird. „Zuhause“ heißt in

anwesend ist und durch welches die Seele des Verstorbenen wieder ihren Platz auf der Erde der Lebenden erhält.

Es ist also eine Missverständnis zu denken, dass die Seele eines Dogon-Verstorbenen in einer Figur wohnen könnte, diese also Ahnen-Figuren wären. Wenn man überhaupt einen Ort für die Seele eines Ahnen sucht, dann ist dies der bereits genannte Tontopf in dem Giebel der *ginna*. Übrigens findet man häufig eine ganze Versammlung von solchen Opfertöpfen am Rande eines Dorfes (Abb. 02), und jeder repräsentiert jemanden aus dem Dorf, der entweder vermisst wird oder von dem man hörte, dass er „in der Fremde“ verstorben sei.

Von links: Abb. 02: Opfertöpfe am Rande eines Dorfes / Abb. 03: Tontopf im Giebel eines Hauses



Figuren der Dogon

Die meisten Dogon-Figuren stehen auf Altären, die von den Dogon 'das Bett der Fetische' genannt werden. Obwohl häufig als Ahnenfiguren bezeichnet, stellen sie keine Ahnen dar. Was sind sie dann und welche Bedeutung haben sie? Die Figuren sind Kraftfiguren, Fetische, die die Familie oder auch ein ganzes Dorf beschützen sollen. Aber sie können auch dazu dienen, Schadenskräfte auf Personen oder Geister zu richten, die einem nicht gut gesinnt sind. Um diese Fetische günstig zu stimmen, werden viele dieser Figuren mit Sorghum- oder Hirsebrei und dem Blut eines Hahnes beopfert, gelegentlich auch mit dem Blut eines Widders oder Ziegenbockes. Einige werden auch aus speziellen Gründen mit Öl versorgt.

In Europa kennen wir Opfer heute fast nicht mehr, das Opfer Abrahams ist uns aus dem Alten Testament überliefert. Im letzten Moment durfte Abraham das Menschenopfer seines Sohnes Isaak durch einen Widder ersetzen. Was wir sehr gut kennen, ist das Anzünden einer Kerze vor einem Marienbildnis oder das Niederlegen von Blumen vor einer Figur, auf einem Grab oder an einem Fleck, an dem ein Mensch starb.

Da viele Sammler afrikanischer Kunst derartige Opferrituale mit den daraus entstehenden Blut- und Breikrusten kennen, erwarten sie zu Unrecht, dass an jeder Dogon-Figur Opferreste kleben müssten.

Die Figuren und also auch der Altar verbleiben in einer besonderen Fetischkammer oder einem Fetischhäuschen, einem äußerst geheimen Platz und allein zugänglich für den ältesten Mann einer Familie, der verantwortlich ist für die Versorgung und Beopferung der Figuren. In der Regel hat er noch einen, höchstens zwei männliche Vertraute, aber außer diesen kennt niemand innerhalb oder außerhalb der Familie den Familienaltar mit seinen Figuren, niemand darf diesen sehen. Außenstehende sehen also niemals einen Dogon Familienaltar, und nur sehr selten, als hohe Auszeichnung, wird einmal einem Nicht-Dogon ein Altar mit Figuren gezeigt.

Neben dem Familien-Altar gibt es im Dorf oft noch einzelne, sehr geheime Plätze, an denen Fetische zum Schutz des Dorfes stehen. Die Altäre sind so geheim, dass es keine Fotos und keine Abbildun-

gen in Büchern gibt mit Ausnahme eines Außen-Altars in *Koundou Goumo*, der heute teilweise verkitscht ist und von Touristen besucht wird, einst jedoch nur von Dogon benutzt wurde.

Aber es gibt durchaus auch Figuren, die ab und zu öffentlich gezeigt werden und dadurch eine größere Bekanntheit erlangen. Darunter die Tanz-Figuren, die während des Begräbnisses von Frauen zu sehen sind, oder Figuren auf Masken wie zum Beispiel die Frau *Satimbe* oder Tierfiguren, z.B. ein Vogel oder ein weißer Affe.

Nagel-Figuren der Dogon

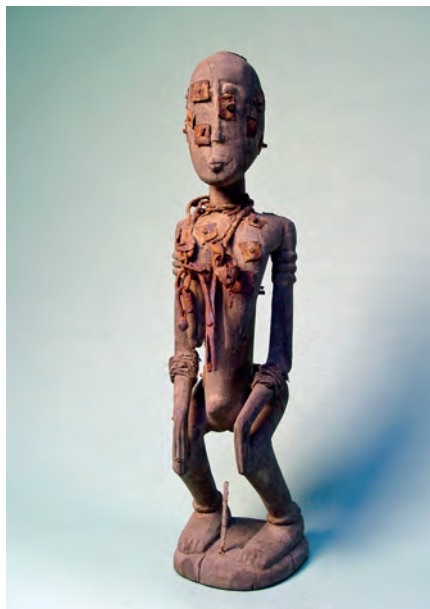
Ein Typ Figur, der sicher nicht öffentlich gezeigt wird und auch in der ethnografischen Literatur nahezu unbekannt ist, sind die Nagelfiguren der Dogon, von denen in diesem Beitrag vier zu sehen sind. Von einer dieser vier Figuren (Abb. 01), welche mit Eisenplättchen benagelt ist, weiß ich, dass sie beopfert wurde, wenn in der Schwangerschaft, während der Geburt oder kurz danach etwas schief gegangen war und das Baby „zurück in die Welt der Geister gehen musste“. Ein Dogon-Baby ist erst dann dein eigenes Kind, wenn es mindestens eine Woche alt geworden ist. Vor dieser Zeit lebt es noch zwischen der Menschenwelt und der Geisterwelt, und die Geister können es noch „zurückholen“. Das ist hart, aber durch den Glauben an die Reinkarnation sicherlich leichter als Erklärung beim Verlust des Säuglings zu akzeptieren.

Sobald dann später, dank dieser Bitten, noch ein gesundes Kind geboren wird, „das bleiben möchte“, wird der Figur ein eisernes Votivplättchen eingeschlagen - aus Dank und um die besondere Kraft dieser Figur zu zeigen.

In unseren katholischen Kirchen gab es etwas Ähnliches: Silberne Votivtäfelchen in der Form von Körperteilen, die an der Kapellenmauer befestigt wurden. Der Bittsteller ließ diese durch einen Silberschmied herstellen als Dank an den unterstützenden Heiligen für die Heilung der Erkrankung dieses Körperteils.

Ich kenne die Funktion der etwas größeren Frauenfigur (Abb. 04) nicht genau, aber auch hier sind solche Eisenplättchen vollständig vorhanden. Die einbeinige Figur (Abb. 05), die viel älter ist, hat,

Von links: Abb. 01, 04, 05: Nagel-Figuren der Dogon





Von links: Abb. 05b, 05c: Nagel und Rostaureolen / Abb. 06: Nagel-Figur

deutlich sichtbar, ebenfalls Eisenplättchen getragen, feststellbar an den Rostaureolen rund um die Nägel oder Nagellöcher. Diese sehen wir auch an der nächsten Figur (Abb. 06).

Übrigens dienen auch die Nagel-Figuren nicht nur zum Schutz oder um Dankbarkeit zu zeigen. Wie gesagt, hat ein Fetisch zwei Aufgaben: zu schützen und Gegenkräfte zu mobilisieren. Und so sehen wir zum Beispiel um den Nacken der ersten zwei Figuren eine eiserne Kette gelegt, an welcher u.a. eine eiserne Zange hängt, die als Abwehrwaffe gegen böse Flüche gilt. Denn sie hat zwei Beine, mit denen sie nachts laufen kann, um Böses schickende Dinge aufzuspüren und dann selbst Böses zurückzusenden.

Der Nutzung von Nagel-Figuren bin ich an mehreren Plätzen im Dogon-Gebiet begegnet. Manchmal genügt eine Nagel-Figur auf dem Altar, aber wie ich hörte, stehen häufig eine männliche und

eine weibliche Nagel-Figur gemeinsam auf dem Altar.

Überrascht war ich, als ich dieselbe Art genagelter Eisenplättchen auch an einigen magischen Bäumen vorfand, zwischen einzelnen *Mindeli*-Dörfern. Mit diesen Nägeln waren Streifen aus meist ungefärbter Baumwolle an den Stamm geheftet (Abb. 07). Wenn jemand glaubt, durch einen bösen Geist beherrscht zu werden, versucht er ihn durch diesen Brauch zu bannen. Der Grund kann zum Beispiel eine chronische Krankheit sein oder lang andauernde Unfruchtbarkeit. Der Baumwollstreifen wird an der eigenen Körperlänge abgemessen und eine Weile am Leib getragen, bis der Geist hineingekrochen ist. Durch die anschließende Nagelung an einen magischen Baum nagelt man auch den Geist dort fest und ist ihn so für immer los.

Das ist doch eine sehr viel freundlichere Art des „Austreibens von Dämonen“ als unser Exorzismus, der auch heute noch in den Niederlanden praktiziert wird (EO programma dd 1-3-2011: „Es sind nach einer Schätzung noch einige hundert Kirchen aktiv mit dem Austreiben von Geistern und Dämonen.“)

Nach meinem Vortrag in CODA über dieses Thema wurde ich durch einen Zuhörer auf unsere eigenen Lappenbäume bei Sint Walrickskapel in Overasselt (nahe Nijmegen) aufmerksam gemacht. Die Lappen stammen von Kranken und werden an den magischen Baum gehängt, um so das Fieber zu senken. In Wikipedia las ich danach, dass dieser Volksbrauch in Europa sehr verbreitet ist. Es gibt z.B. auch Nagel-Bäume und Wunschbäume (Abb. 08).



Abb. 07a, 07b:
Nägel mit Eisenplättchen und Tuchstreifen an einem magischen Baum

Aktuelle Situation im Dogon-Gebiet

Derzeit ist es sehr unruhig in Mali, einem Land, in welchem die Demokratie ein bisher ziemlich fester Bestandteil des politischen Lebens war. Im Jahr 2011 hat „Al-Qaida im islamistischen Maghreb“ durch Entführungen den Tourismus in Mali schlagartig beendet und dadurch die Ökonomie untergraben. Inzwischen hat diese extremistische Organisation gemeinsam mit Tuareg-Kämpfern den ganzen Norden von Mali eingenommen und damit auch das nördlichste Stück des Dogon-Gebietes. Dies gelang durch die große Menge moderner Waffen, die nach dem Fall Gaddafis in Libyen ins Land kamen. Die politische und religiöse Destabilisierung der Sahara-Region bedroht die Dogon-Kultur. Außer den islamischen Heiligtümern in Timbuktu wurden auch mehrere alte Dogon-Kultstätten bei Douentza verwüstet. Dort ist auch die Scharia, das islamische Gesetz, eingeführt worden, was die lange friedliche Koexistenz von Islam und Animismus im besetzten Gebiet beendete. Zwar ist das noch nicht das Ende eines lebendigen Dogon-Animismus und auch nicht das Ende der Fetische, denn diese können, wenn nötig, auch in den Untergrund gehen und einen Unterschlupf in unzugänglichen felsigen Bergverstecken finden, aber bedrohlich ist dies sicher.

Text und Fotos: Marchinus Hofkamp

Übersetzung Niederländisch/Deutsch: Andreas Schlothauer



Abb. 08: Lappenbaum bei Sint Walrickskapel in Overasselt (Niederlande)

LITERATUR:

- HOFKAMP, MARCHINUS: UNEXPECTED ASPECTS IN DOGON ART, APELDOORN, 2012
- HOLLÄNDISCH: ONVERWACHTE ASPECTEN IN DE DOGONKUNST.
- FRANZÖSISCH: DES ASPECTS IMPRÉVUS DANS L'ART DOGON.
- DAS BUCH KANN IN DIESEN DREI SPRACHEN BESTELLT WERDEN BEI: GIENUSART@GMAIL.COM.
- DER VERKAUFSLÖS WIRD AN GEMEINNÜTZIGE PROJEKTE IM DOGON-LAND GESPENDET.

Anzeige

■ SAMMLER SUCHT

in der deutschen Kolonialzeit gesammelte
Ahnenfiguren und Masken
aus Afrika und der Südsee.

Qualitätvolle Einzelstücke oder
ganze Sammlungen

Chiffre: 2012-04-01

an: Redaktion Kunst&Kontext, Raumerstrasse 8, 10437 Berlin oder an: info@kunst-und-kontext.de

Private Zuschriften und Vermittlungen des Kunsthandels sind gleichermaßen willkommen.

ETHNOLOGISCHE SCHAUFIGUREN FÜR ST. GALLEN

Heinrich Umlauff (1869-1925)
und das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen (HVMSG)



Abb. 01: Modellfiguren der Firma JFG Umlauff verpackt und stabilisiert im Depot des HVMSG

Das HVMSG beschäftigt sich seit einigen Jahren intensiv mit der Aufarbeitung der eigenen Sammlung. Dabei stießen wir im Depot auf lebensgroße Schaufiguren, die in unseren Inventaren nicht vermerkt sind. Die Recherchen im eigenen Archiv und im Archiv der Ostschweizerischen Geographisch-Commerciellen Gesellschaft St. Gallen (OGCG) führten in die Entstehungsjahre des Museums. Wie sich herausstellte, waren die Figuren von der Firma J.F.G Umlauff in Hamburg erworben worden⁽¹⁾. Hilfreich wäre daher die Konsultation der Umlauff'schen Geschäftsbücher gewesen, die im Völkerkundemuseum Hamburg aufbewahrt sind. Aus uns nicht wirklich nachvollziehbaren Gründen wurde uns diese Einsichtnahme verwehrt. Die naturalistischen Schaufiguren waren bis in die Siebzigerjahre hinein ein wesentlicher Bestandteil der Dauerausstellung in St. Gallen und bei den Besuchern beliebt. Heute ist der Großteil im Depot verstaubt. Teils entkleidet, teils beschädigt und nur fragmentarisch erhalten, fristen die Figuren, die zwischen 1900 und 1930 ihre Blütezeit erlebten, ein kümmerliches, unbeachtetes Dasein. Da in keinem europäischen Museum annähernd so viele Figuren erhalten blieben wie in St. Gallen, haben die Figuren heute einen besonderen Wert.

Wir betrachten die Figuren als historische Objekte, denn sie dokumentieren St. Galler Museumsgeschichte. Mit der Restaurierung und Rekonstruktion der Figuren wurde begonnen, und in der neuen Dauerausstellung werden 12 bis 15 Figuren wieder einen Platz erhalten. Eine schwierige Aufgabe besteht darin, die originale Ausstattung der Figuren festzustellen, da diese damals nicht im Inventarbuch dokumentiert wurde.

Heinrich Umlauuffs Gutachten von 1903

Den Grundstock zu unserer völkerkundlichen Sammlung legte die OGCG, gegründet 1878. Der Verein verfolgte wirtschaftliche Projekte, wollte jedoch auch geographisches und ethnologisches Wis-

sen vermitteln, insbesondere durch „Anschauungsmaterial aus fremden Erdgebieten“ in vier Sammlungsbereichen: Produkte, Fotografien, Landkarten und Ethnographica. 1899 wurde im Stadthaus der Ortsbürgergemeinde St. Gallen das „Museum für Völkerkunde“ eingerichtet. Eine öffentliche Ausstellung erforderte eine Systematisierung und eine Überprüfung der Qualität. Zudem wollte sich der Verein über den materiellen Wert der Sammlung Klarheit verschaffen. Auf der Suche nach Unterstützung wandte man sich an die Ortsbürgergemeinde St. Gallen, die Rechtsnachfolgerin der ehemaligen Reichsstadt und Stadtrepublik St. Gallen, die vor einer dauerhaften Unterstützung die wissenschaftliche und kaufmännische Bewertung der Sammlung verlangte.

1903 engagierte die OGCG Heinrich Umlauff, den damaligen Geschäftsführer der Firma J.F.G. Umlauff, mit der Sichtung und Beurteilung der Sammlung, und zwar auf Empfehlung des Baseler Ethnologen Fritz Sarasin, der selbst diese Aufgabe abgelehnt hatte. Vom 10. bis zum 15. Oktober 1903 ermittelte Umlauff den Verkaufswert der St. Galler Sammlung und bestimmte die Objekte nach Funktion und Herkunft. Das Ergebnis: ein Bestand von 3173 Nummern mit einem Handelswert von etwa 60.000 Franken. Umlauff bescheinigte, dass die Sammlung eine Reihe hervorragender Stücke und abgeschlossene Spezialsammlungen enthalte, die aufgrund ihrer guten Bearbeitung einen großen wissenschaftlichen Wert hätten.⁽²⁾

Seine Arbeit brachte ihm in St. Gallen vonseiten der Kommissionsmitglieder größtes Lob ein und der OGCG wurde für ihre jahrelange Sammeltätigkeit ein gutes Zeugnis ausgestellt. Umlauff hatte im Gegenzug einen Überblick über die vorhandenen Sammlungsbestände in St. Gallen gewonnen und konnte daher in Zukunft gezielte Kaufangebote ethnographischer Gegenstände nach St. Gallen übermitteln.

Der Neubau von 1921

Im Stadthaus wurden die Platzprobleme immer gravierender. Die Lösung kam 1912 mit dem Projekt, im Osten des St. Galler Stadtparks ein Museum für Geschichte und Völkerkunde zu bauen. Die OGCG engagierte sich für das Projekt und führte in einer Werbeschrift von 1912 als Referenz den Wert der Sammlung in Form des Gutachtens von Heinrich Umlauff an.⁽³⁾

Das größte Geschäft der Firma J.F.G. Umlauff mit dem St. Galler Museum resultierte aus diesem Neubau. 1920 erhielt die Firma einen Großauftrag zur Ausstattung des Museums mit Schauffiguren. Konservator Robert Vonwiller schwebte eine „Schausammlung“ vor, die ein breites Publikum ansprechen sollte. Damit kam der Präsentation eine besondere Bedeutung zu: „Modelle, Vollfiguren, Figurinen, Bilder und Photographien in Rahmen und Stereoskopen, eventuell ein Phonograph.“⁽⁴⁾

„Umlauff-Figuren“ – Eine kritische Betrachtung

Schau- und Studiensammlungen zu trennen, entsprach dem Zeitgeist am Beginn des 20. Jahrhunderts, als eine Stärkung der Volksbildung gefördert wurde und die Museen sich dieser Tendenz nicht verschließen wollten. „Die Schaupuppen kamen zu der Zeit in Mode, da es kein Fernsehen gab, Überseereisen für die meisten Menschen unerschwinglich waren und Expeditionen in tropische Regionen als zu beschwerlich oder gar lebensgefährlich angesehen wurden. Mit den naturalistisch gestalteten Schaupuppen konnte man das Ferne und Exotische in der eigenen Heimat nachempfinden.“⁽⁵⁾ In Fachkreisen wurde der Einsatz von Schaupuppen auch kritisch diskutiert. Die Einwände waren, dass der Informationsgehalt unbefriedigend sei, dass die Figurengruppen kulturelle Zusammenhänge unzureichend oder falsch vermittelten und dass die Ausstattung der Figuren teilweise falsch sei. Denn die Firma Umlauff sei vor allem ein Wirtschaftsunternehmen und keine wissenschaftliche Institution.

Schauffiguren für die neue Dauerausstellung

Der Kauf der Figuren durch das St. Galler Völkerkundemuseum ist nur unzureichend dokumentiert. Die Anschaffung war Robert Vonwiller so wichtig, dass er am 4. Juni 1920 in einer Kommissionssitzung der OGCG seine Kollegen darüber informierte, dass er bei der Schweizerischen Kreditanstalt St. Gallen bisher gesammelte Gelder in Höhe von 3.150,35 Franken sowie ein Darlehen in Höhe von 6.489,65 Franken zur Begleichung der Rechnung deponiert habe. Ein mutiger Schritt, lief er doch Gefahr, das Darlehen bei ungenügenden Spendeneingängen alleine verantworten zu müssen. Vonwillers Kollegen in der Kommission jedenfalls ließen vorsichtshalber protokollieren: „Die Unterhandlungen geschehen im Namen unserer Gesellschaft, die noch Eigentümerin des Museums ist, aber auf die volle Verantwortung von R. Vonwiller.“⁽⁶⁾ Es dürfte einige Jahre gedauert haben, bis der Kredit für den Ankauf der Figuren abgelöst war.

Ende 1920 war Heinrich Umlauff persönlich zum Aufstellen der Einzelfiguren und Gruppen in St. Gallen anwesend. Die Figuren und ihre Ausstattungen sind in den Eingangsbüchern des Museums nicht verzeichnet. Anscheinend wurden sie nicht als ethnologische Objekte, sondern als Mittel zur Illustration betrachtet. Im Jahresbericht 1919/1920 sind die Figuren einzeln aufgeführt:

„Für Asien eine Gruppe Minkopis (Andamanen, d. A.) als Repräsentanten der Negritos, ein Mandschu-Militärmandarin und zwei Golden (Hezhen, d. A.), mongolische und mongoloide Typen, und Ainu, Mann und Frau; für Australien und Ozeanien ein Kubai-Häuptling, Melanesier; ein Fidschi-Häuptling – mehr polynesischer Typus –



Abb. 02: Großer Ausstellungssaal im Erdgeschoss 1921

Abb. 03: Die Schauffiguren mit Objekten der Makonde und Herero in Vorbereitung zur Restaurierung



Abb. 04 (links): Kajakmann der Firma JFG Umlauff nach der Restaurierung 2012

Abb. 05 (rechts): HVMSG-Depot Umlauff vor dem Verpacken und Stabilisieren





Die Firma J.F.G. Umlauff

Es begann 1868 als Naturalienhandlung am Spielbudenplatz 16 in Hamburg. Gründer war Johann Friedrich Gustav Umlauff (1833 – 1889). Schon in den Jahren zuvor hatte er Kuriositäten aus Übersee verkauft, die er während seiner Tätigkeit als Seemann von seinen Reisen mitbrachte. 1863 heiratete Umlauff Caroline Hagenbeck (1839 - 1918), die Schwester des Tierhändlers Carl Hagenbeck. Die Handelsfirma wuchs, sodass sich die Geschäftsräume in der Häuserzeile Spielbudenplatz 8-15 ausdehnten. Den Nachschub lieferten Seeleute, Händler, Sammler und Wissenschaftler, die Umlauff teilweise mit Aufträgen für ihre Reisen versorgte. Gleichzeitig erweiterte er sein Fachwissen durch zahlreiche Kontakte mit Wissenschaftlern. Früh wurden die Kinder der Familie mit den Inhalten der Handlung vertraut gemacht. Im Jahre 1889, wenige Tage vor seinem Tod, wurde J.F.G. Umlauff der Gewerbeschein als Inhaber eines Museums ausgestellt, das fortan als „Umlauff'sches Weltmuseum“ einen Teil der Geschäftsräume belegte. Hier wurden erstmals auch ethnographische Gruppen ausgestellt, die aus Modellfiguren, ethnographischen Objekten und ausgestopften Tieren inszeniert wurden. Das gesamte Geschäft wurde nach dem Tod des Gründers von Caroline Umlauff weitergeführt – mit Unterstützung durch den ältesten Sohn Heinrich sowie durch Carl Hagenbeck. 1912 wurde die Firma unter den Brüdern aufgeteilt: Heinrich übernahm die ethnographische Abteilung, Johannes die zoologische, und der jüngste Sohn Theodor erhielt die Muschelabteilung. Wilhelm hatte sich schon 1906 sein Erbe auszahlen lassen. Caroline Hagenbeck arbeitete bis zu ihrem Tod 1918 gemeinsam mit Heinrich im „Völkerkundlichen Institut und Museum“ der Firma J.F.G. Umlauff. Neben dem Handel mit Ethnographica entwickelten sich die Herstellung und der Verkauf der Modellfiguren zu einem Geschäftszweig. Während des 1. Weltkriegs wurden im Rahmen von Kriegsausstellungen sowie mit der Ausstattung von Filmen mit Requisiten weitere Geschäftsfelder erschlossen. Der Tod Heinrichs 1925 ließ die Geschäftsleitung an dessen Witwe übergehen, die mithilfe ihrer Kinder den Handel weiterführte. 1933 wurde die Produktion der Modellfiguren eingestellt und die Lagerbestände an Ethnographica während eines Bombenangriffs im 2. Weltkrieg fast vollständig vernichtet. Letzte Inhaber waren die beiden Töchter Bertha Umlauffs, Käthe und Thea, die in Hamburg-Stellingen den Handel weiterbetrieben. Kurz nach dem Tod von Käthe Umlauff wurde die Firma Ende 1974 aus dem Handelsregister gelöscht.

Heute sind lediglich zwei Figuren verschwunden, die „Trägerin der Kitsche“, Yukatan, Mexiko und der „Oregon-Indianer“. Vom Andamanen-Paar existiert nur noch die Büste der Andamanin.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Umlauff-Figuren aus den Ausstellungen der Völkerkundemuseen verbannt. Sie galten als „altmodisch“ und passten nicht mehr in moderne Präsentationskonzepte. Aus finanziellen Gründen blieb die Dauerausstellung in St. Gallen in den Jahrzehnten nach dem Krieg unverändert. Die Umlauff-Figuren standen ungeschützt in den Räumen, und mancher Besucher berührte sie gern. Schäden und sogar Objektverluste waren die Folge. Im Jahre 1994 verblieben mit der Erneuerung der Dauerausstellung nur eine Gruppe Makonde-Frauen, eine Hererofrau und ein Prärie-Indianer. Der Rest lag, größtenteils entkleidet, in den Ecken des Dachraum-Depots und war vergessen. Die von den Figuren entfernten Sammlungsobjekte wurden ohne Registratur im Depot eingelagert.

Die Restaurierung der Figuren ist daher ebenso aufwendig wie der Versuch, die originale Ausstattung wiederzufinden. Aber die Arbeit lohnt sich. Das zeigt z.B. die kürzlich abgeschlossene Wiederinstandsetzung der Kubai-Figur. Der stolze Krieger aus Neuguinea ist übrigens die einzige Umlauff-Figur, deren reales Vorbild fotografisch belegt ist ⁽⁸⁾.

Keine großen Geschäfte mehr

Und Heinrich Umlauffs Geschäfte mit dem Völkerkundemuseum St. Gallen? Viel verdienen sollte die Firma in St. Gallen nicht mehr. Der Ankauf der Schaufiguren im Jahre 1920 war das größte Geschäft der Firma mit dem Museum. Hans Krucker (im Amt 1928 - 1969), der Nachfolger von Robert Vonwiller, blieb bis 1934 mit der Firma Umlauff in Kontakt und kaufte einige Objekte. Wieder aufgenommen wurde die Geschäftsbeziehung dann erst wieder 1954. Der letzte Kauf erfolgte 1955 – ein chinesisches Schattenspiel. Bis 1968 bestand weiterhin Kontakt zur Firma Umlauff; Ankäufe kamen aber nicht mehr zustande.

Text: Achim Schäfer (Sammlungsleiter)

Peter Müller (Provenienzforschung, Öffentlichkeitsarbeit) beide HVMSG

Fotos: HVMSG

- (1) DAS GRUNDLAGENWERK ZUR GESCHICHTE DER FIRMA UMLAUFF BILDET LANGE (2006).
- (2) BERICHT VON HERRN H. UMLAUFF, IN: MITTEILUNGEN DER OSTSCHWEIZERISCHEN GEOGRAPHISCH-COMMERZIELLEN GESELLSCHAFT IN ST. GALLEN 1903, S. 103-105.
- (3) VERWALTUNGSRAT DER STADT ST. GALLEN, HG.: STÄDTISCHES MUSEUM FÜR GESCHICHTE UND VÖLKERKUNDE IN ST. GALLEN – ALS WERBSCHRIFT FÜR DEN ZWEITEN MUSEUMSBAU, ST. GALLEN 1912
- (4) HVMSG_KA_BRIEF AN VERWALTUNGSRATSPRÄSIDENTEN W. GSELL 1918_02_17
- (5) RAABE (2008), S. XY
- (6) OGCG_OA_PROTOKOLLE 1913-1925, KOMMISSIONSSITZUNG, 4. JUNI 1920
- (7) JAHRESBERICHT ÜBER DIE SAMMLUNG FÜR VÖLKERKUNDE IN ST. GALLEN 1920/21, S. 39f.
- (8) RAABE (2008)

LITERATUR:

- GERHARDS, EVA (2003): ZERSTÜCKELTE WILDE. ETHNOGRAPHISCHE SCHAUPUPPEN UND INSZENIERUNGEN DES FREIBURGER MUSEUMS FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE, IN: BETTINA E. SCHMIDT ET. AL.(HGG.), WILDE DENKER, FESTSCHRIFT FÜR MARK MÜNZEL, MARBURG, 2003, S. 313-338.
- GUGGEIS, KARIN (2009): STRATEGIEN ZWISCHEN WISSENSCHAFT UND WIRTSCHAFT – DAS MÜNCHNER VÖLKERKUNDEMUSEUM UND DIE HAMBURGER HANDELSFIRMEN UMLAUFF, IN: MÜNCHNER BEITRÄGE ZUR VÖLKERKUNDE, BD. 13, MÜNCHEN, 2009.
- KRUCKER, HANS (1928): DIE GEOGRAPHISCHEN SAMMLUNGEN ST. GALLENS 1878 – 1928, IN: MITTEILUNGEN DER OSTSCHWEIZERISCHEN GEOGRAPHISCH-COMMERZIELLEN GESELLSCHAFT IN ST. GALLEN, FESTSCHRIFT HERAUSGEGEBEN ANLÄSSLICH IHRES 50JÄHRIGEN BESTEHENS, ST. GALLEN, 1928.
- LANGE, BRITTA (2006): ECHT. UNECHT. LEBENSECHT – MENSCHENBILDER IM UMLAUF, BERLIN, 2006.
- RAABE, EVA CHR (2008): DIE FIGUR EINES PAPUA VON DER ASTROLABE-BAI IM STÄDTISCHEN VÖLKERKUNDEMUSEUM, FRANKFURT AM MAIN, MUSEUM FÜR WELTKULTUREN, FRANKFURT A.M., 2008.
- THODE-ARORA, HILKE (1992): DIE FAMILIE UMLAUFF UND IHRE FIRMEN, IN: MITTEILUNGEN AUS DEM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE HAMBURG, N.F. BD. 22, HAMBURG, 1992.

und eine Australiergruppe: Mann, Frau und Kind an der Mahlbereitung vor dem Windschirm. Die Hyperboreer sind vertreten durch einen westgrönländischen Kajakmann, die Oregon- und Prärie-Indianer durch je eine Figur und die Kitsche auf Yukatan durch eine Trägerin. Die Abteilung Afrika stellt einen Massaikrieger in voller Ausstattung, eine Gruppe Hirsemehl bereitender Makondeweiber, ferner eine Hererofrau und als Beispiele für die Pygmäen zwei Eba-yegga mit Hütte, Kameruner Zwerge.“ ⁽⁷⁾

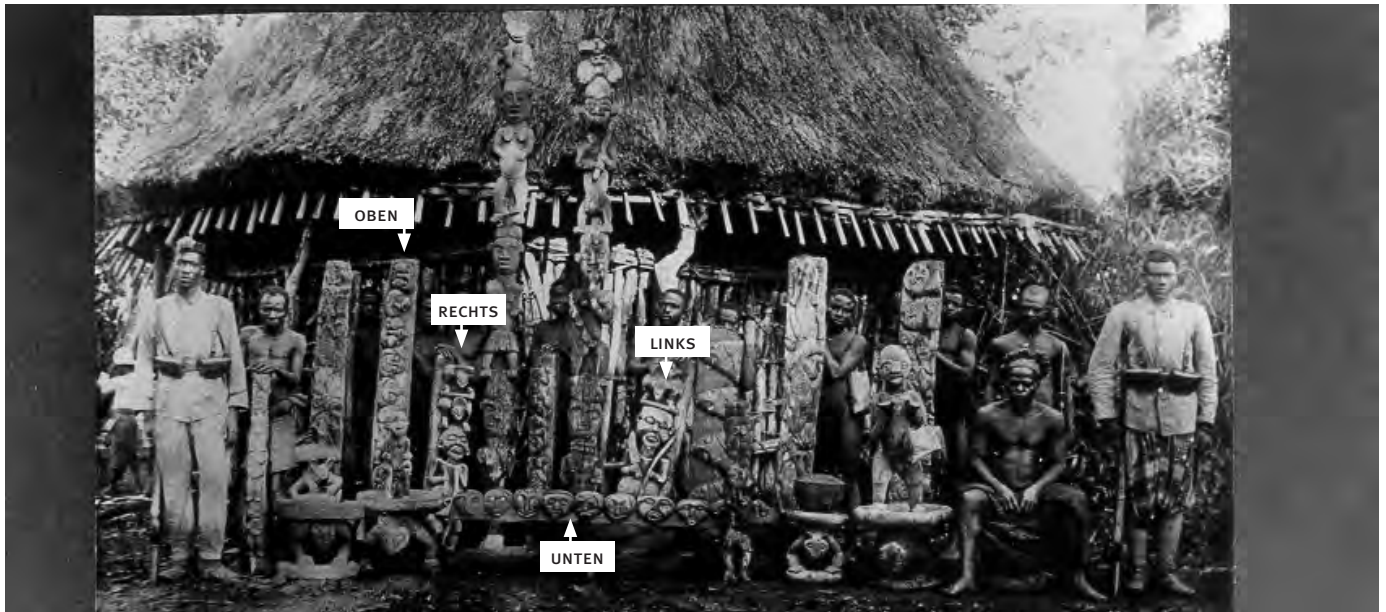


Abb.02: Ein Teil der Sammlungsbeute vor einer Hütte in Alt-Bangu

CARL EINSTEIN - TÜRRAHMEN DER BANGU (GRASLAND KAMERUN)

Dass der Türrahmen der Bangu aus dem Kameruner Grasland, der heute Teil der Sammlung des Institutes für Ethnologie der Universität Göttingen ist (Af1556), ehemals im Besitz von Carl Einstein war, konnte ich 2008 nachweisen. Im Einstein-Buch *Afrikanische Plastik* sind die beiden Seitenpfosten abgebildet (Abb. Tafel 19 und S.31) und im Text beschrieben als „Türrahmen der Häuptlingshütte Bangu in Kamerun“ (Einstein, S.20)

(www.about-africa.de + Kunst&Kontext Nr.01, S.4-9)

Zur Herkunft des Stückes sind seitdem zwei weitere Details belegbar. Im Buch des ehemaligen Baseler Afrika-Kurators Bernhard Gardi, *„Kunst in Kamerun“* (Literatur) befindet sich auf Seite 15 eine Abbildung mit dem Text: „Undatiertes Foto in der Sammlung historischer Photographien, MVB III580“. Der Türrahmen ist in der Mitte des Bildes gut zu erkennen.



Abb. 01: Ausstellungsraum Kamerun J.F.G Umlauff um 1914

Im Jahr 2009 fand ich in einer Veröffentlichung der Münchener Afrikanistin Karin Guggeis das gleiche Foto, aber diesmal mit Herkunftsangaben: „Diese Karte gibt einen Einblick in das Angebot und deren Präsentation des Ethnographica-Handelsunternehmens J.F.G Umlauff und war im Katalog der Firma über ihre Sammlungen aus Kamerun vom Mai 1914 aufgeklebt (SMV Archiv).“ In der zugehörigen Fußnote steht: „Die Karte ist auf den Katalog ‚Kurze Erklärungen zu den Katalogen No. 222 und 223‘ der Kamerun-Sammlung ... aufgeklebt, unnummeriertes Dokument, wohl um den Mai 1914.“ (Abbildung bei Guggeis 2009, S.41) Damit ist klar, dass das Handelshaus J.F.G. Umlauff um 1914 Voreigentümer war und Carl Einstein wohl auch dort das Stück erworben hat.

Bei der Suche im Internet fand ich dann im Ross Archive of African Images der Yale University Library ein weiteres Foto (Nr. 1603.32) von Umlauff mit dem Text „Ein Teil der Sammlungsbeute vor einer Hütte in Alt-Bangu“ (www.raai.library.yale.edu). Unklar sind die Sammlungsumstände und das genaue Datum der Aufnahme. War dies eine Sammelreise, die im Auftrag von Umlauff durchgeführt wurde? Eine militärische Expedition?

Die Herkunft des Stückes ist dadurch belegt, die Angabe „Bangu“ bei Carl Einstein ist richtig. Das Handelshaus J.F.G. Umlauff war um 1914 Eigentümer des Stückes.

Text: Andreas Schlothauer

LITERATUR:

- EINSTEIN, CARL: *AFRIKANISCHE PLASTIK, ORBIS PICTUS WELTKUNST-BÜCHEREI*, HRSG. PAUL WESTHEIM, BAND 7, BERLIN, 1921 ODER 1922
- GARDI, BERNHARD: *KUNST IN KAMERUN*. BASEL, 1994
- GUGGEIS, KARIN: *STRATEGIEN ZWISCHEN WISSENSCHAFT UND WIRTSCHAFT - DAS MÜNCHNER VÖLKERKUNDE-MUSEUM UND DIE HAMBURGER HANDELSFIRMEN UMLAUFF*. IN: *MÜNCHNER BEITRÄGE ZUR VÖLKERKUNDE*, BAND 13, MÜNCHEN 2009
- UMLAUFF, J.: *KAMERUN-SAMMLUNG DES VÖLKERKUNDLICHES INSTITUT UND MUSEUM*, J. F. G. UMLAUFF, VOL. II OF II, 1914

INTERNET

- WWW.RAAI.LIBRARY.YALE.EDU



„Das Rietberg hat sich einen Namen gemacht durch die qualitätvollen Ausstellungen, die Kunst als Kunst zeigt und den ethnografischen Kontext nicht vergisst.“

LORENZ HOMBERGER

Abb. 01: Lorenz Homberger, Medienkonferenz in der Kamerun-Ausstellung.

Lorenz Homberger, Jahrgang 1949, studierte von 1969 bis 1975 Rechtswissenschaften in Zürich und arbeitete nach dem Abschluss von 1977 bis 1982 am dortigen Bezirksgericht als Gerichtssekretär und Gerichtsschreiber, wie es in der helvetischen Amtssprache heisst (Diese wirken an der Gerichtsverhandlung mit, sind an der Entscheidungsfindung beteiligt und verfassen die schriftliche Urteilsbegründung.) Unterbrochen war das Studium durch fast zwei Jahre Dienstzeit in der Schweizer Armee in verschiedenen Truppenteilen, beendet mit dem Dienstgrad eines Kompaniekommandanten im Range eines Hauptmanns. Seine erste Reise nach Afrika führte ihn im Jahr 1973 drei Monate in einem Kleinbus durch die Sahara nach Nigeria, Benin, Togo und Niger. Er begleitete einen Arzt, der für das IKRK (Internationales Komitee vom Roten Kreuz) in Niamey, der Hauptstadt des Niger, stationiert war. In Nigeria besuchte er die Museen in Jos, Lagos, Ile Ife und Benin und kam dort erstmals in „*Kontakt mit afrikanischer Kunst*“. Besonders die „*grossartigen Bronzen der Benin-Königspaläste*“ beeindruckten ihn. Während dieser Reise erwarb

Homberger in Lomé (Togo) sein erstes ‚Werk‘, eine Steinskulptur der Kissi, die sich später als schön gemachte Fälschung entpuppte und infizierte sich mit Malaria, die jedoch erst ein halbes Jahr später, nach der Rückkehr in die Schweiz ausbrach. In den Jahren 1976/77 folgte ein elfmonatiger Aufenthalt in Korea als Generalsekretär der Schweizer Delegation der Überwachungskommission des Waffenstillstandes in Panmunjom und von hier aus mehrere Reisen mit der US-Luftwaffe nach Borneo, Philippinen und Japan. Im Jahr 1977 begann er, „*neben seinem vollen Arbeitspensum am Gericht*“, mit dem Studium der Ethnologie in Zürich. Wer neben dem Arbeitsalltag die Doppelbelastung eines Studiums freiwillig wählt, hat wichtige Gründe. Wie es heisst, soll ihm seine damalige Freundin geraten haben „*auch noch etwas Ordentliches zu studieren*“. Dazu kam das starke Interesse an „*fernen Ländern*“ sowie die Begeisterung für Themen und Inhalte des Faches, die vor allem durch Lorenz Löffler, „*einen Hochschullehrer, der Studenten zu begeistern vermochte*“, vermittelt wurde.

Die Kunst der Guro 1982-1985

„Nach Ausstellungen zur Kunst der Dan und der Lobi wünschte der damalige Direktor des Rietbergmuseums Eberhard Fischer eine weitere Kunstausstellung zu einem Volk, das nach wie vor ein Schattendasein neben den Baule und Senufo fristete, obschon der künstlerische Einfluss der Guro auf seine Nachbarn ausgewiesen ist.“ (Fischer/Homberger 1985, S.5) Viele Guro lebten damals noch zurückgezogen in Dörfern, die abseits befahrbarer Strassen lagen, in ihren mit Grasdächern gedeckten Hütten. Die Ausstellung sollte das künstlerische Schaffen dieses Volkes zeigen: Masken, Figuren, Webrollenhalter, Löffel, Stühle, Weberei und Töpferei. Schwerpunkt war jedoch eindeutig das Maskenwesen und die damit zusammenhängenden Männerbünde.

Um das Projekt zu realisieren wurde vom Rietbergmuseum eine, auf 18 Monate befristete Halbtagsstelle ausgeschrieben für die sich Lorenz Homberger bewarb. Am 1. Februar 1982 begann er, als einziger wissenschaftlicher Mitarbeiter des Museums mit der Arbeit. Im Guro-Ausstellungskatalog heisst es: „1982 kam der zweite Autor (LH) als neuer Mitarbeiter an das Museum Rietberg mit dem direkten Auftrag, sich in das Gebiet der westafrikanischen Kunst einzuarbeiten und zu helfen, eine Guro-Ausstellung vorzubereiten.“ (Fischer/Homberger 1985, S.6) Es folgten vier Feldforschungsaufenthalte bei den Guro und Yaure in der Côte d'Ivoire. Der erste Aufenthalt war der Längste, von Oktober 1982 bis März 1983 im Dorf Tibeita. Ein zweiter folgte von Oktober 1983 bis Februar 1984 sowie zwei weitere mehrwöchige Aufenthalte in den Jahren 1986 und 1987

in zwei anderen Dörfern. Eberhard Fischer mit seiner grossen Felderfahrung in Liberia, der Côte d'Ivoire und in Indien war für Homberger „*der denkbar beste Mentor und Lehrer*“. Dies nicht nur bei der Vorbereitung, sondern auch als Begleiter während der zweiten Reise zu den Guro 1983/84.

Da Lorenz Homberger während seiner Feldforschung immer ein Häuschen inmitten des Dorfes bewohnte, „*kamen nie einsame Gefühle auf*.“ Im Gegenteil, er musste sich „*vor allzu häufigen Besuchen wehren und wurde von einer Nachbarin mit landesüblichen Köstlichkeiten verpflegt. Nur morgens halfen Nescafe Gold und kondensierte Milch*“, mitgebrachte Relikte aus der westlichen Welt. Vorbereitend für die Feldaufenthalte hatte er die Sprache der Guro so gut erlernt, dass eine einfache Verständigung möglich war. Vor Ort arbeitete er einerseits mit Dolmetschern, andererseits sprachen bereits viele ältere Guro französisch, das sie entweder in der Schule oder während des zweiten Weltkrieges in Europa gelernt hatten. Während seiner Aufenthalte studierte er die Werkverfahren, dokumentierte die Arbeit von Schnitzern und die Verwendung der Masken bei Festen, ausserdem versuchte er mehr zu den Maskentraditionen zu erfahren. Besonders interessierten ihn jedoch die religiösen Vorstellungen und das Orakelwesen. Mit dem Guro-Projekt verband sich dann auch das Ziel nach dem Abschluss des Studiums 1983, eine Doktorarbeit zur „*Divination bei den Guro*“ zu verfassen.

Zusätzlich zu den Reisen nach Afrika war Homberger zwischen 1982 bis 1985 wochenlang in Europa und in die USA unterwegs, um den Sammlungsbestand in den Museen zu sichten und Stücke in Privatsammlungen anzusehen. Der damalige Anspruch ist im Ausstellungskatalog präzise formuliert und durchzieht dann als Leitfaden auch alle folgenden Ausstellungsprojekte von Lorenz Homberger: „*Auch haben wir fast keine Werke in dem Katalog abgebildet, die wir vorher nicht gesehen haben. ... Wir hoffen so, weitgehend nur authentische Stücke in diesem Katalog publiziert zu haben.*“ (Fischer/Homberger 1985, S.5) Die Ausstellung zeigte dann Werke aus achtzehn Museen und von vierzig privaten Leihgebern aus acht Ländern (Schweiz, Deutschland, Frankreich, Belgien, Italien, Niederlande, USA, Tschechoslowakei). Im Katalog heisst es: „*Wir haben - einzeln und zusammen - zur Vorbereitung der Guro-Ausstellung Reisen an die Elfenbeinküste unternommen und mehrmals Besuche in Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich, England und USA gemacht. Wir danken dem Stadtpräsidenten von Zürich, das er grosszügig solche Forschungs- und Dienstreisen bewilligt hat, deren Unkosten fast immer von uns privat übernommen worden sind.*“ (Fischer/Homberger 1985, S.5)

Schweizer sind bescheidene, ruhige Naturen. Wo der Deutsche laut gepölkert hätte, dass er alle Reisekosten selbst tragen muss, bedankt sich der Schweizer, dass er die Forschungs- und Dienstreisen während der Arbeitszeit machen durfte. Fakt ist, dass die beiden Ausstellungskuratoren ihre Feldforschungsaufenthalte bei den Guro und die Reisen in Europa bzw. USA selbst bezahlten. Eine damals von aktiven Ethnologen immer dann gewählte Finanzierung, wenn das gewünschte qualitative Niveau anders nicht erreichbar war. Glücklicherweise Feldaufenthalte und Ausstellungsvorbereitung als Arbeitszeit angerechnet bekam und nicht als unbezahlten Urlaub nehmen musste.

Auch das Budget der Ausstellung war äusserst knapp bemessen, Sponsoren waren damals selten und so war die Organisation von

Ausstellungen in diesen Jahren abenteuerlicher als heute. Die ausgewählten Meisterwerke wurden in einem städtischen Kleinbus von Homberger während einer einwöchigen Rundreise durch Belgien, Deutschland, Frankreich, Niederlande, Italien und Schweiz in den Museen und Privatsammlungen eingesammelt und nach der Ausstellung im gleichen Verfahren zurückgeliefert. Am meisten Kopferbrechen bereitete dabei das abendliche diebstahlsichernde Einparken des Busses beim jeweiligen Hotel. Eine französische Versicherung erklärte sich bereit, die Werke unter den gegebenen Umständen zu versichern. Und die Museumsleitung hatte wenig Bedenken, denn ein Kurator am Steuer eines Transporters sei sich eher des Wertes seiner Fracht bewusst als der Chauffeur eines Transportunternehmens.

Mit der Guro-Ausstellung wurde im Mai 1985 der Erweiterungsbau des Rietbergmuseums mit ca. 700 qm Ausstellungsfläche eröffnet. Ausstellung und Katalog waren die „erste grössere Dokumentation über die Kunst der Guro“. Knapp 10.000 Besucher sahen innerhalb von drei Monaten die Ausstellung, wobei „*die gleichzeitig stattfindende China-Ausstellung und die neuen Ausstellungshallen am Erfolg mitschuld waren. Zuvor wurden kaum so viele Besucher während eines ganzen Jahres gezählt.*“ Bis heute hat es weltweit keine vergleichbare Ausstellung über die Kunst der Guro gegeben.

„*Aber wir hoffen, mit diesem Bericht auf die künstlerisch bedeutenden Werke dieser Bildhauer so deutlich hingewiesen zu haben, dass auch heute noch heranwachsende Guro die Tradition ihrer Vorfahren bewundernd kennenlernen können.*“
(Fischer/Homberger 1985, S.8)

Prägend für die nachfolgenden Jahrzehnte der Museumsarbeit war ein Grundsatz, den Lorenz Homberger damals von Eberhard Fischer übernahm: Den Kontakt zu Mitarbeitern und Informanten der Forschungs- und Ausstellungsprojekte in Afrika aufrecht zu erhalten. „*Die Informanten werden in der Regel – wenn der Ethnologe sie nicht mehr braucht – vergessen. Man muss unbedingt über die Forschung hinaus mit ihnen Kontakt bewahren und helfen, wenn sie Hilfe brauchen: So habe ich noch heute wunderbare Kontakte, auch schon bereits mit der nächsten Generation. Nicht nur zu Weihnachten gehen Geschenke hin und her, nach Côte d'Ivoire, Mali, Kamerun.*“

Ausstellungen 1985 - 2004

Nachdem in der Vorbereitungszeit der Guro-Ausstellung die Halbtagesstelle schon einmal verlängert worden war, wurde Lorenz Homberger im Jahr 1985 als Kurator für Afrika und Ozeanien am Rietberg-Museum angestellt. Anfangs mit einer halben Stelle, ab 1989 mit 70% (um als Hausmann die ersten zwei und später vier Kinder angemessen miterleben zu können). Ab 1996 bis 2009 arbeitete er dann als Vizedirektor mit vollem Pensum und anschliessend wieder als Kurator mit 80% Anstellung.

Von 1985 bis 2005 kuratierte Homberger insgesamt 22 Ausstellungen: zwanzig im Rietberg-Museum, eine in der Stadt Zug 1995 („*Meisterwerke afrikanischer Plastik aus Schweizer Privatbesitz*“) und eine in Riehen bei Basel 1997 (Dauerausstellung der Fondation Beyeler). Fast zu allen Ausstellungen wurde ein Katalog veröffentlicht (siehe Info-Kasten). Nur drei Mal waren es thematische Ausstellungen „*Orakel – Der Blick in die Zukunft*“ (1999/2000), „*Liebeskunst – Liebeslust und Liebesleid in der Weltkunst*“ (2002/2003)



Das Museum Rietberg Zürich.

Abb. 02: Schaudépot Rietberg-Museum

Das **Museum Rietberg Zürich** „ist das einzige Kunstmuseum für aussereuropäische Kulturen in der Schweiz und besitzt eine international renommierte Sammlung mit Werken aus Afrika, Asien, Amerika und Ozeanien.“ Eigentümer der vier historischen Gebäude Villa Wesendonck, Remise, Villa Rietter, Villa Schönberg, des Neubaus und des fast sieben Hektar grossen Rieter-Parkes ist die Stadt Zürich, die auch das Museum betreibt. Die Schenkungen von Eduard von der Heydt bilden den Grundstock der Sammlung. Der Gesamtbestand liegt derzeit bei mehr als 15.000 Objekten, die entweder in der Dauerausstellung oder im Schaudépot zu sehen sind.

Eröffnet wurde das Rietberg am 24. Mai 1952. Bis 1956 geleitet von Johannes Itten, danach von Elsy Leuzinger (1956-1972), Eberhard Fischer (1973-1998) und Albert Lutz (seit 1998). Noch Anfang der 1980er Jahre gab es im Haus nur zwei Kuratorenstellen, auf denen vier Personen für die Regionen Afrika, Japan, China, Archäologie arbeiteten; das entspricht vier halben Stellen. Heute hat das Rietberg rund hundert Angestellte, umgerechnet rund 40 Vollzeitstellen. Etwa zur Hälfte durch die Stadt Zürich finanziert, wird die andere Hälfte aus dem Betrieb sowie durch Spenden und Sponsoring erwirtschaftet. Die Sammlung wird vor allem durch Schenkungen erweitert. Dies gilt auch für den grösstenteils unterirdischen Erweiterungsneubau Smaragd, der im Februar 2007 fertiggestellt war und der die Ausstellungsfläche des Museums mehr als verdoppelte. Im Jahr 2007 besuchten knapp 157.000 Besucher die verschiedenen Ausstellungen, in den vergangenen drei Jahren waren es im Schnitt 100'000 Besucher.

Vorbildhafte Besonderheiten sind die regelmässigen Veröffentlichungen im Eigenverlag, das öffentliche Schaumagazin, die Ankaufspolitik, die Freundeskreis-Struktur und die Zusammenarbeit mit den Herkunftsländern.

Der Eigenverlag des Museums Rietberg entstand kurz nach der Gründung des Museums im Jahre 1952. Die verlegerische Tätigkeit nahm mit den grossen Sonderausstellungen seit 1985 stark zu, so dass heute vier bis sechs neue Titel pro Jahr veröffentlicht werden.

Durch langjährige, freundschaftlich gepflegte Kontakte mit Mäzeninnen und Sammlern, aber auch mit Hilfe von Stiftungen und Sponsoren aus der Wirtschaft konnte das Rietberg regelmässig Sammlungen und Einzelobjekte von internationaler Bedeutung erwerben. Im deutschsprachigen Raum ist dies einmalig!

Das öffentliche Schau-Magazin im Neubau zeigt den Gesamtbestand. Vergleichbares bietet nur das Übersee-Museum Bremen, ansonsten ist dies im deutschsprachigen Raum einmalig. Auf der Rietberg-Internetseite ist der Button „Sammlung online“ bereits

vorhanden, die Veröffentlichung des Bestandes ist erklärtes Ziel und laufendes Projekt, das in den nächsten zwei Jahren abgeschlossen sein wird. Einzelne Sammelbereiche (Indien) sind bereits zugänglich. Dann wird das Rietberg das erste Ethnologische Museum im deutschsprachigen Raum sein, dessen Sammlungen vollständig im Internet veröffentlicht sind.

Der Jahresbeitrag der Rietberg-Gesellschaft liegt bei achtzig Franken, Jungmitglieder zahlen zehn Franken. In weniger als fünf Jahren hat sich die Mitgliederzahl mehr als verdoppelt auf heute über 4.000. Im Rietberg-Kreis (kein Verein) kann jeder mitwirken, der den Jahresbeitrag von 3.000 Franken zahlen möchte. Jedes Jahr präsentieren die MuseumskuratorInnen während eines festlichen Abendanlasses eine Auswahl von Kunstwerken, die das Museum anschaffen würde. Anschliessend haben die GönnerInnen die Wahl: Sie bestimmen, welches der vorgestellten Objekte Sie dem Museum schenken möchten. Die ausgewählten Stücke tragen später den Vermerk: „Geschenk des Rietberg-Kreises“. Rietberg&Co richtet sich an Firmen zu den öffentlichen Festen im Rieter-Park kommen jährlich tausende von Menschen. Auch dies ein Beleg für die starke Verankerung des Museums in der Stadt.

Die Zusammenarbeit mit den Herkunftsländern der Sammlungen wird in den Bereichen der Kulturgütererhaltung (Restaurierung und Konservierung), der Dokumentation und Forschung sowie des Wissensaustausches gesucht. Aus diesen Partnerschaften können längerfristige und nachhaltige Projekte entstehen, die auch in Dauerleihgaben münden.



Abb. 03: Jüngste geplante Zusammenarbeit mit dem in Abidjan von den kriegsrechtlichen Auseinandersetzungen 2011 betroffenen Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire.



Abb. 04: Der Kurator des Musée provincial du Poni in Gaoua (Burkina Faso) vor Fotografien des Schweizer Geologen Arnold Heim (1934)

AUSSTELLUNGEN ZU AFRIKANISCHER KUNST IM MUSEUM RIETBERG, 1985 – 2012 kuratiert von Lorenz Homberger (* mit Ausstellungskatalog)	
Die Kunst der Guro in Westafrika* [anschliessend Centre for African Art, New York]	09.05.1985 – 13.10.1985
Afrikanische Kunst aus dem Historischen Museum St. Gallen*	15.11.1985 – 2.3.1986
Die Kunst der Senufo, Elfenbeinküste* (anschliessend in München, Völkerkundemuseum und Berlin, Haus der Kulturen der Welt)	28.05. – 02.10.1988
Benin – Die Kunst einer Königskultur in Nigeria* (in Zusammenarbeit mit dem Museum für Völkerkunde Wien)	26.10.1989 – 31.03.1990
Essgerät – Kultobjekt: Löffel in der Kunst Afrikas* (anschliessend Musée Dapper, Paris)	29.09.1990 – 20.01.1991
Goldgewichte aus Ghana* (anschliessend Historisches Museum Bern, Katalog Charlotte von Graffenried)	13.09.1991 – 05.01.1992
Die Kunst der Yoruba – Skulpturen aus Nigeria* (in Zusammenarbeit mit Centre for African Art, New York)	06.11.1991 – 08.03.1992
Zaire 1938/39– Kunstwerke afrikanischer Meister der Yaka, Pende, Tshokwe*	26.09.1993 – 20.03.1994
Tabakpfeifen in der Kunst Afrikas* (aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Berlin)	05.11.1993 – 30.01.1994
Afrikanische Masken aus dem Museum Rietberg*	02.12.1994 – 14.05.1995
Die Kunst der Dogon – 500 Jahre Skulptur in Westafrika* (Die Sammlung des Musée de l'Homme, Paris)	07.05. – 03.09.1995
Die Baule 1933 und 1934/35* Fotografien und Objekte eines westafrikanischen Volkes	13.12.1996 – 23.02.1997
Masken der Dan – Masken der Wè* Die Sammlung des Schweizer Malers Charles Hug	11.07.1997 – 05.10.1997
Orakel – Der Blick in die Zukunft* (anschliessend Metropolitan Museum of Art, art and oracle, April 25 to July 30, 2000)	14.11.1999 – 20.02.2000
Bamana – Afrikanische Kunst aus Mali* (gemeinsamer Katalog mit dem Museum for African Art, New York)	09.09. – 09.12.2001
Liebeskunst – Liebeslust und Liebesleid in der Weltkunst*	01.12.2002 – 27.04.2003
Magische Ornamente – Silberschmuck der Tuareg*	26.09. – 14.12.2003
Masken – Gesichter aus anderen Welten*	06.12.2003 – 28.03.2004
Kamerun – Kunst der Könige*	03.02. – 25.05.2008
Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns* (anschliessend im Museum der Weltkulturen Frankfurt a.M.)	03.02. – 25.05.2008
Helden – Ein neuer Blick auf die Kunst Afrikas* (Übernahme vom Metropolitan Museum of Art, New York)	25.02. – 03.06. 2012
WEITERE AUSSTELLUNGEN IM RIETBERG-MUSEUM (NICHT AFRIKA):	
Keris-Griffe des Malayischen Archipels	24.05. – 15.10.1996
Admiralitätsinseln - Kunst aus der Südsee*	20.06. – 20.10. 2002
C.G. Jung: Das Rote Buch	18.12.2010 – 20.03.2011
WEITERE AUSSTELLUNGEN IN ANDEREN MUSEEN:	
Meisterwerke afrikanischer Plastik aus Schweizer Privatbesitz	Zug 1995
Sammlungskatalog und Dauerausstellung Fondation Beyeler	Riehen bei Basel 1997
„ci wara“ im Musée du quai Branly	Paris 2006
anschliessend in	Bamako 2011

und „Masken – Gesichter aus anderen Welten“ (2003/2004). Drei Mal sind Schweizer Privat- oder Museumssammlungen (Basel, St. Gallen, Zug) der Ausgangspunkt. Vier Mal sind es Gegenstände einer bestimmten Werkgruppe z.B. Löffel, Goldgewichte, Tabakpfeifen, Kerise. Die Hälfte aller Ausstellungen (elf) sind dem Kunstschaffen eines Volkes oder einer Region gewidmet: Senufo, Benin, Yoruba, Yaka-Pende-Tshokwe, Dogon, Baule, Dan, We, Bamana, Admiralitätsinseln, Tuareg. Denn: „In der Ausstellungsreihe zu traditionellen Kunstschaffen in Afrika widmet sich das Museum Riet-

berg seit Jahrzehnten jeweils klar definierten Kunstregionen.“ (Homberger 2008, S.6)

Viele Ausstellungen kuratierte Homberger gemeinsam mit Spezialisten, z.B. „Die Kunst der Senufo aus Schweizer Sammlungen“ im Jahr 1988 mit Till Förster. Wesentliches Merkmal ist auch die Kooperation mit deutschen, französischen oder amerikanischen Museen, entweder bei der Objektauswahl oder bei der Ausstellungsvorbereitung. Sechs Mal wanderten Ausstellungen anschliessend in deutsche oder amerikanische Museen. Ein bislang einzigartiges

Im Fall der **Ausstellung Afrikanische Kunst aus dem Historischen Museum St. Gallen 1985/86** hatte der damaligen St. Galler Kurator die Direktion des Rietberg-Museums angesprochen, ob es möglich sei „eine Ausstellung seiner ‚highlights in der grossen Stadt Zürich‘ zu zeigen, um damit auch den lokalen Behörden die Bedeutung der Sammlung vor Augen zu führen.“ Lorenz Homberger erinnert sich heute noch gut an „eine herrliche Benin-Platte, eine aussergewöhnliche Luba-Axt und natürlich die wunderbare Mutter und Kind Figur eines grossen Kongo-Meisters“ im St. Galler Museum (siehe S.44 und S. 85).

Konzept wurde bei der Ausstellung zur Kunst der Bamana im Jahr 2001 realisiert. Diese fand an zwei Orten gleichzeitig statt: im Rietberg-Museum und im Museum for African Art. „In New York sind Werke aus amerikanischen Sammlungen, in Zürich vornehmlich solche aus europäischen Sammlungen zu sehen. Der Katalog ... schliesst sämtliche Exponate beider Ausstellungen mit ein. Wir sind überzeugt, dass dieses ungewöhnliche Modell - zwei Ausstellungen, ein umfassender Katalog - zukunftsweisend ist, ...“ (Homberger 2001, S.7) Seit der ersten und bis dahin einzigen, den Bamana gewidmeten Ausstellung, die Robert Goldwater 1960 im Museum of Primitive Art in New York organisiert hatte, waren über vierzig Jahre vergangen und es war erstaunlich, „dass erst heute eine umfassende Ausstellung zur Kunst der Bamana-Region in Europa gezeigt wird.“ (Homberger 2001, S.7) Über 120 Werke aus acht Museen und 25 Privatsammlungen wurden präsentiert und ihre Verwendung im Katalog beschrieben. Denn: „Die in verschiedenen Initiationsbünden verwendeten Masken und Skulpturen sind nur zu begreifen, wenn man ihren sozioreligiösen Zusammenhang kennt.“ (Homberger 2001, S.6)

Für die Ausstellung **Meisterwerke afrikanischer Plastik aus Schweizer Privatbesitz** im Kunsthaus Zug 1995 hatte Lorenz Homberger als wissenschaftlichen Beirat (gemeinsam mit Piet Meyer und Ezio Bassani) in zweijähriger Vorbereitungszeit über sechzig Kollektionen gesichtet und 62 Stücke ausgewählt. Da es die einzige, gemeinsam mit Sammlern organisierte Ausstellung blieb, war es möglicherweise ein nicht ganz einfaches Projekt. Einziges Auswahlkriterium war die „... Qualität. Sicherlich lässt sich diese letztlich nicht objektiv bestimmen und ist für jeden auch persönlich gefärbt, doch strebte man den höchst möglichen Qualitätsdurchschnitt an. ‚Meisterwerke‘ meint jedoch nicht nur die Qualität eines Stückes, sondern ebenso dessen Autorschaft. Es waren einzelne ‚Meister‘, die Werke schufen, welche aus der Menge von Kultobjekten desselben Typus herausragen.“ (Zug 1995, S.5)

Ausstellungen 2006 - 2012

Wegen des Neubaus und -eröffnung des Rietberg-Museums im Jahr 2007 kuratierte Homberger in den Jahren zwischen 2006 bis 2012 zwar nur drei Ausstellungsprojekte, dafür zählen diese zu seinen Wichtigsten. *Kamerun Kunst der Könige* (2008) und *Helden – Ein neuer Blick auf die Kunst Afrikas* (2012) im Rietberg-Museum sowie *ci wara* im neu eröffneten Musée du quai Branly (2006). Letztere war im Jahr 2011 in der Stadt Bamako in Mali zu sehen, damit wurde erstmals eine von ihm kuratierte Ausstellung in einem afrikanischen Land gezeigt.

Kamerun Kunst der Könige und die gleichzeitig gezeigte Ausstellung *Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns* war mit insge-



Abb. 05:
Sonderausstellung Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns

samt 156 Werken, Leihgaben aus sieben Ländern, ein Superlativ. Achtzehn Museen, darunter acht deutsche, hatte Homberger „persönlich mit der Absicht besucht, auch unbekannte Kamerun-Werke zu finden“. Wichtigster Leihgeber war mit 36 Stücken das Ethnologische Museum Berlin. 25 Werke kamen aus insgesamt zehn Privatsammlungen, darunter auch aus Kamerun selbst, denn „die beiden Meisterwerke aus der Sammlung des Palastmuseums in Fumban sind wohl zu den Privatsammlungen zu zählen, gehören sie doch jeweils dem regierenden König von Bamum.“ In nicht ganz vier Monaten nutzten etwa 44.000 Besucher die einmalige Gelegenheit die ausschliesslich dem Grasland Kameruns gewidmete Ausstellung auf einer Fläche von 1.300 Quadratmetern (plus 270 Quadratmeter für die Kirchner-Ausstellung) zu erleben. Die schlichten Räume des Neubaus, die klare farbliche Gestaltung der Wandflächen, die übersichtliche Raumaufteilung und die gefühlvolle Ausleuchtung jedes einzelnen Stückes waren ein ästhetisches Erlebnis. Viele Stücke standen frei im Raum und konnten ohne Glasvitrine betrachtet werden. Das Interesse nach mehr Informationen lässt sich an der Zahl der verkauften Kataloge ablesen: fast 2.800 Stück.

Die dreimonatige Ausstellung des Jahres 2012 *Helden – Ein neuer Blick auf die Kunst Afrikas* resultiert aus einer Zusammenarbeit mit dem Metropolitan Museum of Art (New York). Insgesamt 94 Objekte von siebzehn Museen aus sechs Ländern und von fünfzehn Privatsammlern waren zu sehen. Homberger wurde „bei der Auswahl der Werke stets konsultiert, aber die Endauswahl lag bei der Kuratorin Alisa LaGamma aus New York“. War es dort eher eine didaktische Lehrausstellung, stand in Zürich auf fast doppelt so viel Raum die Ästhetik stärker im Vordergrund. Der „Ausstellungsarchitekt Martin Sollberger und der Fotograf Rainer Wolfsberger rückten gemeinsam mit dem Kurator die Werke ins rechte Licht. Merke: Die Beleuchtung ist unendlich wichtig!“. Das Ergebnis nach knapp drei Monaten: über 23.000 Besucher und etwa 1.200 verkaufte Kataloge.

AUSBLICK BIS 2014

2013 - Ausstellung zu Eduard von der Heydt

Das Jahr 2013 wird im Zeichen des Museumsgründers Eduard von der Heydt (1882–1964) stehen, der im Januar 1946 der Stadt Zürich seine Sammlung von über 1.500 Werken aus China, Indien, Afrika, Südost-Asien, Mittlerer Osten, Ozeanien und Alt-Amerika durch Leih- und Erbvertrag vermachte. Heydt erwarb die Stücke mehrheit-



Abb. 06: Anlässlich der Eröffnung der Sonderausstellung Kamerun – Kunst der Könige wird der Stadtpräsident von Zürich, flankiert von Sultan Mbombo Njoya und Lorenz Homberger mit einer Maske aus Gelbguss beschenkt.



Abb. 07: Blick in die Sonderausstellung Kamerun – Kunst der Könige

lich in den 1920iger bis 1940iger Jahren im deutschen und französischen bzw. Pariser Kunsthandel. „Seinem Geschmack entsprechend finden sich im Museum Rietberg Skulpturen, die das Ruhige, Würdevolle und Introvertierte in der Kunst des Schwarzen Kontinents betonen. Nur wenige Werke zeigen aggressive, groteske oder Furcht einflössende Formen.“ (www.rietberg.ch)

Die Ausstellung ist vom 19. April bis 18. August 2013 im Rietberg zu sehen und, da Heydt aus Wuppertal stammt, wandert die Ausstellung im Herbst 2014 an das dortige von der Heydt Museum. Ausstellungsvorbereitend läuft im Rietberg seit dem Jahr 2008 ein Forschungsprojekt der Historikerin Esther Tisa. Die Recherchen münden in einer neuen „Monografie zum Sammler Eduard von der Heydt, die 2013 beim Prestel-Verlag erscheinen soll.“ Ein wichtiger Beitrag zur bisher kaum aufgearbeiteten „Geschichte des Kunsthandels und des Sammelwesens im Bereich der aussereuropäischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“ (www.rietberg.ch)

2014 - Meisterhände: Meister westafrikanischer Skulptur

So lautet der Arbeitstitel der Ausstellung mit der sich Lorenz Homberger in den „altersbedingten Rücktritt“ verabschieden wird. Das Konzept der Meisterhände-Ausstellung hat Homberger wie folgt formuliert:

„Afrikanische Schnitzer und Bildhauer werden im Westen gemeinhin nicht als Künstler, sondern in Rituale eingebundene Handwerker betrachtet. Stil und Ikonographie ihrer Werke stehen gemäss dieser Ansicht seit Generationen fest und die Werke werden daher nicht als eigenständige künstlerische Kreationen betrachtet.

Die Ausstellung leistet einen Beitrag zur Beseitigung dieses Missverständnisses. Ausgangspunkt ist die vom deutschen Ethnologen und Arzt Hans Himmelheber bereits 1930 vertretene Ansicht, dass afrikanische Kunst in gleicher Weise wie die europäische das Werk individueller Künstler ist. So wird die Ausstellung nicht nur einige der bedeutendsten Werke westafrikanischer Holzskulptur zeigen, sondern zum ersten Mal in der Rezeptionsgeschichte afrikanischer Kunst deren Herstellern als künstlerisch hervorragenden Persönlichkeiten die ihnen gebührende Anerkennung zollen.

Die Ausstellung besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil informiert über den kulturellen Kontext westafrikanischen Kunstschaffens und über die Verwendung der Kunstwerke. Im zweiten Teil werden die Oeuvres der bedeutendsten Bildhauer der Vergangenheit gezeigt. Die wichtigsten Ethnien der westafrikanischen Kunstprovinz,

deren Skulpturen in der Ausstellung vertreten sein sollten, sind im Zentrum die Guro, im Osten die Baule und Lobi, im Norden die Senufo, im Westen die Dan, Mau, We und Grebo, sowie im Süden die Yahure und die Lagunengruppe. In diesem Kontext sind politische Grenzziehungen nicht sinnvoll, doch gehört der grösste Teil der Ethnien zur Bevölkerung der Elfenbeinküste bzw. der Nachbargebiete in Liberia, Guinea und Burkina Faso.“

Die Ausstellung wird auf mindestens zwei Stationen zu sehen sein:

Februar – Mai 2014

Museum Rietberg Zürich

19. Juni – 21. September 2014

Bundeskunsthalle, Bonn

LITERATUR

- FISCHER, EBERHARD UND HOMBERGER, LORENZ: DIE KUNST DER GURO ELFENBEINKÜSTE, ZÜRICH, 1985
- ZITATE OHNE ANGABEN SIND VON LORENZ HOMBERGER UND ENTWEDER GESPRÄCHEN ODER MAILS ENTNOMMEN.

INTERNET

WWW.RIETBERG.CH

Die Ausstellungen und Kataloge des Rietberg bzw. von Lorenz Homberger waren für mich seit Mitte der 1980iger Jahre wichtiger Teil der Weiterbildung. Nicht nur wegen der Konzentration auf eine Region oder Ethnie, sondern auch durch die Präsentation der Werke. Das Eine hat mein Denken erweitert, das Andere meinen Blick geschult. Lorenz Homberger war für mich die unsichtbare Eminenz hinter diesen Projekten. Anlässlich der Organisation einer Tagung habe ich seine offene, ruhige Art und seine Fähigkeit temperamentvoll Unbequemes direkt anzusprechen, schätzen gelernt. Es war schön diesen Beitrag schreiben zu können und es ist mein Dank für die vielen Ausstellungen, die Kataloge und die jahrzehntelange Arbeit; und ich freue mich schon jetzt auf die Projekte der nächsten beiden Jahre.

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Lorenz Homberger (Abb. 03, 04),
Rainer Wolfsberger Museum Rietberg Zürich (Abb. 01, 02, 05-07)

GEFUNDEN - ST. GALLER BENIN-PLATTE EHEMALS DRESDEN



Abb. 01: Benin-Platte in St. Gallen (GA-C3172)

Eine erstaunlich große Zahl von Benin-Bronzen, deren europäische Provenienz erst seit den 1920iger bzw. 1930iger Jahren sicher belegt ist, wurde und wird in Museen als „echt“ ausgestellt, ohne dass auf die Unsicherheit der zeitlichen Lücke hingewiesen wird.

Denn als sicher „echt“ gilt ein Stück - laut herrschender Meinung - nur dann, wenn es kurz nach 1897 in Europa nachgewiesen ist. So reichte es im Fall des Pariser Benin-Kopfes dem ankaufenden Musée du Quai Branly (1999), dass der Verkäufer Barbier-Müller hieß, Louis Carré das Stück „vor 1939 an Josef Müller verkauft“ habe und es „1935 in New York ausgestellt und im Katalog abgebildet“ sei. (Letzteres ist falsch. Das Katalogfoto zeigt nicht den Benin-Kopf des MQB sondern den des Musée Picasso) Vorher soll es im Besitz von Arthur Speyer gewesen sein.

Ein sicherer Nachweis der Echtheit war dies keineswegs, wirtschaftlich gesehen ein Geschäft mit Risiko und aus wissenschaftlicher Sicht unbefriedigend. Museen, die sich im Besitz von Benin-Stücken befinden, die seit den 1910er Jahren oder später erworben wurden, müssten größtes Interesse an einer lückenlosen Rekonstruktion der Provenienz haben.

Benin-Platte in St. Gallen ehemals Sammlung Han Coray

Dass der Bronze-Kopf aus Benin (GA-C3172), der in der Dauerausstellung des Historischen Museums Sankt Gallen (HMSG) zu sehen ist, ursprünglich aus dem damaligen Museum für Völkerkunde Berlin (B-IIIC8188) kommt, konnte ich nachweisen (Kunst&Kontext 03, S.77-80). In der gleichen Vitrine wird auch eine Benin-Platte (GA-

C3173) gezeigt, mit folgenden Angaben im Inventarbuch: „Bronce-Platte mit Ritterfigur, Benin, Han Coray“.

Zur Erinnerung: Im Zuge der Auflösung der Sammlung Han Coray, die von der damaligen Afrika-Kuratorin des Rietberg-Museums Elsy Leuzinger im Auftrag einer Schweizer Bank in den Jahren 1939/40 betreut wurde, kam das Stück nach St. Gallen. Coray hatte die Sammlung zwischen 1919 und 1928 teilweise mit Darlehen aufgebaut, war verschuldet und musste nach dem Suizid seiner (vermögenden) Frau die Sammlung veräußern. Somit ist die Herkunft der Platte vor 1928 unklar. Eine Möglichkeit, die Echtheit zu beweisen, besteht darin, die zeitliche Lücke zwischen 1897 und 1928 zu rekonstruieren.

Auf der Rückseite der Platte sind mehrere Nummern erkennbar, auf deren detaillierte Beschreibung und Abbildung bewusst verzichtet wird, um nicht die Entstehung eines neuen Fälschungstypus zu fördern. In großer blauer Schrift steht hier „BP3“ und unter der „3“ mit etwa einem Sechstel der Größe die Nummer „32“. „BP3“ ist die Coraysche Sammlungsnummer und wohl die Abkürzung für Benin-Platte Nr. 3. Dann eine Marke des französischen Zolls „Douanes Francaises - Recette de Paris Chapelle“, was auf den Erwerb der Platte im Pariser Handel verweist. Am Gare du Nord befand sich damals (wie heute) die Zollstation de la Chapelle, Schließlich die klein geschriebene Nummer „16058“. Dieses Nummerierungssystem wurde im Museum für Völkerkunde Dresden verwendet. Eine Anfrage bei der dortigen Afrika-Kuratorin Sylvia Dolz, die mir dankenswerterweise eine Kopie der Karteikarte über-

sandte, brachte das Ergebnis, dass die Platte tatsächlich ehemals im Besitz des Museums war. Auf der Karteikarte finden sich ein Foto und folgender Text: „16058 Benin, 1 Bronzeplatte mit einem Krieger, Kauf von Blad, 1898“, außerdem die Maße „46 m l(änge), 39,3 cm br(eite)“ und zwei Vermerke: „Im Tausch an Speyer Berlin, Juli 1928“.

In einer Veröffentlichung des Dresdener Museums aus dem Jahre 1982 ist erwähnt, dass das Museum im Jahre 1898 „aus eigenen Mitteln von dem Händler Blad einige Bronzereliefs erworben hatte.“ (Arnold 1982, S.66) Mehr war über den einliefernden Händler Blad leider nicht zu erfahren. Zur Person des erwerbenden Berliner Händlers Arthur Speyer II. siehe Kunst&Kontext Nr. 03 (S.77-80). Speyer hat die Platte innerhalb weniger Wochen oder Monate nach Paris gebracht, wo Coray sie noch im selben Jahr erwarb. Dies zeigt die Schnelligkeit beim Handel mit derartigen Stücken bereits in den 1920er Jahren. Bei Philipp Dark (1982) wird die Platte auf Seite 2.1.72 lediglich kurz erwähnt: „P.9/6 Plaque, 1. Fig. (Br) M d Stadt StGallen: B.P.3 (C3173)“.

Provenienz

Bisheriger Stand: Sammlung Han Coray, erworben vor 1928
 Neuer Stand: vor 1897 Benin
 1898 Händler Blad, Verkauf an Museum Völkerkunde Dresden (Nr. 16058)
 1928 Tausch mit Arthur Speyer II., Berlin
 1928 Kauf durch Han Coray im Pariser Kunsthandel

Fehlende Benin-Platten des Ethnologischen Museums Berlin

Eine Prüfung ergab, dass insgesamt zehn „Bronzeplatten“ in den Inventarbüchern ausgetragen sind. Sieben Stück hat Arthur Speyer II im Jahre 1923 erworben und dann noch eine im Jahr 1937. Zwei Platten gingen an einen „C. Hentze, Antwerpen“. Meiner Meinung nach muss es sich dabei um Carl Hentze (1883-1972) handeln, einen in Antwerpen geborenen Maler, Sinologen und Ethnologen, der von 1913 bis 1924 in Berlin lebte und arbeitete. Von 1925 bis 1943 war er Dozent für ostasiatische Kunst an der Rijksuniversität in Gent und anschließend bis zur Emeritierung 1955 in Frankfurt am Main. Er verfasste zahlreiche Publikationen mit Schwerpunkt auf Mythen, Religion und Kunst der Weltkulturen. Der schriftliche Nachlass befindet sich in der Bayrischen Staatsbibliothek München. Wohin seine Sammlung entschwand, konnte ich bisher nicht feststellen. Die Platten sind im Inventarbuch genauer beschrieben, was eine zukünftige Zuordnung erleichtert. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass auch Platten ohne einen Eintrag im Inventar das Museum verließen. Zumindest bei den Benin-Köpfen war dies in zwei Fällen nachweisbar (siehe Kunst&Kontext 03, S.77-80). Eine Bestandsaufnahme der vorhandenen Benin-Platten des Ethnologischen Museums Berlin ist bisher nicht veröffentlicht. Auf Anfrage hat der Afrika-Kurator Peter Junge am 5. September 2012 mitgeteilt, dass er in den nächsten Jahren „seine Ergebnisse publizieren wird“. Luschan nennt 1919 einen Bestand von 209 Platten für das damalige Völkerkundemuseum Berlin (Luschan 1919, S.12). Gemeinsam mit dem Magazinverwalter könnte ich innerhalb von etwa drei Stunden eine Liste des heutigen Bestandes erstellen. Ich werde also nach Veröffentlichung dieses Beitrages erneut anfragen, ob ich meine Zeit dem Museum schenken darf.



Abb. 02: Benin-Stücke des Völkerkundemuseums der Universität Zürich

Nummer	Erwerber	Ausgangsjahr
III Co8272	C(arl) Hentze, Antwerpen	1923
III Co8279	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1937
III Co8356	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1923
III Co8388	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1923
III Co8434	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1923
III Co8437	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1923
III Co8460	C(arl) Hentze, Antwerpen	1923
III Co8465	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1923
III Co8479	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1923
III Co8522a	(Arthur) Speyer (II), Berlin	1923

(Meine ergänzenden Angaben in Klammern.)

Exkurs: Von Hürden und Hindernissen oder weitere Stücke der Sammlung Han Coray im Völkerkundemuseum der Universität Zürich

In der Sammlung des Züricher Völkerkundemuseums befinden sich weitere sieben Benin-Stücke der ehemaligen Sammlung Han Coray (Abb. 02), die im Buch von Miklós Szalay abgebildet sind: Zwei Platten (10004, 10005), zwei Köpfe (10.001, 10.002), ein Stab-Aufsatz mit Vogel (10.010), eine Figur - Rest eines Altars (10.008) und eine Reiter-Statue ohne Kopf (10.007).

Da Coray die Stücke in den 1920er Jahren erwarb und damals bereits Fälschungen bzw. Nachgüsse existiert haben sollen, ist die Echtheit dieser Stücke zumindest unklar. Im Beitrag von Szalay wird auf diese Provenienz-Problematik in keiner Weise eingegangen, vielmehr so getan, als wären die Bronzen mit Sicherheit vor 1897 entstanden. Das ist optimistisch, aber nicht wissenschaftlich. Zumindest im Falle der kopflosen Reiterfigur (Inv Nr. 10007) ist der Nachweis vor 1897 dann sicher, wenn stimmt, was Szalay schreibt, dass nämlich „*der Originalkopf... sich im Museum of Mankind, London, befindet.*“ (Szalay 1995, S.94). Ob der Beweis durch Ausprobieren oder durch Vergleich mittels Fotos durchgeführt wurde, erwähnt der Autor leider nicht. Das ist unbefriedigend. Größtes Interesse an der Wahrheit der Behauptung Szalays müsste das Rietberg-Museum Zürich haben, denn die Figur ist dort derzeit in der Dauerausstellung zu sehen. Bei Luschan steht im Kapitel „E. Reiter“ folgendes: „*3. Das Brit. Museum besitzt einen bei R.D. im Text auf S. 61 abgebildeten, ausgezeichnet schönen Kopf, der von einer solchen Reiterfigur abgebrochen sein muß; er hat den gleichen Federhelm, die gleichen kurzen, eingepunzten, Schnurrhaare an den Mundwinkeln und die erhabenen kleinen Leisten an den äußeren Augenwinkeln.*“ (Luschan 1919, S.298)

Da die beiden Züricher Köpfe von dem Typus sind, die das damalige Berliner Völkerkundemuseum an Arthur Speyer II. abgegeben hat, erschien mir die Herkunft aus Berlin naheliegend. Nachdem es bei den beiden Stücken der Coray-Sammlung in St. Gallen möglich war, die Lücke zwischen 1897 und den 1920er Jahren zu schließen, könnte dies auch bei den Züricher Coray-Stücken gelingen.

Am 25. Mai 2012 nahm ich deshalb per Mail Kontakt mit Andreas Isler von der Universität Zürich auf und erhielt umgehend Antwort, dass er nicht zuständig sei, aber weitergeleitet habe an den Vize-Direktor Thomas Laely, der mir sodann am 4. Juni 2012 antwortete.

Ich gebe das folgende Mail-Hin+Her deswegen (mit Kürzungen) wieder, um zu zeigen, wie schwierig Provenienzforschung bisweilen sein kann. Alle Wissenschaftler, die regelmäßig mit Museumsarchiven oder -sammlungen arbeiten, kennen dies (und Schlimmeres).

- * Ein Doktorand, der nach Terminabsprache mit dem Museum in eine skandinavische Hauptstadt flog, um bei seiner Ankunft die Auskunft zu erhalten, dass er die angefragten Stücke doch nicht sehen könne.
- * Die Afrika-Kuratorin und Textil-Spezialistin eines deutschen Museums, die nach Terminbestätigung durch die Direktorin eines nicht-deutschen Museums anreiste und die Textilien nicht zu Gesicht bekam.
- * Ein norddeutsches Museum, das seit über zehn Jahren erfolgreich die Erforschung seiner Sammlungen durch Spezialisten verhindert.

Man beachte:

- * Diese und ähnliche Beispiele sind (ärgliche) Ausnahmen, nicht die Regel!
- * Die wissenschaftliche Sammlungsbearbeitung ist kostenlos und nutzt vor allem dem jeweiligen Museum selbst.

Gesendet: Montag, 04. Juni 2012 um 18:29 Uhr

Von: „Thomas Laely“ <laely@vmz.uzh.ch>

An: „Andreas Schlothauer“ <drschlot@web.de>

Cc: „Mareile Flitsch, Voelkerkundemuseum“ <flitsch@vmz.uzh.ch>, isler@vmz.uzh.ch

Betreff: AW: Zeitschrift Kunst&Kontext - Ihre Recherchen zu Benin-Objekten

Sehr geehrter Herr Schlothauer,

besten Dank für Ihr Schreiben vom 24. Mai sowie den Vorabdruck Ihres Beitrags zu Kunst&Kontext. Wir haben die Sie interessierenden Benin-Stücke nochmals genau angeschaut - daran sind keine Zeichen erkennbar, welche auf eine frühere Herkunft aus einem dt. Museum schliessen liessen. Weitere Informationen zu den beiden Benin-Gedenkköpfen können Sie der Publikation unseres Museums von 1995 entnehmen: Miklós Szalay: *Afrikanische Kunst. Aus der Sammlung Han Coray, Seite 92.* In der Hoffnung, Ihnen mit diesen Informationen zu dienen und unseren besten Grüßen,

Thomas Laely

Völkerkundemuseum der Universität Zürich

Vize-Direktor

Darauf antwortete ich am 9. Juni 2012

Sehr geehrter Herr Laely,

vielen Dank für Ihre Antwort. Muss ich diese so verstehen, dass eine Besichtigung der Stücke durch mich nicht möglich ist? Der Zugang eines Wissenschaftlers zur Sammlung in diesem Fall also nicht erwünscht ist? Alle veröffentlichten Informationen zu den Stücken sind mir bekannt, Danke.

Herzlicher Gruss

Andreas Schlothauer

Am 24. Juni 2012 versuchte ich es dann noch einmal per Mail und rief am 27. Juni an, da ich nicht wollte, dass mein drängender Ton (allein meiner wissenschaftlichen Neugier geschuldet) als unfreundlich wahrgenommen werde. Nach dem Telefonat kam am 27. Juni eine Antwort-Mail, worauf ich meinen ganzen Mut zusammennahm und am 29. Juni eine weitere Mail schickte, die dann gar nicht mehr beantwortet wurde.

Von: Andreas Schlothauer [mailto:drschlot@web.de]

Gesendet: Sonntag, 24. Juni 2012 20:10

An: thomas.laely@vmz.uzh.ch; flitsch@vmz.uzh.ch; isler@vmz.uzh.ch

Betreff: Benin-Bronzen der Sammlung Coray

Lieber Herr Laely,

am Mi 4. Juli habe ich vormittags einen Termin ... in Zürich ... und könnte sehr gut am frühen Nachmittag die angefragten Benin-Stücke ansehen.

Die Publikation von 1995 (Miklós Szalay: *Afrikanische Kunst. Aus der Sammlung Han Coray, Seite 92*) war mir, wie ich bereits am 9.6. schrieb, bekannt. Dies ist gerade der Grund meiner Anfrage. Bisher ist nur die Herkunft Ihrer Benin-Objekte ab den 1920er Jahren belegt. Da Fälschungen bzw. Nachgüsse aus dieser Zeit existieren, ist die Echtheit der Stücke unklar. Im Beitrag von Szalay wird darauf in keiner Weise eingegangen, vielmehr so getan, als wären die Bronzen mit Sicherheit vor 1897 entstanden. Das ist offensichtlich bisher nicht bewiesen. Es wundert mich, dass das Völkerkundemuseum diese Unsicherheit vertuschen will. In meinem Beitrag in der nächsten Kunst&Kontext werde ich jedenfalls deutlich auf das Vorhandensein dieser Lücke hinweisen. Nachdem es bei beiden Stücken der Coray-Sammlung in St. Gallen möglich war, die Lücke zwischen 1897 und den 1920er Jahren zu schließen, könnte dies auch bei den Züricher Coray-Stücken möglich sein.

Es freut mich, dass Sie die Merkmale/Zeichen der deutschen Museums-sammlungen um 1900 so gut erkennen und würde mich sehr über Ihren Beitrag zu diesem spannenden Thema in einer der zukünftigen Kunst&Kontext-Ausgaben freuen.

Herzlicher Gruss

Andreas Schlothauer

P.S. Eine Antwort auf meine Mail vom 9. Juni 2012 habe ich leider nicht erhalten. Vielleicht war ich etwas zu direkt?

Gesendet: Mittwoch, 27. Juni 2012 um 20:11 Uhr

Von: „Thomas Laely“ <laely@vmz.uzh.ch>

An: „Andreas Schlothauer“ <drschlot@web.de>

Betreff: AW: Benin-Bronzen der Sammlung Coray

Lieber Herr Schlothauer,
gut, dass Sie heute Nachmittag kurz angerufen haben – entschuldigen Sie die späte Reaktion auf Ihre zwei zusätzlichen Mails. Ohne auf den Rest eintreten zu wollen, für den Moment nur soviel: Ich habe eben nochmals mit unserem Restaurator gesprochen. Er bestätigte mir, dass in unseren Sammlungen etliche Stücke – nicht die von Ihnen angesprochenen – sehr wohl noch Spuren früherer Besitzer tragen, insbesondere des Berliner Museums, das damals viel abstieß. Sobald zwischen dem nun ab nächster Woche anstehenden Büro-Um- und Auszug etwas Zeit bleibt, werden wir die Benin-Stücke nochmals – und wörtlich – unter die Lupe nehmen – allerdings nicht mit Blaulicht, da Graftit nicht fluoresziert, sondern mit Infrarot. Danke für Ihren Hinweis und bleiben wir in Kontakt!
... Thomas Laely

Von: Andreas Schlothauer [mailto:drschlot@web.de]
Gesendet: Sonntag, 29. Juni 2012
An: thomas.laely@vmz.uzh.ch;
Betreff: Benin-Bronzen der Sammlung Coray

Lieber Herr Laely
pardon, wenn Ihnen meine Frage zu offen sein sollte, müssen Sie diese keineswegs beantworten.
Was spricht dagegen, wenn ich die Benin-Bronze mit meinen speziellen Kenntnissen zu alten Nummernresten persönlich ansehen darf? (Gern auch weitere Stücke der Sammlung Han Coray.)
Ich habe das Gefühl, Sie wollen mich von den Stücken fernhalten. Sollte ich mich irren, entschuldige ich mich hiermit aufrichtig.
Übrigens war der Zugang zu Ihrem Magazin Amazonas im Jahr 2004 bei Herrn Gerber ganz einfach. Damals habe ich dort den Federschmuck digital fotografiert und den Bestand wissenschaftlich bearbeitet.
Herzlicher Gruss
Andreas Schlothauer
P.S. In St. Gallen habe ich den dort befindlichen Teil der Coray-Sammlung fotografiert und bearbeitet. Ich glaube daher, dass die meisten Nummern auf den Stücken eher von Coray selbst sind.

Und trotzdem: Züricher Bronzeplatte Inv.Nr. 10.004 identifiziert - mindestens vor 1916!

Da mit dieser Mail der Dialog endete, suchte ich ohne Unterstützung der Züricher Universität in öffentlich zugänglichen Quellen und kann dadurch jetzt mindestens für die Bronzeplatte auf Seite 91 (Inv.Nr. 10.004) nachweisen, dass sich diese vor 1916 in Europa befand, denn sie ist bei Felix Luschan abgebildet (Abb. 239) und an zwei Stellen im Text erwähnt: „Würdenträger ähnlich dem Fig. 238 abgebildeten, auch mit einem Panther am Gürtel. Standort des Originals zur Zeit unbekannt.“ (Luschan 1919, S.142) Und: „9. Platte, mit zur Zeit unbekanntem Verwahrungsort; im allgemeinen der hier sub 5 erwähnten Platte R.D.XXII 5 ähnlich, nur ungleich besser erhalten.“ (Luschan 1919, S.143) Beim Vergleich der Bilder bei Szalay und Luschan ist zu beachten, dass eine der beiden Abbildungen spiegelverkehrt ist. Leider sagt Luschan nichts zur Quelle des Bildes. Da im Literaturverzeichnis nur Veröffentlichungen vor 1916 zu finden sind, ist es am wahrscheinlichsten, dass es eine Publikation zwischen 1898 und 1915 war.

Die zweite Platte in Zürich (Inv.Nr. 10005) entspricht dem Typus, der in Kapitel drei des Luschanschen Werkes behandelt wird: „A. Platten mit unter sich fast oder ganz gleichen Personen bzw. Platten mit zwei Eingeborenen“. In seiner Übersicht nennt Luschan die Gesamtzahl von 55 Stück, die sich in den Museen in Berlin (12), Dresden (3), Hamburg (2), Leipzig (5), London (13), Pitt-Rivers (6), Stuttgart (3), Wien (4), Rest (8) befanden. (Luschan 1919, S.12). Eine sehr ähnliche Platte ist bei Luschan abgebildet (Abb.375, Luschan 1919, S.241) mit folgendem Text: „13. München, früher Webster 4948, hier Fig. 375 nach der Abb. bei Brinckmann, „Dekorative Kunst“ II, Heft

Afrika gekommen sein, ähnlich wie noch heute abgelegte Zylinder nach der Gold-

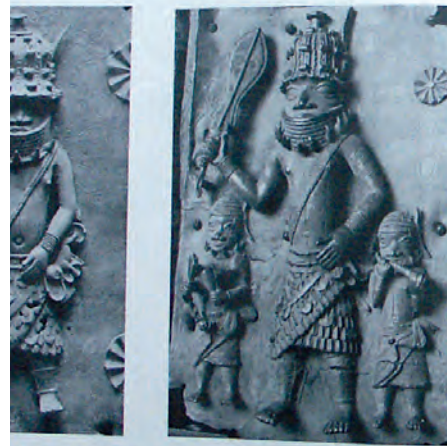


Abb. 238, Würdenträger ähnlich dem Fig. 238 abgebildeten, auch mit einem Panther am Gürtel. Standort des Originals zur Zeit unbekannt.

Abb. 03: Bronzeplatte bei Luschan, Abb239 (heute in Zürich)

8, S.84 reproduziert. Bemerkenswert vor allem durch die drei als Beizeichen verwandten Europäerköpfe.“ (Luschan 1919, S.240) Dadurch, dass Brinckmann den Aufsatz 1898 publizierte, lag schon früh eine geeignete Vorlage für eine Fälschung vor.

Die Figur (10010) wird bei Luschan als „Aufschlag-Idiophone in Vogelform“ bezeichnet. Er nennt eine Gesamtzahl und die Museen. Allerdings stimmen Text (S.416) und Übersicht (S.12) nicht exakt überein. „Originale solcher Idiophone haben sich vielfach erhalten; ich kenne je zwei in Berlin, Hamburg und Leipzig und je eines in Köln, Dresden, Leiden, Rushmore und Wien, sowie noch vier bei Händlern, im ganzen 15 Exemplare;“ (Luschan 1919, S.416). In der Luschanschen Übersicht sind es 15 „Klangstäbe (?) mit Ibis“ in den Museen: Berlin (2), Köln (1), Dresden (1), Hamburg (1), Leiden (1), Leipzig (2), Pitt-Rivers (1), Wien (1), Rest (5). (Luschan 1919, S.12) D.h. für Hamburg sind es 1 bzw. 2 Stück.

Diese Vogeldarstellungen sind alle sehr ähnlich, wie Luschan bemerkt: „... sie unterscheiden sich voneinander nicht mehr als die hier 642 und Taf. 106 abgebildeten Formen, so daß eine nähere Beschreibung überflüssig wäre; nur daß die Gesamthöhe dieser Stücke meist gegen 30 cm beträgt, daß der Griff hohl ist und daß der Vogel fast stets - ... - eine rundliche kleine Beere im Schnabel hält, soll noch erwähnt werden; frühere Bezeichnungen, wie Aufsatz, Zeremonialgerät, Hoheits- oder Würdezeichen sind natürlich fallen zu lassen; ebenso auch die Vorstellung, als seien solche Vögel auf lange Stäbe gesteckt gewesen.“ (Luschan 1919, S.416)

Und was schreibt Szalay im Jahr 1995?

„41 Stabaufsatz mit Vogel.“ (Szalay 1995, S.94)

Na dann ...

Übrigens befindet sich in der Sammlung des Adelhauser-Museums in Freiburg im Breisgau eine Platte, die einen Benin-Bürger zeigt, welcher in der linken Hand ein Aufschlag-Idiophon und in der Rechten einen gedrehten Metallstab hält.

Text und Fotozitate: Andreas Schlothauer

LITERATUR

- ARNOLD, BERND: AFRIKA. IN: GÜNTER GUHR: ETHNOGRAPHISCHES MOSAIK. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE DRESDEN. BERLIN, 1982
- DARK, PHILIPP J.C.: AN ILLUSTRATED CATALOGUE OF BENIN ART, BOSTON, 1982
- LUSCHAN, FELIX: ALTERTHÜMER VON BENIN. BERLIN, 1919
- SZALAY, MIKLÓS: AFRIKANISCHE KUNST. AUS DER SAMMLUNG HAN CORAY 1916-1928, MÜNCHEN - NEW YORK, 1995

EIN KOPFSCHMUCK DER WACHIPERI ODER HUACHIPAERI

Was verbindet Oskar Zollikofer, Robert Reinecke, Hermann Göhring und Maria Centeno?



Parte alta de Arequipa, con direccion a Chilinas con el cerro Chachani.

Abb. 01: Arequiba Nachlaß Oskar Zollikofer (HMSG St.Gallen, Am Foto Zollikofer 0100)

In Kunst&Kontext Nr.02 war kurz die Rede von einem Stück, das sich in der Sammlung des Städtischen Museums Braunschweig befindet:

„A IV d No 100 Indianischer Kopfschmuck aus Peru Geschenk der Frau Consul Reinecke 1893“. Ein Hinweis auf „Rob. Reinecke, Consul“ findet sich im Jahresbericht des Braunschweiger „Vereins zur Förderung des Kunstgewerbes“ im Jahr 1890, er war Kaufmann und lebte in Peru. Ergänzend ergibt sich aus der Braunschweiger Sammlungsdokumentation, dass Robert Reinecke 1822 in Braunschweig geboren wurde und dort 1891 verstarb, seine Ehefrau Nathalie Dedekind hieß und er in Arequipa am 8. Januar 1872 zum Deutschen Konsul ernannt wurde. (Mitteilung von Evelin Haase, 27. Juli 2011)

Die Konstruktion des hutartigen Kopfschmuckes ist singulär, d.h. aus dem gesamten amazonischen Tiefland ist kein ähnliches Stück eines anderen Volkes bekannt. Insgesamt kenne ich (bisher) nur fünf Exemplare. Drei in St. Gallen, eines in Braunschweig und eines in Berlin, mit folgenden Sammlungsangaben:

Der Ort Arequipa am Vulkan El Misti existierte schon zu Zeiten der Inka und liegt auf ca. 2.000 m Höhe. Eine Stadt des ewigen Frühlings und der Erdbeben. Um 1890 war es mit etwa 35.000 Einwohnern die zweitgrößte Stadt Perus; davon etwa 250 bis 300 Europäer (Zollikofer 1895).

Die Zuordnung des Stückes D169 im St. Galler Ausstellungskataloges „Verwandlung“ des Jahres 2006 als „Peru Chuncho (Ashaninka/Machigenka)“ ist für diese Bearbeitung irrelevant. Die damalige Kuratorin Sabine August hat 2005 meine schriftliche Sammlungsbearbeitung zum Federschmuck erhalten und meine damalige Zuordnung übernommen, ohne die Quelle zu nennen. Meine Vermutung beruhte damals auf einer Abbildung bei Charles Wiener (siehe Beitrag „Plagiat II“ in dieser Zeitschrift).

Museum	Nummer	Land	Ethnie	Material	Sammler	Eingang
Braunschweig	AIVd100	Peru	---	---	Rob. Reinecke	1893
Berlin	V Ao8856	Peru	Chunchos	Papagei	Maria Centeno	1888
Sankt Gallen	D167 - 169	Peru	Chunchos	Papagei	Oskar Zollikofer	1885-1900

Beschreibung des Aufbaus

Die Unterseite offenbart die Konstruktion. In das Feld eines Lianenringes von ca. 25 cm Durchmesser ist eine spinnennetzartige Konstruktion aus Pflanzenfasern mit mittigem Zentrum, radialen Strahlen und querlaufenden Verbindungen eingearbeitet. Um letztere werden Palmblattstreifen so umgeknickt, dass beide Enden gleich lang sind. Diese werden mit einem Gemisch aus Baumharz/Bienenwachs verklebt. (Gut sichtbar auf Abb. 06+07.) Etwa



Abb. 07: Konstruktion Unterseite (HMSG St.Gallen, D167)

drei Zentimeter lange Körperfedern von Ara sp. werden an den Palmblattstreifenenden der Kreisfläche fixiert (Bereich 1), am Rand ist ein Feder-Band mit längeren Federn (5-7 cm) umgebunden, sodass seitlich die Palmblattstreifen verdeckt sind (Bereich 2). Dies ergibt eine kompakte Struktur, im Weiteren als Feder-Hut bezeichnet, die mit einem Band unter dem Kinn befestigt wurde.

Die Farben sind bei jedem Stück unterschiedlich zusammengestellt, folgende Farben kommen vor: blau, gelb, rot, grün; außerdem schwarz, weiß und braun.

FARBE/VOGEL IM BEREICH 1

blau	Ara ararauna
gelb	Ara ararauna
rot	Ara macao
gelb-grün	Ara chloroptera

FARBE/VOGEL IM BEREICH 2

grün	Amazona amazonica, farinosa, aestiva, Schwanz und Flügel
schwarz	unklar (nur GA-D169, weitgehend durch Insektenfraß vernichtet)
weiss	Ardea alba?, Oberflügel (GA-D167, D169)
schwarz-weiss + braun	Crax rubra?, Schwanz (GA-D169)

Ergebnisse in Kurzform

- Die Konstruktion des Feder-Hutes ist einmalig, d.h. im ganzen Amazonasgebiet gibt es keine vergleichbaren Stücke.
- Der Feder-Hut ist von den Huachiperi (Mashco), heute Wachiperi genannt; einem Harakmbet sprachigen Volk in Peru, das in der Region um Cosnipata lebte.
- Der deutsche Landvermesser Hermann Göhring war wohl der Lieferant des Feder Schmuckes an Centeno (1873/74), Reinecke (ab 1873) und Zollikofer (ab 1879-93)
- In der Zollikofer-Sammlung (St. Gallen) waren um 1900 fünf Stücke, ab 1906 nur noch drei. Es ist denkbar, dass Reinecke ein Stück aus St. Gallen erhielt.
- Die Fotos der Latorre-Expedition aus 1873 sind nicht von Hermann Göhring, sondern von dem Fotografen Luis Alvina. Die Expeditionsfotos im Zollikofer-Nachlaß in St. Gallen können sicher Alvina zugeordnet werden, wahrscheinlich sind noch mehr dieser Bilder von Alvina.

Bewertung: Weltkulturerbe der Wachiperi (Peru) in Europa

	Berlin (VA8856)	Braunschweig (IVd110)	St. Gallen (D167-169)
Ästhetik	--- *	2	1
Seltenheit	1	1	1
Erhaltungszustand	4	2	1
Alter	vor 1874	vor 1893	vor 1885 - 1900

* Die Kategorie „Ästhetik“ ist bei dem Berliner Stück wegen der fast komplett fehlenden Federn nicht bewertbar.

A. Das Museum der Maria Ana Centeno in Cuzco (ca. 1850-74) - Verkauf nach Berlin

Im Jahr 1874 schrieb der Arzt Adolf Bastian an die Generalverwaltung der Königlichen Museen Berlin: „Durch einen, längere Zeit in Peru ansässigen und mit den dortigen Verhältnissen vertrauten, Deutschen aufmerksam gemacht, erfuhr ich aus der, in Lima erscheinenden Zeitung El Comercio /10. October 1874, den im Ferrocarril Cuzcos 28 Sept., berichteten Tod der Senora Maria Anna Centeno, der Besitzerin der bedeutendsten und wichtigsten Sammlung peruanischer Alterthümer, die je gemacht ist. Dieselbe ist ihrem hohen Wert nach bereits seit einem Jahrzehnte bekannt, die Eigenthümerin hatte indeß bis dahin alle Anerbieten zum Verkauf zurückgewiesen, wie mir auch neuerdings von Herrn Th. v. Bunsen früheren Gesandten in Lima, bestätigt wurde. Gegenwärtig steht wahrscheinlich eine Veräu-



Abb. 02: IVd110, Braunschweig



Abb. 03: VA08856, Berlin



Abb. 04: D167, St. Gallen



Abb. 05: D168, St. Gallen



Abb. 06: D169, St. Gallen

berung bevor und ist in dem Falle, dass eine Erwerbung möglich sein sollte, würde damit für die Kenntniß der americanischen Altertümer ein Schatz gewonnen sein, wie sich kein größerer finden kann, da diese Sammlung auf dem Gebiet Cuzcos, Hauptstadt der grössten, der drei Culturvölker Südamericas gemacht ist. ...“ (Akte Berlin 2024/1874 Brief Bastian 1874)



Maria Ana Centeno de Romainville

Maria Ana Centeno

wurde am 26. Juli 1816 in Cuzco geboren. Im Mai 1842 heiratete sie den Franzosen Pedro Romainville, der im Oktober 1847 verstirbt. Ihre Sammlung Peruanischer Altertümer war bereits um 1850 so berühmt, dass ihr Haus häufig von Wissenschaftlern und Reisenden besucht wurde, darunter Francis de Castelnau und Laurent

Saint-Cricq (Paul Marcoy). Ab 1873 litt sie an einer Herzkrankheit, am 22. September 1874 stirbt sie (Matto de Turner 1890, S.194f.).

Adolf Bastian wurde am 26. Juni 1826 in Bremen geboren und verstarb am 2. Februar 1905 in Port-of-Spain. Studierte Jura und Medizin, reiste als Schiffsarzt, arbeitete als Ethnologe und war Gründungsdirektor des Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin (heute Ethnologisches Museum).

Die Sammlung der Maria Ana Centeno gelangte tatsächlich nach Berlin, doch der Erwerb war alles andere als einfach und war erst 1888 abgeschlossen. An dem erfolgreichen Erwerb waren zwei Personen wesentlich beteiligt: der Braunschweiger Robert Reinecke und der Sankt Galler Oskar Zollikofer, beide damals in Arequipa lebend. In einem Brief aus Lima am 18. Juli 1875 schreibt Bastian nach Berlin: „In Betreff der in Cuzco befindlichen Sammlung die bereits in Europa zu unserer Kenntniß gelangt war, bin ich nicht ohne Besorgniß, dass sich die unvermeidbare Verzögerung der Abreise in nachteiliger Weise fühlbar machen könnte, indem in der Zwischenzeit jene Sammlung bereits sonstige Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat und wie ich hier in Lima selbst, sowie brieflich aus Arequipa höre, von verschiedenen Seiten Verhandlungen über den Erwerb eingeleitet sind. Die dem Vernehmen nach gestellte Preisforderung ist eine so enorme, dass ich es für besser halte vorher weitere Entwicklungen abzuwarten. ehe ich mich selbst nach Cuzco begeben und habe ich vom Minister, Herrn Dr. Luehrson in Lima, sowie von Herrn Consul Reinecke in Arequipa die Zusage erhalten, dass ich in dem ferneren Verlauf, soweit er bekannt werden mag, in Kenntniß gehalten werden solle. ... Wie Herr Consul Reinecke mir schreibt, spricht man von 40.000 Soles ...“ (Akte Berlin 1482/1875 Brief Bastian Lima 18. Juli 1875)

Im Oktober 1875 folgten weitere Briefe Bastians von Lima (1982/1875) und Guayaquil (2053/1875), im Januar 1876 einer aus



Oscar Zollikofer wurde am 24. Januar 1857 als Sproß einer alten St. Galler Familie, der Altenklinger, geboren. Als Kaufmann ist er ab 1879 im Auftrag der deutschen Firma Adolf Schultze, in Chochabamba und Arequipa (Peru) tätig. Er tritt im Jahr 1880, zwei Jahre nach Gründung, der „Ostschweizer Geographisch-Commerciellen Gesellschaft“ (OSGCG) bei. Aus seinen Briefen geht hervor,

dass er sich schon früh als Sammler für das Museum betätigte. Er war häufig in Cuzco, wo er nach „Curiositäten und Antiquitäten“ Ausschau hielt, ab 1885 treffen erste Schenkungen in St. Gallen ein. 1889 heiratet Zollikofer in der Schweiz, bleibt aber noch bis 1893 in Peru und kehrt dann endgültig nach St. Gallen zurück.

In den Jahren 1897 und 1898 ist er Konservator der ethnographischen Sammlung. Am 11. Oktober 1938 in St. Gallen verstorben.

Bogota (627/1876). Offensichtlich konnte Bastian in dieser Zeit nichts erreichen. Erst mehr als ein Jahrzehnt später war der Erwerb abgeschlossen, wie aus einem Brief der Firma Emmel Hermanos & Co an Bastian vom Juni 1888 hervorgeht: „... unser langjähriger Mitarbeiter Herr Oscar Zollikofer (aus St. Gallen) ... ist, wie wir Ihnen bereits neulich geschrieben, noch mit der Verpackung des Museums beschäftigt, hofft aber Anfang Juli damit fertig zu sein, so dass das Museum endlich zwischen dem 15 und 20 Juli im Hafen von Mollendo eintreffen wird.“

(713/1888 Brief (Emil) Petersen & (Friedrich und Ferdinand; Ergänzung Autor) Emmel (aus Gelnhausen bei Frankfurt; Ergänzung Autor) aus Arequipa 26. Juni 1888)

Verkäufer waren die beiden Söhne und Erben Centenos, die Brüder Adolfo und Eduardo Romainville. Der Berliner Erwerbsakte sind zwei Zeitungsartikel beigelegt, einer in Lima, der andere in Cuzco veröffentlicht, offensichtlich war damals die dortige kulturinteressierte Öffentlichkeit nicht von dem Verkauf begeistert.

„Una gran sensacion ha producido en los circulos ilustrados de esta ciudad, la venta que los senores Romainville han hecho del hermosisimo museo que poseian, a un encargado del Gobierno aleman para ensanchar con aquel el museo de Berlin. ... porque han sido vendidas al extranjero por la miserable sum de dois mil libras.“

El Comercio, Lima, Sabado 7 de Julio 1888, Numero 16.524

„Für große Aufruhr sorgt in den gebildeten Zirkeln dieser Stadt der Verkauf des wunderbaren Museums durch die Herren Romainville an einen Beauftragten der deutschen Regierung, mit der das Berliner Museum erweitert wird, für die miserable Summe von 2.000 Libras.“ (Übersetzung Autor)

„Vamos a comunicar una triste noticia a nuestros lectores. El museo formado por la respetable matrona cuzquena Donna Maria Ana Centeno viuda de Romainville y perteneciente hoy a sus dos hijos Eduardo y Adolfo, ha sido vendido, segun se nos informa, a Don Oscar Zollikofer, gerente de la sucursal de la casa Petersen y Emmel en esta ciudad, quien a su vez lo vendiera al Gobierno de Berlin.“

„La Prensa Cuzco, Junio 12 de 1888

„Wir müssen leider unseren Lesern eine traurige Mitteilung machen. Das Museum, das durch die sehr geachtete Dame aus Cuzco Maria Ana Centeno Witve von Romainville geschaffen wurde und heute ihren beiden Söhnen Eduardo und Adolfo gehört, ist verkauft worden, nach unserer Information an Herrn Oscar Zollikofer, Geschäftsführer der Niederlassung des Handelshauses Petersen und Emmel, in dieser Stadt ansässig, welcher es seinerseits an die Regierung von Berlin verkaufen wird.“ (Übersetzung Autor)

Zollikofer selbst schreibt sehr kurz gefasst über den Ankauf und seine Mitwirkung rückblickend im Jahr 1894: „Vor sechs Jahren erwarb ich im Auftrag des königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin die berühmte Centeno'sche Sammlung der Gebrüder Romainville in Cuzco und lieferte sie persönlich in Berlin zur grossen Zufriedenheit des Herrn Direktor Dr. Bastians ab.“ (Zollikofer 1895, S.17)

B. Zur regionalen Herkunft des Federschmucks

Die Sammlungsangaben des Stückes VAo8856 im Berliner Inventarbuch sind dem Centeno-Museumskatalog des Jahres 1876 entnommen („Catalogo del Museo de la Senora Centeno Cuzco. Lima, 1876“). Dort waren in der 9. Abteilung („Seccion NOVENA“) Kleider, Schmuck, Pfeile und sonstige Gegenstände der Wilden („salvajes“) der Täler Paucartambo, Santa Ana, Marcapata und Lares aufgelistet. Nur fünf Stücke mit Federn werden genannt, dreimal Kopfschmuck und zweimal Oberkörperschmuck:

- 1262 Eine Federkrone oder Kopfschmuck der Chunchos
„Una corona de plumas o adorno de la cabeza, de los chunchos“
- 1263 Zweimal Kopfschmuck oder Federkronen der Wilden
„Dos adornos de cabeza o coronas de plumas de los salvajes“
- 1264 Zweimal Schmuck für die Brust aus Federn
„Dos adornos para el pecho, de plumas“

Die Sammlungsangaben im Berliner Inventarbuch sind weniger genau, aber in der Spalte „Verzeichnis No.“ des Inventarbuches sind die alten Centeno-Nummern gelistet, sodass dadurch eine Zuordnung von VAo8857 als ehemalige Centeno-Nr. 1262 möglich ist. Der Federschmuck der Centeno-Sammlung (fünf Stücke) ist vollständig in Berlin nachweisbar. (Das Fragezeichen hinter der Nummer VAo8858, siehe unten, findet sich im Inventarbuch, anscheinend bestanden hier Zweifel, ob das Stück mit der Centeno-Nummer 1264 identisch ist. Aus meiner Sicht spricht nichts gegen die Identität.)

Berlin Beschreibung	Centeno Körperteil	Centeno Nr.	Berlin Nr.
„Federkrone“	Kopf (cabeza)	1262	VAo8856
„Federkrause“	Kopf (cabeza)	1263	VAo8857+VAo8859
„Federschürze (für die Brust)“	Oberkörper (pecho)	1264	VAo8860
„Schnur mit gelben Federgehängen für die Brust?“	Oberkörper (pecho)	1264	VAo8858?

Die Inkas bezeichneten mit dem Wort *Chunchos* mehrere Völker im Tiefland Amazoniens, die ihnen erfolgreich Widerstand leisteten. Auch später in Peru und Bolivien wurde der Begriff Chunchos nicht für ein bestimmtes Volk verwendet. (Der Eintrag bei Wikipedia ist falsch: www.en.wikipedia.org/wiki/Chunchos)

Im Inventarbuch „D Amerika“ des Historischen und Völkerkundemuseums St. Gallen, um 1905 neu angelegt, sind fünf Stücke mit Federn verzeichnet (D167, D168, D169, D170, D171), deren Sammlungsangaben jeweils gleich sind: „Kopfschmuck, Häuptling der Chunchos, Peru“. Weder ist ein Eingangsjahr genannt, noch darauf hingewiesen, dass die Stücke zu unterschiedlichen Zeitpunkten in das Museum kamen. Weitere Quellen, Briefe und zwei ältere Inventarbücher, belegen, dass wichtige Informationen nicht weitergegeben wurden und dass Zollikofer zwischen 1885 bis 1900 insgesamt sieben Federobjekte dem Museum schenkte, d.h. zwei Stücke sind bereits um 1905 kommentarlos verschwunden.

Im St. Galler Museumsarchiv sind einige Briefe von Zollikofer erhalten, so schrieb er 1880 anlässlich einer Reise nach Cuzco an die Ostschweizerische Geographisch-Commercielle Gesellschaft: „Bei jener Gelegenheit werde ich mich dann auch wegen Curiositäten und Antiquitäten umsehen, um solche für die Sammlungen der Geographisch-Commerciellen Gesellschaft zu gewinnen. Zu gleichem Zwecke eignete ich mir bereits ein paar Bogen u. Pfeile von Chunchos ... an.“ (Brief 1. Juni 1880, Zollikofer an Scherrer)

In einem weiteren Brief des Jahres 1881 erwähnte Zollikofer erstmals die Region, aus welcher die Stücke kamen: „... ebenso kommen wenig Indier mehr aus den hies. (igen) Thälern von Santa Ana u. Paucartambo, um die Producten u. Erzeugnisse aus den Quellgebieten des Amazonenstromes anzubieten ...“ (Brief 14. Januar 1881, Zollikofer an Mettler-Tobler)

Eine erste Übersendung von Stücken datiert auf das Jahr 1885, wie im ältesten Inventarbuch „Katalog der Ethnographischen und Münzsammlung“ (im folgenden Inventarbuch⁰¹) mit Eingang am 21. August und 23. Oktober, verzeichnet ist. Am 29. Mai 1885 schrieb Zollikofer: „Einige Sets von Bogen u. Pfeilen der Chunchos werde ich Ihnen ... zusenden.“ (Brief 29. Mai 1885, Zollikofer an OSGCG) Beiliegend in der Akte befindet sich die Eingangsliste, die auf den 21. August 1885 datiert und den Federschmuck betreffend, wie folgt in das Inventarbuch⁰¹ übertragen wurde:

„Donator Oskar Zollikofer - Arequipa Peru

- 1358 2 Turbane aus Papagei-Federn (Kopfputz), Peru
- 1359 1 Federschmuck eines Indianerhäuptlings der Chunchos, Peru“

Ein weiterer Brief von Zollikofer an Cunz-Zollikofer am 23. Oktober 1885 belegt eine zweite Sendung, diesmal ohne Federschmuck: „5 Bogen, 24 Pfeile u. 4 Hanfsaiten von wilden Indierstämmen (Chunchos) im Innern von Cuzco“, die im „Inventarbuch 01“ mit den Nummern 1360 bis 1362 gelistet wurden.

Die Einträge im „Inventarbuch 01“ enden im Jahr 1889. Warum dann ein neues „Verzeichnis ethnographischer Gegenstände“ (hier „Inventarbuch 02“) angelegt wurde, das im Jahr 1906 schließt, ist unklar. Es wurden für 1358 und 1359 neue Nummern vergeben, ohne die alten zu erwähnen, und die Sammlungsangaben übernommen.

- „2095 2 Turbane aus Papagei-Federn (Kopfputz), Peru
- 2096 1 Federschmuck eines Indianerhäuptlings der Chunchos, Peru“



Abb. 08: „Wilde Chunchos aus Cuzco“ (HMSG Am Foto Zollikofer 0019)

Mit Eingangsdatum zwischen Oktober 1887 und November 1888 kam ein weiterer Federschmuck:

„2122 1 Federschmuck eines Indianerhäuptlings der Chunchos, Peru“

Und am 15. November 1900 mit der Sammlung „Peruanischer Altertümer“ drei weitere Stücke:

„2304 Kopffederschmuck eines Häuptlings

2305 Kopffederschmuck einer Häuptlingsfrau

2309 1 Kopf-Federschmuck von den Chunchos, Wilde im Thale von Paucartambo Depart. Cuzco“

(Dieses Lot ist auch in den Mitteilungen der Ostschweizerisch Geographischen Gesellschaft genannt; 1900 II Heft, S.90)

Die Sammlungsangaben bei Centeno und Zollikofer stimmen hinsichtlich der Provenienz Chunchos überein, eine interessante Abweichung ist, dass Zollikofer nur das Tal von Paucartambo erwähnt, während es bei Centeno die Täler von Paucartambo, Lares, Marcapata und Sante Ana sind. Der einzig längere Text zu den Chunchos und dem Tal von Paucartambo ist in dem Aufsatz von Zollikofer, „Arequipa und Cuzco - Notizen über Land und Leute auf Grund eigener Beobachtungen“, enthalten: „In vier Tagesreisen gelangt man in die an Brasilien grenzende Wildnis von Paucartambo, ... wo sich wildlebende Stämme, Chunchos genannt, aufhalten. Es sind dies wahrscheinlich Indianer, welche bei Eroberung des Landes durch die Spanier sich dahin zurückgezogen haben, nackt herumgehen und von Pflanzenkost und Jagd leben. Mehrere in früheren Jahren ausgeführte Expeditionen, welche die von den Spaniern angelegten, aber durch die wilden Chunchos zerstörten Plantagen an den Grenzen der Wildnis wiedergewinnen sollten, schlugen fehl. Der Cuzco-Präfekt Latorre, der vor 18 Jahren (im Jahr 1873, Anmerkung Autor) mit bewaffneten Leuten hineinging, wurde von Pfeilen der Chunchos getötet. Nun ist einer meiner Freunde, ein Deutscher,



Abb. 09: „El Coronel Baltazar Latorre y sus compañeros con tres Huachipairis en la pampa de Cosnipata, cuando la expedición al Madre de Dios el año 1873“

vor einigen Jahren mehrmals in die gleichen Regionen vorgedrungen, um die Wilden auf friedlichem Wege sich zu Freunden zu machen und dann das überaus fruchtbare Land der Kultur zurückzugewinnen, besonders aber den dort massenhaft vorkommenden Kautschuk und Gummi flussabwärts nach Para zu exportieren, ähnlich wie es seit Jahren schon am Benifluss in Bolivien geschieht.“ (Zollikofer 1895, S. 17f.)

Damit enden die schriftlichen Informationen in St. Gallen und Berlin, ohne dass eine Bestimmung der Herkunft möglich wäre. Glücklicherweise schenkte Zollikofer dem Museum St. Gallen auch ein Archiv von über hundert Fotos. Eines dieser Bilder zeigt drei „wilde Chunchos aus Cuzco“, zwei Männer und eine Frau. Der Mann rechts trägt eine Krone aus langen Ara-Federn, in den Mundwinkeln stecken vier einzelne Federn, die Frau hat einen Kopfreif und der Mann links ist mit dem gesuchten Feder-Hut geschmückt. (Abb.08)

Und noch ein Glücksfall: es gibt ein weiteres Foto im Archiv der Stadt Paucartambo (www.rupestweb.info/hinkiori.html, Abb.09), das einige Teilnehmer der LaTorre-Expedition zeigt, zwischen ihnen drei Indianer, zwei Männer und eine Frau - zufälligerweise die gleichen Personen wie auf dem vorgehenden Bild. Die handkolorierten Markierungen im Kopfbereich der Indianer deuten den Federschmuck an. Der Titel dieses Bildes ist wesentlich genauer: „Der Coronel Baltazar Latorre und seine Begleiter mit drei Huachipairis in der Pampa von Cosnipata, während der Expedition zum Madre de Dios im Jahr 1873“ (Übersetzung Autor)

Am 23. Mai 1873 starteten die etwa 70 Teilnehmer der Latorre-Expedition (50 Soldaten und 20 Pioniere) von Cuzco. Am Fluss Madre de Dios endete das Unternehmen mit dem Tod von Baltazar Latorre durch die Pfeile der Sirineyris am 2. August 1873. Der Verlauf der Expedition ist durch Buch und Fotoalbum eines Expeditionsteilnehmers, des deutschen Landvermessers Hermann Göhring, gut dokumentiert. Vermutlich war Göhring der, bei Zollikofer namentlich Nicht-Genannte, „einer meiner Freunde, ein Deutscher“, denn im Latorre-Fotoalbum ist das obige Foto der „wildes Chunchos“ abgebildet, d.h. es ist also nicht von Oskar Zollikofer, sondern wurde erstmals von Göhring im Jahr 1873 veröffentlicht. Aber auch ihm werden diese Fotos zu Unrecht zugeschrieben. Im Expeditionsbericht wird mehrmals „... el fotografo de la expedicion, Senor Albina, ...“ genannt (Göhring 1873), es handelt sich wohl um den perua-

nischen Fotografen Luis Alvina. Alle Expeditionsfotos sind daher diesem Fotografen zuzuordnen, wahrscheinlich sind auch weitere Bilder im Zollikofer-Nachlass von Alvina.

Unbedingt sollte hinsichtlich der Beschreibung der Bildmotive vergleichend gearbeitet werden. So wird im digitalisierten Göhring-Fotoalbum (Cornelle University, ID Number RMC2008_0999) das Foto nur knapp und allgemein kommentiert: „Several huts and indigenous Peruvian people, trees and hills in background.“ Im Zollikofer-Nachlaß sind gleich zwei weitere Fotos (Am Foto Zollikofer 0078+79) mit widersprüchlichen Bildbeschreibungen bei identischen Fotos, welche die Hacienda Cosnipata zeigen.

0078: „Expedicion del Colonel La Torre a la Chunchada de Paucartambo“ Die LaTorre-Expedition bei einem Ort im Paucartambo-Tal (Übersetzung Autor).

0079: „Hacienda de Cosnipata con sus trabajadores en Cascarilla“ (Croton eluteria, ein Baum; Anmerkung Autor)

Die Hacienda Cosnipata mit ansässigen Arbeitern in einer Cascarilla-Pflanzung. (Übersetzung Autor)

Für die Latorre-Expedition war Cosnipata eine wichtige Zwischenstation auf dem Weg zum Rio Madre de Dios. Auch die Vorgängerexpedition des US-Amerikanischen Schweden Johann Wilhelm Nystrom hatte hier ab 14. Juni 1867 ihre Basis. Im Kapitel „Hacienda Cosnipata“ heißt es, dass dort etwa 50 Personen arbeiteten, drei Männer und zwanzig Frauen, überwiegend Quetschua, die von vier Soldaten vor Angriffen der Chunchos geschützt wurden (Nystrom 1867, S.34f.). Bei genauer Betrachtung des vergrößerten Bildes kann davon ausgegangen werden, dass von den drei Bildbeschreibungen die von Bild 0079 die richtige ist.

Die Antwort auf die Frage, ob der Kopfschmuck von den Huachipairis ist, beinhaltet auch die Frage, welche Völker damals im Tal von Paucartambo in der Umgebung von Cosnipata lebten? Bei Nystrom ist nur ein kurzes, friedliches Treffen mit einer Familiengruppe der Chunchos am 17. Juni 1867 erwähnt, wahrscheinlich waren es Matsigenka. In den Monaten Juni bis August 1873 erwähnt Göhring mehrere friedliche Begegnungen mit den Machiganga (Matsigenka), Huachipairis und Sirineyris. Keinen Kontakt hatte die Expedition mit den Amahuaca, Tuyuneri oder Pucapacuri, jedoch werden diese von Göhring als Bewohner der Region erwähnt. Es bleiben nur zwei Ethnien, die Matsigenka und die Huachipairis, mit denen im friedlichen Tausch Objekte erworben werden konnten, von den Sirineyris waren es nur Waffen, allein in der Leiche von Latorre wurden 34 Pfeile gezählt.

Im Expeditionsbericht erwähnt Göhring ein Zusammentreffen mit den Huachipairi bei Cosnipata. „Huachi heisst in der Quetschua Sprache Pfeil; die Huachipairi sind ein wenig zahlreicher Stamm, der nomadisch lebt, auch wenn sie kleine Niederlassungen am rechten Ufer des Cosnipata und Pilcopata haben, so erstrecken sich ihre Wanderungen bis zu den Quellflüssen des Marcapata. Die Huachipairi sind im wahrsten Sinne Wilde ... Sie gehen vollkommen nackt, Männer wie Frauen,... Die Häuptlinge heissen huairis; als Unterscheidungsmerkmal tragen sie bei wichtigen Anlässen Federkronen. Ein huairi in Festgala ist schwarz oder rot bemalt und trägt auf dem Kopf eine Krone mit langen aufrechtstehenden Federn. Die volle Gala erfordert außerdem einige schöne, sehr lange Federn an beiden Seiten der Stirn, plziert in Form eines Flügels. Und wenn es sich der huairi erlaubt, wie auf dem beiliegenden Bildnis zu erscheinen, mit einigen Löchern im Gesicht, in die normalerweise kleine Holzstücke gesteckt sind, aber welche sie bei jenen Gelegenheiten



Abb. 10: Hacienda Cosnipata mit Arbeitern (HMSG, Am Foto Zollikofer 0078+0079)

mit Federn schmücken, dann ist er komplett, der Putz eines Huachipairi-Chefs.“ (Göhring, S.75f., Übersetzung Autor)

„Huaichi, significa flecha en el idioma quechua; los huachipairis forman una tribu poco numerosa, tienen una vida nómada, aun cuando tienen caseríos en la ribera derecha del Cosñipata y del Pilcopata, extendiéndose hasta las márgenes del Marcapata. Huachipairi es el verdadero tipo del salvaje ... (S.75)

Andan completamente desnudos, tanto los hombres como las mujeres ...

Estos capitanes se llaman huairis; como distintivo usan en ocasiones de importancia, coronas de plumas. Un huairi, en trage de gala, está pintado de negro ó colorado, sobre la coronilla de la cabeza, descansa una coronita de plumas largas y paradas. La plena gala, exige además unas hermosas plumas muy largas á ambos lados de la frente, colocadas en forma de alas, y si el huairi cuenta como aparece en el retrato adjunto, con unos agujeros en la cara, que ordinariamente están tapados con paños, pero que en aquellas ocasiones los adornan con plumas, está así completo el atavio de un jefe huachipairi.“ (Göhring 1877, S.76)

Göhring schreibt weiterhin, dass sich unter den Fotografien folgende Aufnahme befindet:

„Jefes y una mujer Huachipairis. Estos fueron fotografiado en una de las visitas que hicieron al cuerpo-expedicionario en Cosnipata“ (Göhring 1877, S.109)

„Chefs und eine Frau der Huachipairis. Sie wurden bei einem ihrer Besuche des Expeditionsteams in Cosnipata fotografiert.“ (Übersetzung Autor)

Huachipairis - Mashco oder Wachiperi

Die Huachiperi, auch als Mashco bezeichnet, werden zur Harakmbet-Sprachgruppe gezählt und nennen sich heute selbst Wachiperi. In der Chronik des Garcilazo de la Vega um 1600 gibt es Hinweise auf einen Handelspunkt im Tal von Cosnipata. Dort sollen die Inkas mit den Chunchos, also wohl den Huachiperi, z.B. Federn gegen Metalläxte, getauscht haben. Gegenüber den eindringenden spanischen Konquistadoren und ihren Nachfolgern waren sie kriegerisch und versperren dadurch den Landweg Richtung Rio Madre de Dios und damit zum Amazonas. Auch Missionare schafften es bis Ende des 19. Jahrhunderts nicht sich hier festzusetzen. Göhring schätzte die Huachiperi im Jahr 1873 auf etwa 1.000 Personen. In den 1890er

Jahren wütete in diesem Gebiet der Gummikriminelle Carlos Fermin Fitzcarraldo, u.a. auch im Dienst europäischer Reifen-nutzer des endenden 19. Jahrhunderts. Um 1902 kamen die Dominikaner und 1908 wurde die Missionsstation San Luis del Manu am Zusammenfluss von Madre de Dios und Manu gegründet, mit der Folge, dass fast zwei Drittel der Wachiperi durch Krankheiten wie Grippe, Masern, etc. starben. Einige verschwanden in den Wäldern, möglicherweise sind isoliert lebende, als Mashco bezeichnete Gruppen (Isolados) in Peru die letzten freien Wachiperi. Eine Gruppe ist auf der Flucht vor illegalem Holzeinschlag, Öl- und Gasprospektion bis nach Brasilien geflohen.

Die bekannteste Wachiperi ist übrigens Q'orianka Kilcher, eine Schauspielerin, die im Film „The New World“ die Rolle der Pocahontas spielte und 1990 in Deutschland geboren wurde. Ihr Vater ist Wachiperi-Quetschua, die Familie der Mutter kommt aus der Schweiz, die Großmutter ist Ende der 1930er Jahre nach Alaska ausgewandert.



Diese Beschreibung stimmt in den wichtigen Details mit dem Text der Abbildung 09 überein, daher wird davon ausgegangen, dass die drei Indianer auf dem Foto Huachipairis waren und der Feder-Hut diesen zugeordnet werden kann.

Weitere Stücke der Wachiperi in Berlin und St. Gallen?

Aus dieser Zuordnung des

Feder-Hutes kann nicht automatisch auf die gleiche Herkunft des anderen Federschmuckes der Sammlung Centeno oder Zollikofer geschlossen werden. In Berlin ist möglicherweise noch der Kopfschmuck VAO8857 und VAO8859 von den Wachiperi, in St. Gallen die Feder-Krone D170. Unklar ist, ob auch VAO8860, die „Feder-schürze (für die Brust)“, von den Wachiperi sein kann, ein möglicher Beleg könnte die spezielle Textiltechnik des Basis-Bandes sein. Lediglich das Berliner Stück VAO8858, die Schnur mit gelben Federgehängen ist durch Vergleichsstücke regional eindeutig bestimmbar. Die Campa (Ashaninka) und die Matsigenka stellten derartige Stücke her.

Von den vier weiteren Berliner Stücken ist also vorläufig nur eines eindeutig zuordenbar.

Machu Picchu

Es ist bekannt, dass das Buch von Göhring eine Landkarte von 1874 enthält, die Machu Picchu 37 Jahre vor der offiziellen Entdeckung durch den US-Amerikaner Hiram Bingham zeigt. Göhring erwähnt außerdem in Bezug auf die Festung „...Ollantaytambo ... cercanas fortalezas de Chuquillusca, Torontoy o Picchu ...“ S.106

Bingham war 1911 verwundert, wie wenig Antiquitäten vorhanden waren, nach seiner Meinung war die Inkastadt ausgeplündert worden. Verschiedentlich wird die Frage gestellt, z.B. von Paolo Greer und Carlos Carcelen, wo die Stücke heute sein könnten. Nimmt man das von mir nachgewiesene Federschmuck-Beziehungsgeflecht um Göhring, dann ist bis 1874 sicher einiges in der Sammlung der Ana Maria Centeno gelandet. Außerdem war wohl Zollikofer selbst Abnehmer, möglicherweise Reinecke, sowie weitere Europäer in Arequipa. Eine genaue Prüfung der Bestände in Berlin, Braunschweig, St. Gallen könnte hier weitere Ergebnisse bringen. Das Museum St. Gallen ist dabei die Zollikofer Sammlung Peruanischer Altertümer aufzuarbeiten. Zollikofer erwähnt außerdem: „In Privathänden befinden sich in Cuzco noch zwei Sammlungen von gleicher Bedeutung, wovon ich Kataloge und Photographien besitze.“ (Zollikofer 1895, S.17) Diese Unterlagen sind (bisher) nicht im Nachlass gefunden worden.

Fazit

Meine damals gestellten Fragen bzw. Behauptungen können wie folgt beantwortet bzw. korrigiert werden:

- * „Es ist bisher nirgends erwähnt, aber auch die drei St. Galler Stücke sind wohl ehemals in der Sammlung Centeno gewesen.“ Hier war ich vorschnell, dafür gibt es keinen Beleg.
- * „Ist auch das Braunschweiger Stück aus dieser Quelle?“ Da gibt es keinen Hinweis. Ich gehe aber momentan eher von einem Erwerb von Zollikofer aus.
- * „Was verbindet drei Personen? (Centeno-Zollikofer-Reinecke.)“ Der Verkauf der Sammlung Centeno nach Berlin.
- * „Und aus welcher Region kommt das Stück?“ Aus dem Tal von Paucartambo, von den Wachiperi, die damals im Gebiet von Cisnapata lebten.

Vielen Dank an:

- * die Direktoren der Museen Berlin (Viola König) und St. Gallen (Daniel Studer) für die Unterstützung
- * Achim Schäfer, Sammlungsleiter HMSG St. Gallen
- * Andrea Kessler, ehemals Kuratorin HMSG St. Gallen, die einen großen Teil des Zollikofer-Material geordnet hat
- * Evelin Haase, Kuratorin Braunschweig
- * Anja Zenner, Archivarin Ethnologisches Museum Berlin

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Andreas Schlothauer (Abb. 02-07, 11)

LITERATUR:

- ACTA BETREFFEND DIE ERWERBUNG DER SAMMLUNG CENTENO IN CUZCO ...VOL. 1 VOM 17. DEZEMBER 1874 BIS ENDE MÄRZ 1889. ARCHIV ETHNOLOGISCHES MUSEUM BERLIN
- AKTEN ZU ZOLLIKOFE. ARCHIV DES HISTORISCHEN MUSEUMS ST. GALLEN.
- ANDEREGG, SABINA 1985: DIE PERU-SAMMLUNG VON KONSUL ZOLLIKOFE IM VKM ST. GALLEN.
- CENTENO, MARIA ANA: CATALOGO DEL MUSEO DE LA SEÑORA CENTENO CUZCO. LIMA, 1876
- GÖHRING, HERMANN: INFORME AL SUPREMO GOBIERNO DEL PERU SOBRE LA EXPEDICION A LOS VALLES DE PAUCARTAMBO EN 1873 AL MANDO DEL CORONEL D. BALTAZAR LA-TORRE, LIMA 1877
- KESSLER, ANDREA: MUMIE INKA, UNVERÖFFENTLICHTES MANUSKRIFT, 2007?
- MATTO DE TURNER, CLORINDA: BOCETOS AL LAPIZ DE AMERICANOS CELEBRES. TOMO PRIMERO, 1890
- NYSTROM, JUAN GUILLERMO: INFORME AL SUPREMO GOBIERNO DEL PERU SOBRE UNA ESOEDICION AL INTERIOR DE LA REPUBLICA, LIMA, 1868
- ZOLLIKOFE, OSCAR: AREQUIPA UND CUZCO. NOTIZEN ÜBER LAND UND LEUTE AUF GRUND EIGENER BEOBSCHTUNGEN. MITTEILUNGEN DER OSTSCHWEIZERISCHEN GEOGRAPHISCH-COMMERCEIEN GESELLSCHAFT, 1895

Abb. 11: Kopfschmuck der Wachiperi?, HMSG D170 Sammlung Zollikofer

FORMEN DER IMAGINATION UND DARSTELLUNG IM CHACO



Abb. 01: Chamacoco Bolivien, Tasche 65x60 cm, Bromelienfaser, Emil Hassler, 1885-87 (BS-IVc956)



Abb. 02: Chamacoco Paraguay, Tasche 60 x 50 cm, Emil Hassler, 1885-87 (BS-IVc971)

Indigene Gesellschaften, die den Chaco bewohnen, lebten bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts weitgehend vom Jagen, Fischen, Sammeln und besaßen autonome Formen der sozialen und politischen Organisation.² Die ihnen eigenen Ausdrucks- und Gestaltungsformen standen in enger Beziehung zu den verschiedenen Funktionen der einzelnen Objekte in der Ökonomie, bei rituellen Anlässen und im Hinblick auf soziale und individuelle Differenzierung (Escobar [1982]2007:40-43; Susnik [1986]:1998:22).

Taschen wurden früher beispielsweise in verschiedenen Formen für den Transport von gesammelten Früchten, gejagtem Wild und Honig sowie des Hausrats hergestellt.

Wolldecken wurden als *ponchos* (Umhänge) gebraucht. Besonders schöne Stücke galten bei den Nivacle als Wertgegenstände, die gegen ein Pferd oder ein Gewehr getauscht werden konnten; sie stellten Statussymbole der Häuptlinge dar. Ornamentierte Kalebassen wurden zur Aufbewahrung von kleinen Gegenständen wie Federn oder Nadeln verwendet, geschnitzte Miniaturen von Tieren und Masken in Tierform als Glücksbringer für die Jagd, anthropomorphe Figuren aus Ton als Spielzeug, mit dem Mädchen sozialisiert wurden.

Kontinuität und Wandel der Ausdrucks- und Gestaltungsformen

Die Kolonisierung des Chaco im Laufe des 20. Jahrhunderts führte bei den indigenen Gesellschaften zu großen ökonomischen, politischen und sozialen Transformationsprozessen.

Ihre gewaltsame Inkorporation in die Nationalstaaten Paraguay, Argentinien und Bolivien zu Beginn des 20. Jahrhunderts resultierte in der Enteignung und Vertreibung aus ihren Territorien durch Armeen, Siedler und Unternehmen und bedeutete den Verlust der politischen Autonomie. Heute sind ihre Mitglieder mehrheitlich von der Lohnarbeit bei nicht-indigenen *Patrones* abhängig sowie vom Markt, für den sie als Kleinbauern landwirtschaftliche Nischenprodukte anbauen. Ihre Lebensbedingungen sind prekär, und ihr Alltag wird von Gewalt, Diskriminierung und Exklusion geprägt.³

Indigene im Chaco sind einem großen Anpassungsdruck ausgesetzt, der sie zur Aufgabe ihrer eigenen Kosmologien und Lebensweisen bzw. zu den Werten und Vorstellungen der kolonisierenden Gesellschaft drängt. Dieser Anpassungsdruck wird insbesondere

durch die Evangelisierung seitens verschiedener Missionsgesellschaften ausgeübt, die indigene Kosmologien, Praktiken und Ausdrucksformen als „heidnisch“ klassifizieren sowie als „Teufelswerk“ und „Sünde“ verurteilen.⁴

Trotz der mehrheitlichen Konversion der indigenen Bevölkerung zum Christentum (in katholischer oder evangelikaler Form) haben Missionare die eigenständigen Formen der Imagination, Figuration und Repräsentation nicht auslöschen können. Indigene Künstler/innen entfalten ihre Kreativität bis heute in lebendiger Weise und überraschend unabhängig von der kolonialen Ikonographie. Sie berufen sich in ihrem Schaffen einerseits auf die überlieferten Formen der Imagination, andererseits haben sie eigene Stile entwickelt, betreten sie neue Wege.

Spezifische Gestaltungsformen aus dem Chaco, die kulturelle Kontinuität und Kreativität zum Ausdruck bringen, zeigen beispielsweise die Textilien (aus Bromelienfaser und aus Wolle), die in einer Vielfalt von traditionellen Techniken hergestellt werden⁵, die Miniaturen (aus Holz und Ton), die Zeichnungen und der Federschmuck.⁶ Die Formen ihrer Figuration und Repräsentation variieren innerhalb der verschiedenen Sprachgruppen.⁷ Größere Unterschiede beispielsweise hinsichtlich der Designs der Textilien aus Bromelienfaser sind vor allem zwischen dem westlichen und dem östlichen Chaco zu beobachten.

Figuration und Motive

Die Werke zeigen eine große Kontinuität hinsichtlich der Techniken, der Formsprache sowie der Motive und Muster.

Der ihnen eigene Stil zeichnet sich durch graphische Elemente und streng formalisierte, geometrische Darstellungen aus. Die Umrisslinien der Motive – in den Textilien sowie in den Zeichnungen – sind sehr klar und ergeben meist „flache“ Bilder (zweidimensionaler Stil, ohne und mit Hintergrund). Durch die dynamische und rhythmische Anordnung der Elemente erzeugen sie einen lebendigen und bewegten Eindruck.

Die Designs der Textilien lassen sich einerseits in abstrakte geometrische Muster und andererseits in figürliche Darstellungen von Tieren und Pflanzen unterteilen. Als Quelle der Inspiration für die Motive und Muster dient vor allem die unmittelbare Umwelt.

Die – abstrakt erscheinenden - Muster der Textilien aus Bromelienfaser (in der Form von Taschen) repräsentieren in der Vorstellung der Nivacle- und Ayoreodefrauen besonders prägnante und ästhetische Muster von Tierhäuten, Fellen und Schuppen: Beispielsweise von verschiedenen Schlangenarten wie der Klapperschlange (*ôclônih*; *achinguiane*) und der Anakonda (*yiclatanilh*) etc., von Raubkatzen wie dem Jaguar (*yiyôôj t' ojeche*) und der Wildkatze (*shclocjanilh*), des Rückens vom Rehkitz (*eamoonie*), von Fischen (*shinvo' tô' taiche* und *so' qu' iquivaï*) und vielen anderen Tierarten. Auch Pflanzenstrukturen, beispielsweise das Innere der Kaktusfeige der Königin der Nacht (*sôtônih*), inspirieren zur Darstellung als Muster.

In die Textilien aus Wolle (in der Form von *ponchos*, Umhängen, Decken) werden ebenfalls abstrakte zoomorphe Muster gewebt: Beispielsweise „die Spur des Jaguars“ (*yiyôôj lhaishivo*), das Muster des Schildkrötenpanzers (*chat' avai*) oder anderer Tierarten; oder auch Strukturen von Samen (*tôsjeychec' oya*), beispielsweise des Algarrobo-Baumes (*faaytôsjenilh*) oder des Chañar (*cumaclutôsjenilh*).

Rein geometrische Darstellungen auf den Decken aus Wolle spielen mit graphischen Elementen,⁸ ihrer symmetrischen bzw. asymmetrischen Anordnung, ihrer Spiegelung und der Wiedergabe in positiv/negativ und dem Kontrast hell/dunkel (vor allem in schwarz- oder braun-weißen sowie rot-schwarz-weißen Farbkombinationen).

Figürliche Repräsentationen auf den Textilien aus Wolle der Nivacle – insbesondere Darstellungen von Pferden, Hirschen, Lamas und Tieren – scheinen hingegen jüngeren Datums zu sein und lassen sich eventuell auf den Kontakt und Austausch mit Gruppen aus dem andinen Raum in den argentinischen Zuckerfabriken im 19. Jahrhundert zurückführen (Escobar [1982] 2007:96-97).

Weitere Repräsentationen von Tieren – beispielsweise als aus Holz geschnitzte Miniaturen, als Masken und in Zeichnungen – charakterisieren sich durch einen großen Abstraktionsgrad und eine Stilisierung, die auf die großen Formlinien reduziert ist. Zugleich bleibt sie jedoch sehr konkret und typisch: Die Charakterzüge des einzelnen Tieres sind scharf beobachtet, unmittelbar und unverkennbar in der Darstellung.

Die Technik des Zeichnens ist nicht neu im Chaco. Sie spielte ehemals als Körperbemalung und -tätowierung, zur Verzierung von Leder, das als Kleidung und Bestandteil der Zelte verarbeitet wurde, sowie zur Dekoration von Kalebassen mit Ritzzeichnungen und bei

der Bemalung von Keramik eine bedeutende Rolle. Heute wird auf neuen Materialien wie beispielsweise Papier, Holz und Leinwand gezeichnet und gemalt. An die Stelle von vorwiegend geometrischen Mustern sind als Motive Szenen aus dem kollektiven Leben sowie anthropomorphe Darstellungen getreten, die von der Vergangenheit und der Gegenwart, von der Lohnarbeit und Freizeit, vom Jagen und Sammeln, aus dem Alltag und von Festen erzählen, sowie Repräsentationen aus Mythen, von Tieren und von der Chaco-Landschaft.

Die bildnerischen Repräsentationen stehen in enger Beziehung zu anderen Ausdrucksformen, beispielsweise dem Erzählen von Mythen, Geschichten und Erinnerungen, sowie Gesängen, Tänzen und Ritualen (vgl. Escobar [1982] 2007:45).

Eine „animierte“ Welt als Quelle der Inspiration

Die Tiere – zentrales Motiv der bildnerischen Gestaltung im Chaco – lassen sich in der Ökonomie des Jagens und Sammelns verorten, wie ihre Bezeichnung als „*yaquisites*“ (Jagdwild- oder beute) in der Nivaclesprache oder die Assoziation der Masken mit der Jagd und dem Jagdglück bei den westlichen Guaraní belegen. Darüber hinaus verweisen die Repräsentationen von Tieren jedoch auch auf ihre Faszination und Bedeutung in der Imagination und in der Mythologie indigener Gruppen im Chaco, deren Grundlage sogenannte „animistische“ Ontologien bilden. Diese beruhen Descola (2011[2005]:197) zufolge auf der Annahme, „dass Menschen einigen Nichtmenschen eine mit der ihrigen identische Interiorität zuerkennen. Diese Disposition vermenschlicht die Pflanzen und vor allem die Tiere, da die Seele, mit der sie versehen sind, ihnen nicht nur erlaubt, sich gemäß den sozialen Normen und ethischen Vorschriften zu verhalten, sondern auch mit letzteren sowie untereinander Kommunikationsbeziehungen herzustellen. [...]

Allerdings ist die Vermenschlichung nicht vollständig, denn in den animistischen Systemen unterscheidet sich diese Art verkleideter Menschen, wie sie die Pflanzen und Tiere darstellen, von den Menschen durch ihr Gewand aus Federn, Fell, Schuppen oder Rinde, anders gesagt: durch ihre Physikalität. Wie Viveiros de Castro es für Amazonien anmerkt, unterscheiden sich Menschen und Nichtmenschen nicht durch ihre Seele voneinander, sondern durch ihren Körper.“

In den Darstellungen von Tieren in Bildern und Mythen im Chaco kommt entsprechend die Einheit des Seienden und die Ähnlichkeit

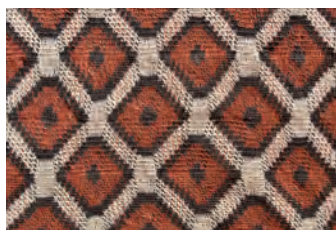


Abb. 03: Kaktusfeige, Gladys Ijinai, Campo Alegre.



Abb. 04: Kaktusfeige, She'e'e, Campo Alegre.



Abb. 07: Rücken des Rehkitz, Nujna Chiqueñoro, Ebetogue.



Abb. 08: Rücken des Rehkitz, Erengue, Ebetogue.

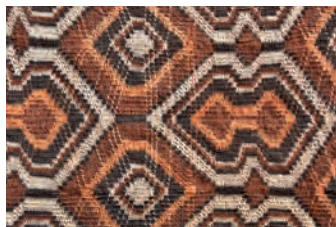


Abb. 05: Jaguarspur, Siova Felicia Segundo de Valeriano, Campo Alegre.

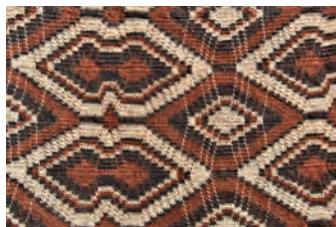


Abb. 06: Jaguarspur, Catalina Peralta, Laguna Verde.



Abb. 09: Clanzeichen, Arore Picanere, Chaidi.



Abb. 10: Clanzeichen, Cojna Posiñoro, Ebetogue.

bzw. die identische Interiorität mit den Menschen zum Ausdruck; sie erinnern an die gefühlte Sympathie, Verbundenheit und Verwandtschaft zwischen Menschen und Tieren.

Zugleich bilden Akte der Verwandlung und die Diskontinuität der Körper ein zentrales Thema: Viele Mythen und Geschichten erzählen aus einer Zeit, in der die Tiere Menschen waren, sowie von Episoden, in denen diese sich verwandeln und ihre definitive Form bzw. den Körper einer bestimmten Tierart annehmen.⁹ Beispielsweise wird eine nicht geschätzte Schwägerin von ihrem Schwager durch die Vermischung des Honigs mit Schlangeneiern in die Anakonda verwandelt, oder ein durstiger Bruder verwandelt sich in den Storch, weil seine Schwester ihm während der Honigsuche nicht zu trinken geben wollte, oder ein unersättlicher Ehemann wird in das Wildschwein transformiert, etc.

Diese Fähigkeit zur Metamorphose wird nicht nur in den Mythen par excellence dargestellt, sondern sie kommt auch in schamanischen Vorstellungen und Praktiken zum Ausdruck.

Die Diskontinuität der Körper und die Abweichungen des Äußeren spielen auch hinsichtlich der sozialen Differenzierung – der Abgrenzung und Unterscheidung benachbarter Gruppen – eine zentrale Rolle. Sie kommt insbesondere durch das Tragen von charakteristi-

chem Schmuck, der aus Federn, Zähnen, Bälgen, Klauen, Haarbüscheln oder Muscheln gefertigt ist, sowie durch die Körperbemalung zum Ausdruck. Die ästhetische Praxis der Körperbemalung wurde im Chaco bereits durch die Übernahme westlicher Kleidung ersetzt. Auch Federschmuck wird kaum noch getragen und auch nur noch von wenigen Spezialisten der Ayoreode hergestellt, da er nicht nur als Statussymbol von Führern und Schamanen galt, sondern auch tiefe rituelle und zeremonielle Bedeutungen verkörperte und mit der Macht zum Töten assoziiert wurde.

Den Künstlerinnen und Künstlern aus dem Chaco, die ihre Werke heute mehrheitlich nicht mehr für den eigenen Gebrauch, sondern für den Markt produzieren, gelingt es trotzdem, sowohl die Autonomie ihrer kreativen Praxis als auch eine eigene Ästhetik zu bewahren. Ihre Darstellungs- und Gestaltungsformen zeigen, wie sie die Umwelt wahrnehmen, sehen, bewohnen und die Beziehungen zu ihr konzeptualisieren.

Text und Fotos: Ursula Regehr:

Fotos: Derek Li Wan Po. 2011 © Museum der Kulturen Basel (Abb. 01, 02)

Fotos: Fernando Allen. 2011 © FotoSíntesis Asunción (Abb. 03-13)¹

(ENDNOTES)

1. URSULA REGEHR IST DOKTORANDIN AM INSTITUT FÜR SOZIALANTHROPOLOGIE DER UNIVERSITÄT BERN. SIE UNTERSUCHT PROZESSE DER KOLONISIERUNG UND NATIONALSTAATENBILDUNG SOWIE INTERDEPENDENTE DIMENSIONEN SOZIALER UNGLEICHHEIT UND SOZIALE BEWEGUNGEN IN LATEINAMERIKA. IM RAHMEN DER 200-JAHR-FEIER DES PARAGUAYISCHEN NATIONALSTAATES KURATIERT SIE 2011 GEMEINSAM MIT VERENA REGEHR UND INDIGENEN KÜNSTLER/INNEN DIE IN ASUNCIÓN UND IM CHACO REALISIERTE AUSSTELLUNG „SIMETRÍA/ASIMETRÍA: IMAGINACIÓN Y ARTE EN EL CHACO.“
2. DER CHACO LIEGT IM INNEREN SÜDAMERIKAS UND WIRD ALS GEOGRAPHISCHE REGION DURCH EINE SEMI-ARIDE TIEFEBENE GEBILDET, DIE CA. 1.000.000 KM² UMFASST.
3. LAUT DEM NATIONALEN ZENSUS 2002 LIEGT DER ANTEIL DER INDIGENEN BEVÖLKERUNG BEI 1,7% (BZW. 89.169 PERSONEN) DER GESAMTBEVÖLKERUNG PARAGUAYS UND IM CHACO BEI 22-23% DER BEVÖLKERUNG. INOFFIZIELLEN ZÄHLUNGEN VON NGO'S ZUFOLGE LIEGT DER ANTEIL DER INDIGENEN BEVÖLKERUNG IM INNEREN DES CHACO JEDOCH BEI ÜBER 50%.
4. MARCOS MORENO (IN: VERENA REGEHR 1987: CRIARSE EN UNA COMUNIDAD NIVACLE. SUPLEMENTO ANTROPOLÓGICO, VOL. XXII, N°1:180; ÜBERSETZUNG URSULA REGEHR): "UNSEREN ELTERN, DIE ZUM ERSTEN MAL DAS WORT GOTTES HÖRTEN, ERLAUBTEN SIE [DIE MISSIONARE] WEDER, WIE GEWOHNT ZU PFLANZEN, NOCH WILDE FRÜCHTE ZU SUCHE ODER ZU ESSEN ODER WILDE TIERE ZU JAGEN, AUCH NICHT DECKEN UND TASCHEN HERZUSTELLEN [...], DAMIT SIE WÜRDEN WIE DIE SAMTO (WEISSEN). SIE SAGTEN UNS, DASS WIR NICHT MEHR AN FRÜHER DENKEN SOLLTEN UND DASS ES EINE SÜNDE SEI, DINGE UNSERES VERGANGENEN LEBENS ZU SUCHE. WIR SOLLTEN NUR NOCH ARBEITEN, UM UNSER ESSEN ZU VERDIENEN. ALS CHRIST MÜSSE MAN EIN NEUES LEBEN BEGINNEN. WIR MÜSSTEN DIE KLEIDER WECHSELN UND NICHT SCHLECHT GEKLEIDET GEHEN. DER CHRIST MÜSSE ZEIGEN, DASS ER SICH GUT ZU KLEIDEN WEISS."
5. AUSSERHALB DER ANDINEN REGIONEN GILT DER CHACO IN SÜDAMERIKA ALS GEBIET MIT DER REICHSTEN TRADITION IN DER HERSTELLUNG VON MASCHENSTOFFEN. DIESE UMFASST EINE VIELZAHL VON TECHNIKEN WIE BEISPIELSWEISE DAS EINHÄNGEN, VERSCHLINGEN, VERKNOTEN, STRICKEN, ZWIRNBINDEN, HALBWEBEN UND WEBEN SOWIE EINE REIHE VON KOMPLEXEN RANDABSCHLÜSSEN. SIEHE ANNEMARIE SEILER-BALDINGER 1991: SYSTEMATIK DER TEXTILTECHNIKEN. BASLER BEITRÄGE ZUR ETHNOLOGIE, BAND 32. ETHNOLOGISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT UND MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE: BASEL.
6. DIE ABGEBILDETEN OBJEKTE BEFINDEN SICH IN DER SAMMLUNG DER ETHNOLOGIN VERENA REGEHR, DIE SEIT 1966 IM CHACO LEBT UND MIT INDIGENEN GEMEINSCHAFTEN ZUR LANDSICHERUNG SOWIE ZUR VERMARKTUNG VON KUNSTHANDWERK ZUSAMMENARBEITET.

7. DIE INDIGENE BEVÖLKERUNG DES CHACO WIRD IN FÜNF SPRACHFAMILIEN KLASSIFIZIERT, DIE HEUTE VERSCHIEDENE ETHNISCHE GRUPPEN UMFASSEN: DIE MATACO-MATAGUAYO (MAKÁ, NIVACLE, LUMNANA), DIE MASKOY (ENLHET NORTE, ENKET SUR, ANGAITÉ, SANAPANÁ, TOBA MASKOY), DIE GUAICURÚ (TOBA QOM), DIE ZAMUCO (AYOREODE, YSHIR) UND DIE WESTLICHEN GUARANI.
8. NIVACLE-WEBERINNEN BEZEICHNEN DIES BEISPIELSWEISE ALS VANIS'CH'E (STREIFEN), VANIS'CH'E VANIS'CH'E (GESTREIFT), CHAMA (KREIS), VÖMJC'OYA (LEERE MITTE), CUSA (GEFALTET, GEDREHT), CUSA'C'OYA (GEKRÜMMT, GESCHWUNGEN), COI'COI'CH'E (GESCHLÄNGELT), T'APCELESHÓ'JI (LINIEN, DIE KOMMEN UND GEHEN), T'AIYVANE (ZUSAMMEN, ZUSAMMENFÜHREN), T'ACO'VA'NE (GEGENÜBER, RÜCKSEITIG ANGELEHNT), NAVANY (HAKENFÖRMIG), UND NI NATCYCHE C'OYA (STILLSTEHEND, BEWEGUNGSLOS) ETC.
9. EIN KLASSISCHER ZUG ANIMISTISCHER ONTOLOGIEN IST LAUT DESCOLA (2011[2005]:206) „DIE FÄHIGKEIT ZUR METAMORPHOSE, DIE DEN EINE IDENTISCHE INTERIORITÄT BESITZENDEN WESEN ZUERKANNT WIRD: EIN MENSCH KANN SICH IN EINEM TIER ODER EINER PFLANZE VERKÖRPERN, EIN TIER DIE FORM EINES ANDEREN TIERS ANNEHMEN, EINE PFLANZE ODER EIN TIER IHR GEWAND ABLEGEN, UM IHRE IN EINEM MENSCHENKÖRPER OBJEKTIVIERTE SEELE ZU ENTBLOSSEN.“

LITERATUR

- DESCOLA, PHILIPPE 2011[2005]: JENSEITS VON NATUR UND KULTUR. AUS DEM FRANZÖSISCHEN VON EVA MOLDENHAUER. MIT EINEM NACHWORT VON MICHAEL KAUPPERT. BERLIN: SURKAMP VERLAG.
- ESCOBAR, TICIO 2007 [1982]: UNA INTERPRETACIÓN DE LAS ARTES VISUALES DEL PARAGUAY. ASUNCIÓN: SERVICIO EDITORIAL.
- REGEHR, VERENA Y REGEHR URSULA (COMP.) 2011: SIMETRÍA/ASIMETRÍA: IMAGINACIÓN Y ARTE EN EL CHACO. CON FOTOGRAFÍAS DE FERNANDO ALLEN. EXPOSICIÓN DE ARTE Y CATÁLOGO APOYADOS POR LA SECRETARÍA NACIONAL DE CULTURA, POR LA AGENCIA SUIZA PARA EL DESARROLLO Y LA COOPERACIÓN (COSUDE) MEDIANTE LA EMBAJADA DE SUIZA EN ASUNCIÓN Y POR BANCO ITAÚ. ASUNCIÓN: AGR SERVICIOS GRÁFICOS S.A.
- SUSNIK, BRANISLAVA 1998 [1986]: ARTESANÍA INDÍGENA - ENSAYO ANALÍTICO. ASOCIACIÓN INDIGENISTA DEL PARAGUAY. ASUNCIÓN.

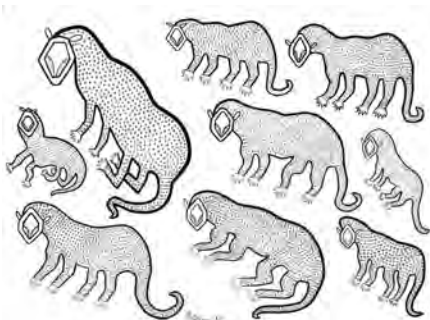


Abb.11: Zeichnung, Esteban Klassen, Yiclocat



Abb.12: Zeichnung, Clemente Julio, Campo Alegre



Abb. 13: Gewebte Decke aus Wolle mit figürlichem Muster, Evelina Luciano, Campo Alegre.

NEUES ÜBER FIGUREN DER MAMPRUSI

Abb. 02: „Mamprusi“ H 180cm; Abb. 03: „Mamprusi“ Detail



Abb. 01: Kopfbdeckung Mamprusi

In der Kunst&Kontext 03/2012 hatte ich zwei große Figuren aus Holz vorgestellt, die von den im Nordosten Ghanas und im Norden Togos lebenden Mamprusi stammen sollen. Das Problem: Dieses Volk ist bislang nicht als Schnitzer von Skulpturen in Erscheinung getreten, wenngleich andere Formen ihrer materiellen Kultur dokumentiert sind, wie beispielsweise eine Kopfbdeckung, an der sich Gris-Gris befinden (Abb. 01).

Jetzt hat mir Thomas Keller Fotos einer ebenfalls den Mamprusi zugeschriebenen, 180 cm großen Skulptur zugeschickt (Abb. 02, Abb. 03), zu der er in einer E-Mail vom 1. Juli 2012 anmerkt: „Ich habe ... etwas nachgeforscht - u.a. bin ich auch auf den Beitrag von Herrn Schlottner gestoßen. Dieser zeigt auf, wie auch andere Quellen, dass diese Gebiete betreffend Besiedlung äußerst inhomogen sind und eine spezifische Zuordnung von Objekten deshalb - nach meiner Ansicht - nicht möglich ist. Zudem weiß man nie, wo etwas genau herkommt. Die Objekte werden ja von sog. 'Rabatteuren' gesammelt, die die Beziehungen zu den Dörfern haben. Es versteht sich von selbst, dass sie kein Interesse haben zu sagen, wo genau sie die Objekte herhaben und damit ihre Quellen offenlegen ... Ich würde deshalb nie ein Objekt einem Volk zuordnen, sondern nur der Region, in der es gesammelt wurde – bei den gezeigten Objekten also nicht 'Mamprusi', sondern 'gesammelt im Mamprusi-Gebiet'".

Die Zuordnung zu den Mamprusi wird durch einen weiteren Aspekt erschwert: In dem Beitrag in der letzten Kunst&Kontext gab es ein Bild einer Figur aus dem Buch Togo-Erinnerungen aus dem Jahre 1939 mit dem Untertitel „Fetischgerät in Kpatua-Mamprusi“. Thomas Keller und Udo Horstmann haben mich nun darauf hingewiesen, dass dieses Foto einer Moba-ähnlichen Skulptur mit Gesicht wohl kein früher Beleg für eine Skulptur der Mamprusi sei: Zum einen spreche die originale Bildunterschrift des bereits 1911 veröffentlichten Fotos von einer Figur der Bimoba. Und zum anderen



Abb. 04: Moba, H 135cm



Abb. 05: Wahrsagerfigur der Mamprusi



Abb. 06: Wahrsagerfiguren der Mamprusi



Abb. 07: Wahrsagerfiguren der Mamprusi



Abb. 08: Moba, H 110cm

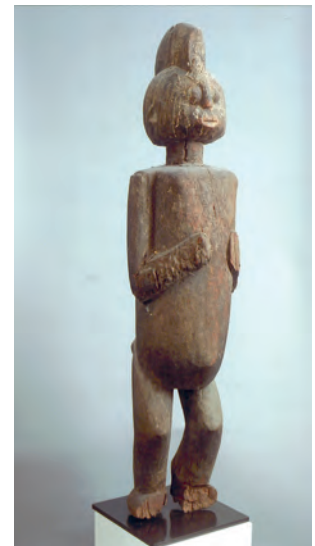


Abb. 09: Tchamba, H 125cm

gebe es durchaus auch Moba-Skulpturen mit Gesicht. Als Beispiel sandte mir Udo Horstmann das Foto aus seiner Sammlung (Abb. 04). Außerdem ist Klaus-Jochen Krüger im Besitz kleinerer Figuren, die einem Wahrsager der Mamprusi gehörten (Abb. 05, Abb. 06, Abb. 07), sich aber deutlich von den großen Figuren unterscheiden. Wurden sie eventuell von Schnitzern anderer Völker angefertigt und übernommen?

Damit bleibt ein Fragezeichen: Nach wie vor gibt es keinen aus der Zeit vor 2010 stammenden Hinweis auf die Existenz großer Holzskulpturen der Mamprusi. Andererseits erscheint dieser Schnitzstil sehr eigenständig, deutlich ‚anders‘ als der der Moba (als Beispiel eine im Kunsthandel neu erworbene 110 cm große Figur der Moba,

Abb. 08) oder der von Nachbarvölkern wie den Tchamba, von denen die eindrucksvolle Skulptur aus der Sammlung von Horstmann stammt (Abb. 09).

Wer hat also die den Mamprusi zugeschriebenen großen Skulpturen tatsächlich hergestellt und/oder verwendet? Wurden sie vielleicht doch von Künstlern dieses Volkes geschnitzt?

Text: Ingo Barlovic

Vielen Dank an Udo Horstmann, Prof. Thomas Keller und Dr. Klaus-Jochen Krüger für ihr Feedback!

Fotos:

Abb. 01 und Abb. 08: Ingo Barlovic

Abb. 02 und Abb. 03: Thomas Keller

Abb. 04: Moba, H. 135 cm, collected by Christian Duponcheel before 1970;

19/20th C; publiziert Met NY 2000 LaGamma p.63.no.39 sowie "The Power of Form 2002", p.76 no.22., Sammlung Wally und Udo Horstmann

Abb. 05, Abb. 06, Abb. 07: Klaus-Jochen Krüger

Abb. 09: Sammlung Wally und Udo Horstmann, publiziert in „5000 Jahre – Afrika Ägypten – Afrika“, S. 60

PLAGIAT I: VORWURF GEGEN MARTIUS - RÜCKTRITT ODER AUSLIEGEN?

Ein österreichischer Forschungsreisender, der 18 Jahre seines Lebens in Brasilien sammelnd und forschend verbrachte, stirbt wenige Jahre nach seiner Rückkehr. Der schriftliche Nachlass seiner ethnografischen Sammlung wird nie richtig ausgewertet, bis ein fränkisch-bayrischer Wissenschaftler, der selbst drei Jahre in Brasilien reiste, die Unterlagen durcharbeitete, Teile davon abschrieb, in einem eigenen Buch verwendete und seine Quelle weder zitierte noch anderweitig erwähnte.

Abschreiben ohne zitieren? PLAGIAT! Nein, nicht Gutenberg.

Aber es kommt noch schlimmer: Die oben genannten Vorgänge sind aus den Jahren 1817 bis 1867, d.h. 150 Jahre lang scheint es niemand aufgefallen zu sein. Rücktritt ist heute nicht mehr möglich, und ausgelegt ist der Fall schon lange.

Die Brasilien-Sammlungen von Natterer (Wien) und Martius&Spix (München)

Der Österreicher hieß Johann Baptist Natterer, der bayrische Forscher Carl Friedrich Philipp Martius. Im Jahr 1817 verließ der portugiesische Thronerbe Dom Pedro mit seiner österreichischen Gemahlin Maria Leopoldine, Tochter des Kaisers Franz I., und einer österreichisch-bayrischen Naturwissenschaftler-Eskorte Europa, um in Brasilien zu herrschen. Mit dabei: Natterer, Spix und Martius. Die beiden bayrischen Gelehrten waren von 1817 bis 1820 unterwegs und bei ihrer Rückkehr gesundheitlich schwer angeschlagen. Der Zoologe Johann Baptist Spix starb 1826 nach Veröffentlichung des ersten Bandes der Reisebeschreibung. Die ethnografische Sammlung der beiden Forscher ist heute im Staatlichen Museum für Völkerkunde München. Auffällig ist, dass die Angaben zu Vögeln und Material häufig falsch oder sehr ungenau sind. Außerdem sind etliche Stücke der falschen Ethnie zugeordnet. Das Sammlungsverzeichnis wurde erst im Jahr 1843 von Martius nachträglich angelegt, also über 20 Jahre nach der Rückkehr.

Johann Natterer reiste die unglaubliche Zeit von 18 Jahren durch Brasilien und kehrte erst im Jahr 1835 nach Wien zurück. Ethnografische Veröffentlichungen liegen von ihm nicht vor. Seine Tagebücher sind bis auf wenige Seiten verbrannt. Vorhanden sind seine Briefe während der Reise, Sammlungsangaben auf Etiketten und das Inventarbuch. Seine ethnografische Sammlung ist heute im Museum für Völkerkunde Wien. Auffällig ist, dass die Sammlungsangaben sehr genau sind, vor allem, wenn Vögel als Federlieferanten zu identifizieren waren. Verständlich, denn Natterer hat auch bedeutende ornithologische Sammlungen für das Wiener Naturkundemuseum angelegt.

Erster Verdacht und Suche

Nach einer ersten Sichtung und Bearbeitung des Federschmuckes der Natterer-Sammlung in Wien im Jahr 2004 fiel mir auf, dass die Eigenbezeichnungen der Munduruku für die verschiedenen Teile ihres Federschmuckes auf den Etiketten der Natterer-Objekte und in den Veröffentlichungen des ehemaligen Münchner Südamerikakurators Otto Zerries identisch sind. Ja mehr noch, wo Natterer



Abb. 01: Munduruku-Anführer (tucháua) August 1828 in Santarem. Bild von Hercules Florence.

keine Bezeichnung nannte, gab es auch keine bei Zerries (siehe Tabelle). Einen Hinweis auf Natterer gab es jedoch in den Veröffentlichungen von Zerries nicht. Spontan verdächtigte ich damals Zerries des Plagiats.

Da fast jeder über die Munduruku schreibende Wissenschaftler im Literaturverzeichnis einen Barbosa Rodrigues zitierte, der 1872 dieses Volk besucht hatte, begann die Suche nach dieser zunächst nicht auffindbaren brasilianischen Veröffentlichung. Zufällig stieß ich im Jahr 2007 bei einem Besuch der Bibliothek des Museo di Antropologia e Etnologia in Florenz in einer Zeitschrift (Archivio per l'Antropologia e la Etnologia) von 1877 auf eine Rezension der Barbosa-Veröffentlichung durch Enrico Hillyer Giglioli (1845-1909) des ehemaligen Museumsdirektors des Florentiner „Museo di Storia Naturale“. Daher war naheliegend, dass der Beitrag in dessen Bibliothek vorhanden gewesen war. Doch diese war nicht in Florenz, sondern im Museo Pigorini in Rom. Drei Jahre später fand ich dann in Rom nicht nur einen, sondern zwei Beiträge, die in Details nicht genau übereinstimmen. Einen, den alle kennen und zitieren, sowie

einen unbekannten. Dort waren wieder ganz andere Munduruku-Namen für den jeweiligen Federschmuck genannt. Damit war klar, dass die Übereinstimmung von Zerries und Natterer nur ein Plagiat sein konnte.

Munduruku-Bezeichnungen bei Natterer, Martius und Barbosa

Beim Schreiben eines Beitrages zum Federschmuck der Munduruku für ein Buchprojekt von Christian Feest zur Natterer-Sammlung, fiel mir beim Durcharbeiten des Martius-Buches „*Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerka’s zumal Brasiliens*“ auf, dass dieser bereits 1867 die Munduruku-Terminologie von Natterer verwendete und plötzlich ornithologische Kenntnisse besaß, d.h. die Federn korrekt bestimmte. Ein intensiver Mailaustausch zwischen dem 9. und dem 11. Mai 2011 mit Christian Feest erbrachte das gemeinsame Ergebnis, dass „*die Munduruku-Termini für die Federsachen nicht aus den Vokabularen Natterers stammen, die Martius von Tschudi erhalten hatte, sondern aus der Versandliste der VIII. Sendung.*“ (Christian Feest, Mail vom 11.5.11) In der Veröffentlichung heißt es dann nüchtern: „*Die Munduruku-Bezeichnungen des jeweiligen Federschmuckes sind vor allem aus zwei Quellen bekannt: von Natterer und von Barbosa Rodrigues. ... Die Angaben bei Martius (1867) bzw. Zerries (1980) können vernachlässigt werden, da die Angaben von Natterer übernommen wurden.*“ (Schlothauer 2011) Sehr intensiv kann Otto Zerries den stets zitierten Beitrag von Barbosa Rodrigues nicht gelesen haben, sonst hätte er die Widersprüche bei den Munduruku-Bezeichnungen bemerken müssen.

Von allgemeinem Interesse ist dieser Nachweis, weil dadurch belegbar ist, dass über Martius die Forschungsergebnisse von Natterer schon 1867 Eingang in die Wissenschaft Brasiliens gefunden haben.

Interessant ist außerdem, dass in den Museen Rom und Paris die Nomenklatur von Barbosa Rodrigues verwendet wird, während im deutschsprachigen Raum diejenige von Natterer bzw. Martius bevorzugt wird. Aufgefallen ist dies bisher niemandem.

Mit meinen Ausführungen verfolge ich keineswegs die Absicht, posthum die Verdienste von Martius als Botaniker, Wissenschaftler oder Mensch zu mindern. Seine Zeitgenossen haben ihn geehrt und geachtet, das war mehr als genug. Sie werden gewusst haben, warum.

Johann Natterer hat trotz seiner mindestens gleich großen Verdienste nicht diese Ehrungen erhalten. Österreich verdankt ihm eine der schönsten und ältesten Sammlungen Brasiliens. Im Jahr 2017 jährt sich zum 200. Mal seine Abreise. Ob das arg gebeutelte Wiener Museum etwas Angemessenes zustande bringen wird?

Text: Andreas Schlothauer

Herzlichen Dank an

- * Christian Feest, für die außerordentlich spannende Zusammenarbeit.

	Natterer/Peixoto (1827)	Barbosa (1885)	Martius (1867)
Kopftrophäe	pariua-á	pariuá-á	---
Kopfhaube	akeri bzw. akeri kaha	aquiri-aà	akeri bzw. akeri kaha
Oberkörperband	paro-oarà bzw. karorap **	carurape	paro-oara
Gürtel	—	tempé-á	---
Zepter ⁷	butà	putá	buta
Oberarmbinde ⁹	bombim-manjá	báman	bombim-manjá
Handgelenkbinde	uitó tap	ipé-á	uitotap
Kniebinde	—	caniubiman	---
Fussknöchelband	—	caniubi-cric	---
Zeremoniallanze	uba-ca-caip, uba-kakahi	—	uba cacahi (388)
Trompete	bem, kio-haa, ko-go-gá	ufuá	beni, kiohoa
Federbogen	—	iraré	---

LITERATUR:

- BARBOSA RODRIGUES, JOÃO: EXPLORAÇÃO E ESTUDO DO VALLE DO AMAZONAS. RIO DE JANEIRO. 1875
- BARBOSA RODRIGUES, JOÃO: TRIBU DOS MUNDURUKUS. REVISTA DA EXPOSIÇÃO ANTHROPOLOGICA BRASILEIRA. RIO DE JANEIRO. 1882
- MARTIUS, CARL FRIEDRICH PHILIPP: BEITRÄGE ZUR ETHNOGRAPHIE UND SPRACHENKUNDE AMERKA'S ZUMAL BRASILIENS, 1867
- MARTIUS, CARL FRIEDRICH PHILIPP UND SPIX, JOHANN BAPTIST: REISE IN BRASILIEN 1817-1820. MÜNCHEN, 1823-1831
- SCHLOTHAUER, ANDREAS: FEDERSCHMUCK DER MUNDURUKU UND APIACA IN DER NATTERER-SAMMLUNG. IN: FEEST, CHRISTIAN (HSGB.) ... NOCH NICHT VERÖFFENTLICHTER BEITRAG.
- ZERRIES, OTTO: UNTER DEN INDIANERN BRASILIENS. SAMMLUNG SPIX UND MARTIUS 1817-1820. FRANKFURT AM MAIN, 1983

PLAGIAT II: ILLUSTRATIONEN BEI CHARLES WIENER

Charles Wiener (1851-1914) war ein österreichisch-französischer Wissenschaftler, der im Jahr 1875 in Peru und Bolivien unterwegs war. In seinem Reisebericht finden sich mehrere Illustrationen mit falschen Angaben. Die Fotos, die als Vorlagen dienten, sind mindestens teilweise nicht von Charles Wiener, ohne dass dies im Text erwähnt wäre.

Im Wachiperi-Beitrag dieser Zeitschrift ist erwähnt, dass ich ursprünglich diesen Kopfschmuck den Campa zugeordnet hatte. Denn im Buch von Wiener ist ein „Campa Mann“ mit selbigem abgebildet (Wiener 1993, S.384). Der Forscher war etwa zwei Jahre nach der Latorre-Expedition in der Region, allerdings nicht im Tal von Paucartambo, sondern in dem benachbarten Tal von Santa Ana. Wer das Foto bei Göhring mit der Zeichnung bei Wiener vergleicht, stellt fest, dass eindeutig dieses Bild die Vorlage war. Außerdem sind im Buch zwei weitere Abbildungen: Ein „Campa im Festschmuck“ und eine „Campa-Frau, etwa 18 Jahre alt“, aus dem Foto zitiert (Wiener 1993, S.379). Legt man alle drei Einzelbilder nebeneinander, so ergibt sich das Gesamtbild „Wilde Chunchos aus Cuzco“ (Abb.08 des Wachiperi-Beitrages), künstlerische Freiheiten in kleinen Details inbegriffen.

Der falschen Region zugeordnet ist bei Wiener auch die Landschaftsaufnahme „Rio Santa Ana, nahe bei Mainique, am Ende der Trockenzeit“ (Wiener 1993, S.389). Hier wurde ein Foto des Paucartambo-Tales aus dem Göhring-Album der Latorre-Expedition verwendet (siehe Literatur Wachiperi-Beitrag).



Abb. 02:
„Campa im Festschmuck“
und „Campa-Frau etwa 18
Jahre alt“ bei Wiener, Huachi-
pairi bei Göhring



Ein weiteres Foto im Album von Göhring ist auch zweimal in der Fotosammlung von Zollikofer enthalten (Am_Foto_Zollikofer_024+025). Dort mit verschiedenen Texten „Hütten der Wilden in Paucartambo“ (024) und „Ort der Sirineyris am Rio Madre de Dios“. Göhring bezieht sich in seinem Expeditionsbericht auf das Foto von „Hütten der Sirineyris“ (Göhring 1873, S.108), was dann wohl zutreffend sein wird. Bei Wiener steht bei der entsprechenden Illustration: „Erste Siedlung der Chunchos des Stammes der Campa am linken Ufer des Flusses Santa Ana“ (Übersetzung Autor, Wiener S.373).



Abb. 03a:
Rio Santa Ana, nahe bei Mainique, am Ende der Trockenzeit bei Wiener



Abb. 03b: Tal von Paucartambo bei Göhring/Latorre



Abb. 04a: Siedlung der Campa am Rio Santa Ana



Abb. 04b: Hütten der Sirineyris am Rio Madre de Dios

Auch die unten abgebildeten Fotos der Zollikofer-Sammlung waren Vorbilder für Illustrationen bei Wiener. Weder der Fotograf, noch der Ort oder die gezeigten Personen sind bekannt. Möglicherweise stammen die Aufnahmen von dem peruanischen Fotografen Ricardo Villalba, denn auf einigen Zollikofer-Fotografien steht „Fotografo Ricardo Villalba“. Die beiden Männer auf den Bildern tragen im Unterlippenbereich einen markanten Lippenpflock, trotzdem war mir eine eindeutige Identifizierung der Ethnie nicht möglich.

Der linke Mann auf dem Zollikofer-Foto (Abb. 05a) ist bei Wiener auf S.383 rechts zu sehen und beschrieben als „Chuncho des Piro-Stammes“, während der rechte Mann, bei Wiener S.386 rechts, als

„Campa“ bezeichnet wird. Der in der Mitte sitzende Mann auf Abbildung 06a ist bei Wiener auf Seite 385 links zu sehen und wird als „Piro“ bezeichnet, während die beiden hockenden Jungen „Campa“ sein sollen. Der links hockende Junge ist bei Wiener auf Seite 386 links und der rechts sitzende Junge auf Seite 387 abgebildet.

Bei dem „Campa im Tanzkostüm“ (Wiener 1993, S. 385 rechts) handelt es sich meiner Auffassung nach um den Vertreter eines Jivaro-Volkes.

Ob diese Plagiate und falschen Ethnienangaben seit Erscheinen der französischen Ausgabe im Jahr 1880 niemandem aufgefallen sind, konnte ich nicht mit letzter Sicherheit herausfinden. Empfehlenswert ist die Überprüfung aller Illustrationen im Wienerschen Buch.

Text: Andreas Schlothauer



Abb. 05a: „Zwei Männer“ (Am_Foto_Zollikofer_112, HMSG Zollikofer-Archiv)

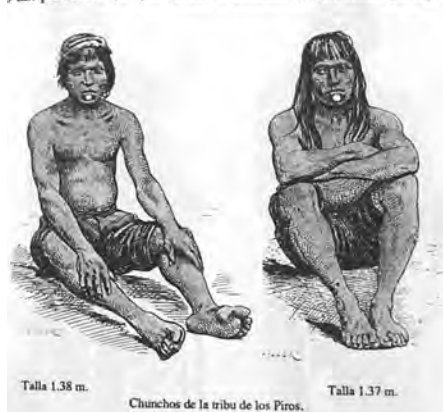
Abb. 05b: „Drei Männer“ (Am_Foto_Zollikofer_120, HMSG Zollikofer-Archiv)



LITERATUR:

- WIENER, CHARLES: PEROU ET BOLIVIE - RECIT DE VOYAGE. PARIS, 1880
- WIENER, CHARLES: PERU ET BOLIVIA - RELATO DE VIAJE. LIMA, 1993

tan poderosos (lo que apenas si entienden), que serian protegidi



os blancos armados contra los chunchos no bautizados (pu
tantificamos a los blancos contra los chunchos no bautizados)

Abb. 06a: Wiener S.383 und S.386 und S.387



Abb. 06b: Wiener S.385 und S.



Abb. 06c: Wiener S.385 und S.

NACHGEFRAGT - DISKUSSION - KORREKTUR - KRITIK

Am3453 - die älteste Kopftrophäe der Mundurucu in Göttingen

#KUNST&KONTEXT 03, S. 34-39

Der sehr schlechte Zustand des bedeutenden Stückes war in dem Artikel beschrieben worden, und nebst Begleitbrief ging dieser an Ulrike Beisiegel, die Präsidentin der Georgia-Augusta Universität - mit den folgenden Fragen:

- * Welchen Stellenwert hat die ethnologische Sammlung im Universitätsbetrieb? Welche finanziellen Mittel sind kurz- und mittelfristig für den Sammlungerhalt eingeplant?
- * Was ist mittel- und langfristig hinsichtlich der Sammlungspräsentation geplant?
- * Halten Sie den Erhalt der Sammlungen ohne ausgebildetes Personal (Restaurator) für möglich?
- * Aus welchem Grunde ist die Universitäts-Sammlung nicht Mitglied der ICOM?

Nach zwei Anrufen beim Sekretariat im August kam es nach einer zusätzlichen Mail zu einem Telefonat mit der Pressestelle (Thomas Richter) und der Mitteilung, dass Ende September mit einer Antwort zu rechnen sei. Am 4. Oktober wurden die gestellten Fragen wie folgt beantwortet, eine anspruchsvolle Selbstverpflichtung in der Zukunft.

Welchen Stellenwert hat die ethnologische Sammlung im Universitätsbetrieb?

Welche finanziellen Mittel sind kurz- und mittelfristig für die Sammlungsarbeit eingeplant?

Die Museen und Sammlungen der Universität nehmen einen zentralen Platz im Zukunftskonzept der Universität ein. Geplant sind für die 30 Museen und Sammlungen Verbesserungen ihrer eigenen Ausstattung, die verstärkte Integration in Lehre und Forschung, die Einrichtung einer zentralen Kustodie und einer Professur sowie der Aufbau eines HAUS DES WISSENS als zentraler Ausstellungsfläche für die Sammlungen der Universität. Die Sammlungen sollen allerdings weiterhin an ihren Orten verbleiben und ihre Anbindung an die Institute nicht verlieren. Für die ethnologische Sammlung gibt es ein Erweiterungskonzept, welches wir zurzeit mit dem Land diskutieren.

Da die Universität Göttingen mit ihrem Zukunftskonzept in der Exzellenzinitiative keine Finanzierung erhielt, suchen wir derzeit nach alternativen Finanzierungsquellen für unser Sammlungskonzept: für das HAUS DES WISSENS möchten wir über Fundraising finanzieren, die anderen Aspekte über Anträge beim niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur sowie Stiftungen.

Was ist mittel- und langfristig hinsichtlich der Sammlungspräsentation geplant?

Im Jubiläumsjahr konnten die Öffnungszeiten der Museen und Sammlungen leicht erweitert werden (im Rahmen der Sonntagsspaziergänge nun von 10-16 Uhr). Wir möchten die Ausstellungsfläche der Sammlungen vergrößern und prüfen derzeit die Möglichkeiten einer Erweiterung oder der Erschließung eines anderen Hauses. Wir sind uns bewusst, dass es hierzu schon mehrjährige Planungen gibt, die die Universität aufgrund ihrer knappen Mittel nicht umsetzen konnte.

Halten Sie den Erhalt der Sammlungen ohne ausgebildetes Personal (Restaurator) für möglich?

Mit den Kuratoren und Kuratorinnen verfügen die meisten Sammlungen über geschultes Personal zur Pflege der Sammlungen. Teil der zentralen Kustodie wird die Einrichtung eines Restaurationsfonds sein, auf den die Sammlungen dann zurückgreifen können. Die Vielfalt der Sammlungen und der Objekte in den Sammlungen spricht eher für die Beauftragung unterschiedlicher Spezialisten als für die Einstellung eines Restaurators oder einer Restauratorin.

Aus welchem Grund ist die universitäre Sammlung nicht Mitglied bei ICOM?

Das liegt im Ermessen jeder einzelnen Sammlung. Nach Einrichtung der zentralen Kustodie wird die Universität entscheiden, ob sie als institutionelles oder förderndes Mitglied der ICOM beitreten wird.

Afrika in Göttingen

#KUNST&KONTEXT 01, S. 5-9

Von den damals beschriebenen Entdeckungen hat es immerhin der Türpfosten der Bangu (Kameruner Grasland), ehemals Sammlung Carl Einstein, in die Ausstellung „TABU“ geschafft.

Isolados in Brasilien

(Kunst&Kontext 03, S. 74-76)

Klaus-Peter Kästner, der ehemalige Südamerika-Kurator des Museums Völkerkunde Dresden, einer der wenigen Spezialisten für die materielle Kultur dieser Region, meldete sich am 20. Juni 2012 mit folgender Richtigstellung: „In dem Beitrag steht, dass Bögen und Pfeile der Cashinahua in der Berliner Sammlung Stegelmann mit denen der Isolados-Gruppe vom Rio Envira fast identisch sind. Die Schlussfolgerung, dass es sich bei diesen Isolados um eine Gruppe der Cashinahua handelt, halte ich für voreilig. Auf einem Foto war zu sehen, dass die Pfeile der Isolados Tangentialfiederung haben. Diesen Fiederungstyp, über dessen Verbreitung ich in einem Beitrag über die Typologisierung südamerikanischer Pfeilfiederung geschrieben habe (Münchner Beiträge zur Völkerkunde, 10. 2006), kommt nicht nur bei den Cashinahua, sondern u. a. auch bei anderen panosprachigen Nahua-Stämmen des oberen Juruá-Purús-Gebiets vor. Diese Stämme sind sprachlich und kulturell eng verwandt. Die Bögen der Isolados kenne ich nicht. Sicherlich sind sie vom Typ ‚Flachbogen‘. Ob es sich bei diesen Isolados um eine isoliert lebende Gruppe der Cashinahua handelt oder um eine andere Nahua-Gruppe, kann man erst dann mit Bestimmtheit sagen, wenn es zu einer Kontaktierung kommen sollte.“

Gefunden - Drei Benin – Köpfe, ehemals Berlin

#KUNST&KONTEXT 03, S. 77-80

Fehlerkorrektur: In meiner Tabelle „Was fehlt in Berlin“ (K&K 03, S. 78) muss es bezüglich der Summe „37“ statt „35“ heißen. Im Text ist die richtige Zahl (37) genannt.

Wären die drei Köpfe in Privatbesitz, hätten glückliche, dankbare Gesichter gestrahlt. Denn mit der Schließung der zeitlichen Lücke zwischen 1897 und dem jeweiligen Museumseingang in den 1930er bzw. 1940er Jahren ist nicht nur der wissenschaftliche, sondern auch der finanzielle Wert des jeweiligen Stückes deutlich gestiegen. Da Museumsmitarbeiter zwar nicht an Wertsteigerung interessiert sein dürften, wohl aber an wissenschaftlicher Erkenntnis, wäre die Übernahme in die Sammlungsdokumentation des Museums (Inventarbuch, Karteikarte etc.) angezeigt. Deshalb haben wir Kunst&Kontext Nr. 03 den DirektorInnen- und (Afrika-) KuratorInnen der vier betroffenen Museen in Göttingen, Sankt Gallen, Paris, Berlin geschickt und in einem Begleitbrief auf den Artikel hingewiesen. Die Reaktionen:

Historisches Museum Sankt Gallen

Daniel Studer (Direktor) und Achim Schäfer (Sammlungsleiter) äußerten sich erfreut. In der Datenbank wurde der gescannte K&K-Artikel mit dem Stück verknüpft.

Ethnologische Sammlung der Georg-August Universität Göttingen

Der Göttinger Sammlungskustos Gundolf Krüger hat das Ergebnis, das ihm seit Herbst 2008 bekannt war, in die Datenbank übernommen bzw. in die Karteikarte eingetragen.

Musée du Quai Branly Paris

Besonders spannend war es in Paris. Wie würde eine große Bürokratie die Informationen umsetzen? Nach mehreren Mails an Sarah Frioux-Salgas (Responsable des archives et de la documentation des collections, Médiathèque) im Mai und Juni kam nach einem Telefonat am 13. Juni deren Antwort, dass sie an die verantwortlichen Kuratoren weiterleiten werde. Des Weiteren könne sie darüber informieren, dass Joseph Müller den Kopf vor 1939 von Louis Carré erworben habe, und der Kopf sei in einem Ausstellungskatalog des Jahres 1935 unter „7. Porträt of a King“ abgebildet (Mail Sarah Frioux-Salgas vom 13. Juni 2012). Als Anhang schickte sie die Seite des Ausstellungskataloges The Art of the Kingdom of Benin, die Louis Carré im November und Dezember 1935 mit den „Galleries Knoedler and Company“ organisiert hatte. Im Text werden Veröffentlichungen und Ausstellungen genannt:

„REPRODUCED: Léon, Deshairs, L'Art des Origines à nos jours, v. II, p.422. - Lavachery, Les Arts de l'Afrique Noire, pl.41, Bruxelles 1930 - Beaux-Arts, Mars 1930.

EXHIBITED: Les Arts anciens de l'Afrique Noire, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1930, no 617. - Musée du Trocadéro, Paris, 1932, no 62.“

Die Prüfung erbrachte gleich mehrere Fehler:

- * Bei Lavachery ist ein Benin-Kopf abgebildet. Doch leider ist es nicht der Kopf des MQB (ehemals Berlin IIC8194), sondern des Musée Picasso (ehemals Dresden 16150).
- * Im Knoedler-Katalog des Jahres 1935 („7. *Portrait of a King*“) ist nicht der MQB-Kopf, sondern der des Musée Picasso abgebildet.
- * Immerhin die Abbildung in der Zeitschrift Beaux-Arts vom 20. März 1930 zeigt den MQB-Kopf.
- * Deshairs war leider bisher nicht zu bekommen, da konnte ich nicht prüfen.
- * Im Archiv von Louis Carré konnte ich kein Foto des MQB-Kopfes finden, jedoch mehrere des Picasso-Kopfes.

Dass der MQB-Kopf Bestandteil der Carré-Sammlung war, ist mit dem Material also nicht sicher belegbar. Möglicherweise hat der Verkäufer (Barbier-Müller) noch Nachfrage? Wir werden anfragen.

Interessanterweise wird in dem Knoedler-Ausstellungskatalog auf zwei weitere Köpfe in Frankreich verwiesen, „with fringe ... but without wings“. Der eine im Musée des Antiquités Nationales Saint-Germain-en-Laye (Catalogue, v.II, 1921, p.55), der andere in der Sammlung von Robert Rothschild, Paris. Möglicherweise kommen auch diese beiden Köpfe aus deutschen Museumsbeständen.

Am 28. August meldete sich Gaëlle Beaujean-Baltzer (Responsable de Collections d'Afrique), dass die Mail eingetroffen sei, und am 3. September reagierte Aurélien Gaborit (Responsable de Collections d'Afrique). Am 4. September bedankte sich Hélène Joubert (Conservatrice en Chef): „*Merci beaucoup pour les précieuses informations*“.

Sie bestätigte, dass kurzfristig am 10. September der Kopf aus der Ausstellungsvitrine genommen werden könne.

Mit neuen Fotos war dann die Berliner Nummer eindeutig zu identifizieren: Es ist IIC8194 (Mailwechsel/Kontakt Paris: Audrey Peraldi).

Unser Vorschlag zur Ergänzung der MQB-Datenbank ist daher:

- vor 1898 Consul Eduard Schmidt
- ab 1898 Museum für Völkerkunde Berlin, ehemalige Nummer IIC8194
- 1929 Arthur Speyer II.
- 20. März 1930 abgebildet in Beaux-Arts und ausgestellt in der Galerie Pigalle

Bei Lavachery/Maes 1930 ist der Kopf nicht abgebildet, ebenso nicht bei Knoedler 1935.

Ethnologisches Museum Berlin

Der Berliner Afrika-Kurator Peter Junge wollte sich später äußern, da er kurzfristig hierfür leider keine Zeit habe. Eine Diskussion kam durch den Artikel nicht in Gang.

Benin - Vermischtes

Bei der Suche im Internet stieß ich auf eine Master's Dissertation (Mai 2006) von Charlotta Dohlvik: *Museums and their Voices - A contemporary Study of the Benin Bronzes* (Museum, Göteborg University). Eine Untersuchung, in welchem Museum sich jeweils wie viele Benin-Köpfe befinden und ob diese ausgestellt sind. Dohlvik hat insgesamt 43 Museen angeschrieben. Siebzehn antworteten, 26 reagierten nicht. Der wissenschaftliche Erkenntniszuwachs der Arbeit ist aus systematischer Sicht gering, denn die Kopfnummern oder Objektnummern werden nicht genannt. Außerdem fehlen z.B. die Benin-Museumsbestände in Freiburg im Breisgau, Heidelberg, Hildesheim, St. Gallen, Göttingen und Paris.

Lorenz Homberger schickte mir den Artikel „*The Art Newspaper Nr. 238, September 2012*“. Das Museum of Fine Arts Boston erhält von Robert Owen Lehman, dem Sohn von Robert Lehman - richtig, eine kürzlich abgeschmierte Bank hieß auch so, und Robert war „former head of the Lehmann Brothers Bank“ - 34 westafrikanische Kunstwerke, darunter 28 Bronzen und vier Elfenbeinarbeiten aus Benin. Noch in den 1960er Jahren konnte Lehmann 13 Bronzen des Pitt Rivers Museum in Farnham Dorset erwerben. Zwei weitere Bronzen sind aus dem British Museum London und wurden 1972 als Dupletten „*deaccessioned*“.

Plagiat II: Illustrationen bei Charles Wiener

#KUNST&KONTEXT 04, S.62

Da mich interessierte, ob Klaus-Peter Kästner die Personen auf dem Foto (S.63) einem Volk zuordnen kann, habe ich ihm vorab Fotos geschickt. Hier seine Einschätzung per Mail vom 20. Juni 2012: „*Die dargestellten Personen sollen Campa bzw. Piro sein. Auf den Fotos sind Lippenpflocke zu erkennen, die im Ucayali-Becken (also auch bei Campa und Piro) nicht vorkommen. Hier gibt es nur Unterlippenlamellen. Lippenpflocke trugen z. B. die Harakmbet (Mashco) im Gebiet des Rio Madre de Dios. In dem Buch La Selva y el Hombre (Lima 1959) von A. Villarejo sind Mashco abgebildet, von denen einige neben der typischen mehrfachen Perforation der Mundpartie mit eingesetzten Stacheln auch Anhänger im Nasenseptum und kurze Lippenpflocke in der Unterlippe tragen. Auf einem Foto ist übrigens ein Manukari-Mashco zu sehen, der außer dem oben beschriebenen Gesichtsschmuck eine vertikale Federkrone trägt, die vom Typ her der von Ihnen abgebildeten Huachipairi-Federkrone ähnelt. Dennoch glaube ich nicht, dass es sich bei den von Wiener abgebildeten Personen um Mashco (Harakmbet) handelt. Die auf den Fotos aus dem Zollikofer-Archiv abgebildeten Personen ähneln in ihrem Habitus sehr Indianern aus dem Gran Chaco. Koch-Grünberg schreibt, dass die Toba früher Lippenpflocke trugen (Die Guaikurú-Stämme in Globus, 81, Braunschweig 1902, S. 75). Auf einer Abbildung (S. 72) sind drei Männer zu sehen, von denen zwei Unterlippenpflocke tragen. Beide tragen auch eine Kopfbinde wie ein Mann auf dem Foto im Zollikofer-Archiv. Kurze Formen des Lippenpflocks mit Widerlager (tembetá) finden sich übrigens auch bei den Chiriguano und Chané (durch den Einfluss der ersteren) (siehe Menzel, B.: Deformierender Gesichtsschmuck südamerikanischer Naturvölker. In: Baessler-Archiv, N.F. V. Berlin 1957, S. 70). Ich denke, man sollte in Richtung Gran Chaco weiter recherchieren. Vielleicht kann man dann auch eine genauere ethnische Zuordnung vornehmen.*“

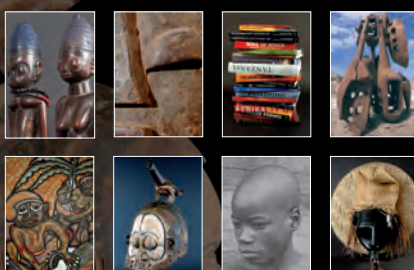
Text: Andreas Schlothauer

Anzeige

www.shikra.de

shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst
Fotografie - Limitierte Editionen
Antiquarische Kunstbücher



African Art

shikra – ausgesuchte afrikanische Kunst
shikra wurde im August 2005 als Online-Galerie für traditionelle und moderne afrikanische Kunst gegründet.
shikra präsentiert eine erlesene Auswahl verschiedenster Kunstgegenstände aus zahlreichen afrikanischen Ländern.

shikra
Ziethenstr. 10, 22041 Hamburg, Germany
Phone: +49 (0)175-245 08 68
makin@shikra.de · www.shikra.de

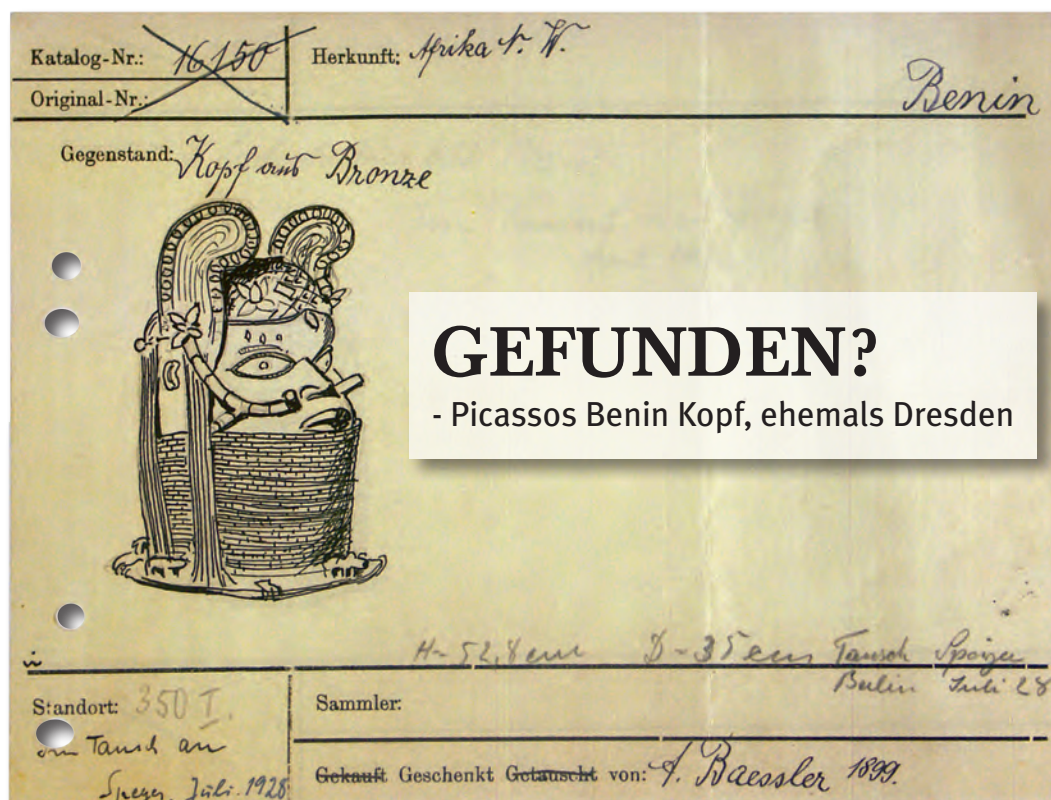


Abb. 01: Benin-Kopf Nr. 16150, Dresdener Karteikarte

Auf der Suche nach der Herkunft der St. Galler Bronze-Platte erhielt ich von Sylvia Dolz (Afrika-Kuratorin Dresden) zwei weitere Karteikartenkopien von Benin-Köpfen, die sich ehemals in der Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden befanden. Der eine Kopf, die ehemalige Dresdener Nummer 16150, wurde im Jahre 1899 von A. Baessler für das Museum erworben (52,8 cm hoch, 35 cm Durchmesser) und ging „im Tausch an Speyer Juli 1928“. Diesen Kopf-Typus klassifiziert Luschan als „19. Große Köpfe aus Erz mit federförmigen Schmuck“ und nennt im Jahr 1919 einen Gesamtbestand von 32 Stück. (Luschan 1919, S. 342 f).

Plinthe. Die Besichtigung des Stückes in Paris war für September zu kurzfristig, denn das Museum ist derzeit wegen Renovierung geschlossen und die Objekte sind im Depot gesichert. Daher veröffentliche ich meine Vermutung, ohne den Kopf gesehen zu haben, in der Hoffnung, dass dies die weiteren Arbeitsmöglichkeiten erleichtert.

Dieser Kopf ist - so meine These - identisch mit dem Benin-Kopf (MP3636), der sich heute im *Musée Picasso* in Paris befindet. Er ist abgebildet in dem Buch *Picasso und seine Sammlung* (Seckel-Klein 1998, S. 245) und wurde mindestens fünfmal ausgestellt: Paris (1980), München (1998), Johannesburg (2006), Barcelona (2007), Brisbane (2008).

Pablo Picasso erwarb den Kopf am 9. August 1944 in der Galerie Louis Carré für 350.000 Francs und gab als Gegenwert eines seiner Gemälde (Seckel-Klein 1998, S.334). Die Frage nach der europäischen Provenienz und damit der belegbaren Echtheit des Kopfes wurde bisher nicht gestellt. Der Name des Sammler-Eigentümers reichte. Das ist aus wissenschaftlicher Sicht unbefriedigend.

Auf Anfrage nach weiteren Fotos im September 2012 bei Virginie Perdrisot (*Conservatrice et Commissaire, Musée National Picasso*) kam nur das bereits bekannte Bild aus Seckel-Klein. Auf der Dresdener Karteikarte ist der Kopf gezeichnet, die Perspektive ähnlich, aber nicht identisch. Da die Köpfe des Typs 19 oberhalb der Halskrause nicht sehr stark voneinander abweichen, finden sich die Unterscheidungsmerkmale auf der Plinthe. Es befinden sich insgesamt vier Tierfiguren frontal, jeweils seitlich und (nicht sichtbar) hinter dem Kopf sowie eine Beschädigung an der linken Seite der

Abb. 02: Benin-Kopf der Sammlung Picasso Nr. MP3636





Abb. 03: Benin-Kopf bei Lavachery und Maes 1930



Abb. 04: Benin-Kopf bei Knoedler 1935

Der abgebildete Kopf im Ausstellungskatalog *L'Art Nègre a l'Exposition du Palais des Beaux-Arts du 15 novembre au 31 décembre 1930* (Pl.41) ist identisch mit dem Dresdener Benin-Kopf, erkenntlich u.a. an den oben genannten Merkmalen. Die Ausstellung wurde organisiert von J. Maes (*Conservateur de la Section ethnographique du Musée du Congo, Tervuren*) und H. Lavachery (*Docteur en Philosophie et Lettres*). Die Sammlungsangaben waren: „*Coll. Ch. Ratton, Paris*“. Da Arthur Speyer II. guten Kontakt zu Charles Ratton hatte, liegt dies nahe.

Im Jahre 1935 wurde der Kopf laut Wikipedia erneut abgebildet, im Katalog der Verkaufsausstellung *L'Art Nègre - La Collection Capitaine Baud*, organisiert durch die Pariser *Société des Africanistes*. Es wird auf eine handschriftliche Notiz im Katalog verwiesen, die auf dem Internet-Foto nicht lesbar ist. „*Entsprechend handschriftlichem Vermerk von Claude Verité auf der Verkaufsausstellung 1935 gekauft. 1944 an Pablo Picasso weiterverkauft. Der Kopf steht heute im Museum.*“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Collection_Baud). Den Baud-Katalog habe ich bisher nicht in Papierform gefunden, ein Kontaktversuch mit der Autorin des Wikipedia-Beitrages war (noch) nicht erfolgreich. Ich bin also auf der Suche und für jede Hilfe dankbar.

Der Widerspruch, dass das eine Mal Verité (Wikipedia) und das andere Mal Carré (Seckel-Klein) als Verkäufer genannt werden, ist interessant und konnte ganz einfach durch eine Einsicht in das Louis Carré Archiv in Paris geklärt werden. Nach Prüfung der Akten am 14. September steht Carré als Veräußerer nahezu sicher fest, da der Kopf zumindest in den 1930er Jahren Bestandteil der Sammlung von Louis Carré war. Auf mehreren Fotos des Stückes findet sich auf der Rückseite der Vermerk „*Collection Louis Carré*“. Auf Fotos der Benin-Ausstellung im Trocadéro im Jahre 1932 ist der Kopf mit einem Elfenbein-Zahn zu sehen. In einem Artikel von Charles Ratton über diese Ausstellung „*A propos d'une exposition du Benin*“ ist der Kopf abgebildet mit dem Vermerk „*Coll. Louis Carré*“.

Eine genauere Auswertung des Archivs folgt, daher an dieser Stelle nur der Hinweis. Öffentlich zugänglich ist der Katalog der Galerie Knoedler and Company *The Art of the Kingdom of Benin*. Die Benin-Sammlung von Louis Carré war in New York vom 25. November bis

zum 14. Dezember 1935 ausgestellt, und unter „*Portrait of a King*“ ist der Benin-Kopf abgebildet. Erkennungsmerkmal sind unter anderem zwei kleine Rillen oberhalb der mittleren Schmucknarbe des linken Auges.

Vorschlag zur Korrektur der Sammlungsangaben im Musée Picasso

1899	Arthur Baessler Schenkung an das Museum für Völkerkunde Dresden
ab 1899	Museum für Völkerkunde Dresden, alte Nummer 16150
Juli 1928	Abgabe an Arthur Speyer II.
1930	ausgestellt in Paris und Brüssel, Sammlung Charles Ratton
1932	ausgestellt in Paris (Trocadéro), Sammlung Louis Carré
1935	ausgestellt in New York, Sammlung Louis Carré
9.8.1944	Erwerb durch Picasso in der Galerie Louis Carré

Text: Andreas Schlothauer
Recherche: Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer
Fotografie: Andreas Schlothauer

ABGEBILDET

- LÉON, DESHAIRS: *L'ART DES ORIGINES À NOS JOURS*, V. II, S.422.
- LAVACHERY, H UND MAES, J.: *L'ART NÈGRE*, BRUXELLES-PARIS, 1930, PL.41
- KNOEDLER AND COMPANY: *THE ART OF THE KINGDOM OF BENIN*, NEW YORK, 1935

(DAS BUCH VON DESHAIRS KONNTE ICH BISHER NICHT PRÜFEN, DA ICH ES NICHT GEFUNDEN HABE.)

AUSGESTELLT

- *L'ART NÈGRE*, BRUXELLES-PARIS, 1930, PL.41
- *L'ART DU BENIN*, MUSÉE DU TROCADÉRO, PARIS, 1932, NO 62.
- *THE ART OF THE KINGDOM OF BENIN*, GALERIES OF M. KNOEDLER AND COMPANY, NEW YORK, 1935, NO. 7

LITERATUR

- KNOEDLER AND COMPANY: *THE ART OF THE KINGDOM OF BENIN*, NEW YORK, 1935
- LAVACHERY, H. UND MAES, J.: *L'ART NÈGRE*, PARIS UND BRÜSSEL, 1930
- SECKEL-KLEIN, HÉLÈNE: *PICASSO UND SEINE SAMMLUNG*, MÜNCHEN, 1998
- ARCHIV LOUIS CARRÉ, PARIS

POLITIK TRIFFT ETHNOLOGIE

Außereuropäisches Weltkulturerbe in Niedersächsischen Museumssammlungen
Podiumsdiskussion von Landtagsabgeordneten in Hannover



Abb. 01: Die Teilnehmer

Wer die heutige Situation der ethnologischen Museen verändern und diese mehr in der öffentlichen Wahrnehmung positionieren möchte, der muss die politischen Entscheidungsträger einbeziehen. Daher veranstaltete die Zeitschrift Kunst&Kontext erstmals in Hannover eine Podiumsdiskussion mit Vertretern der niedersächsischen Landtagsfraktionen. Neugier und Interesse waren bei allen Parteien größer als das Wissen um das exotische Thema. Zwei Reisen nach Hannover und jeweils etwa einstündige Vorgespräche mit Andrea Budlofsky (Grüne), Almuth von Below-Neufeldt (FDP), Daniela Behrens (SPD) und Victor Perli (Die Linke) waren die Folge. Das Ergebnis: eine nicht ganz zweistündige abendliche Diskussion am Freitag, dem 1. Juni 2012, mit den Landtagsabgeordneten Jörg Hilmer (CDU), Björn Försterling (FDP), Gabriele Heinen-Kjajic (Grüne), Victor Perli (Die Linke). Die Vertreterin der SPD musste leider kurzfristig wegen Krankheit absagen. Dafür war mit dem Diskussionsleiter Reinhard Klimmt, ehemaliger Ministerpräsident des Saarlandes, ehemaliger Bundesverkehrsminister und selbst Sammler afrikanischer Skulpturen, ein stimmgewichtiges SPD-Mitglied anwesend. Die Diskussion verlief ruhig - es waren keine ideologischen Gräben zu überbrücken - und war geprägt von dem Interesse an konkreten Vorschlägen, die von der niedersächsischen Landespolitik umgesetzt werden könnten. Aus diesem Grund habe ich einen Forderungskatalog formuliert, der vergleichend die Erfahrungen der Museen in den Niederlanden, in Frankreich und Skandinavien einbezieht, und stelle diesen hiermit zur Diskussion. Doch zunächst ein Überblick zum außereuropäischen Weltkulturerbe in niedersächsischen Museumssammlungen.

Warum sind die ethnologischen Sammlungen von besonderem Interesse?

In den Sammlungen befinden sich Objekte von hunderten Völkern fast aller Kontinente, die überwiegend in den letzten 200 Jahren gesammelt wurden. Alltagsgegenstände, Waffen, religiöse Werke, aber auch Fotos, Filme, Tagebücher und andere Sammlungsdokumente. Es ist Weltkulturerbe einer besonderen Art, denn die niedersächsischen Museen sind auf diese Weise Treuhänder des materiellen Erbes anderer Völker. Mit der Verpflichtung zu bewahren, aber auch zugänglich zu machen. Die Sammlungen sind ein bisher wenig genutztes Potential, denn ausgehend von den Gegenständen sind vielfältige Begegnungen mit den heute lebenden Nachfahren der Hersteller möglich. Die Kenntnis und Achtung der Geschichte, Kul-

tur und Religion anderer Völker und Länder sollte, schon aus eigenem Interesse, ein wichtiger Teil unserer Ausbildung und Allgemeinbildung sein. Wer sich für die vielen Kulturen der Welt interessiert, die Völker als jeweils eigene Universen begreifen lernt, ist eher selten ein Rassist. Wertschätzung der eigenen Tradition und die Faszination von der Vielfalt der Kulturen sind keine Gegensätze. Man sollte nicht vergessen, dass es das besondere Interesse reisender Niedersachsen vergangener Jahrhunderte war, das die teilweise einmaligen Objekte und Sammlungen in die Museen gelangen ließ; d.h. es geht auch um die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass einige Museumsstücke, vor allem Figuren und Masken, auf dem internationalen Kunstmarkt sehr hohe Preise im sechs- und siebenstelligen Bereich erzielen würden.

In welchen Museen befinden sich die Sammlungen, wer sind die Eigentümer?

In Niedersachsen gibt es sechs bedeutende ethnologische Museumssammlungen mit jeweils verschiedenen Trägern, fünf staatlichen und einem kirchlichen. In Hannover und Oldenburg ist Träger das Land Niedersachsen, in Göttingen die Georg-August-Universität, in Hildesheim eine gemeinnützige GmbH der Stadt und in Braunschweig die Gemeinde selbst.

Fast immer sind die ethnologischen Sammlungen unselbstständiger Teil eines größeren Museums (Mehrsparthenhaus).

Stadt	Name des Museums	Eigentümer
Braunschweig	Städtisches Museum	Stadt Braunschweig
Göttingen	Ethnologische Sammlung der Georg-August-Universität	Universität Göttingen
Hannover	Niedersächsisches Landesmuseum	Land Niedersachsen
Hildesheim	Römer- und Pelizäusmuseum	gGmbH der Stadt Hildesheim
Oldenburg	Landesmuseum für Natur und Mensch	Land Niedersachsen
Kloster Bardel	Brasilien-Museum	Franziskaner-Orden

Wie ist die gegenwärtige Situation?

Acht Fragen wurden im März und April 2012 den vier MuseumskuratorInnen in Braunschweig (Evelin Haase), Hannover (Jutta Steffen-Schrade), Hildesheim (Ulrich Menter), Göttingen (Gundolf Krüger) und dem Direktor des Oldenburger Museums Peter-René Becker per Mail vorgelegt, um die Bereiche Sammlungsbestand, Ausstellungsaktivitäten, Personalsituation, Budgetstruktur, digitale Sammlungserfassung und Internet, Inventur und Zusammenarbeit mit anderen Einrichtungen zu erfassen. Die Antworten kamen teilweise mündlich, teilweise schriftlich.

Fragenkatalog

- A. Wie viele Stücke sind in der Sammlung? Aus welchen Regionen? Gibt es besonders seltene oder wertvolle Stücke oder Sammlungen?
- B. Gibt es eine Dauerausstellung oder Sonderausstellungen mit ethnologischem Schwerpunkt?
- C. Wie viele KuratorInnen gibt es (halbe oder ganze Stellen)? Wie viele RestauratorInnen mit welcher Spezialisierung?
- D. Welcher Jahresetat ist für Sammlungserhalt, Ausstellungen, Ankauf, Weiterbildung verfügbar?
- E. Sind die Stücke fotografiert und die Sammlungsdokumentation digitalisiert? Was ist im Internet zu sehen?
- F. Wurde nach 1945 eine Inventur gemacht? Wenn ja, wann? Wie viele Gegenstände (in %) fehlen?
- G. Ist das Museum Mitglied der ICOM (International Council of Museums)?
- H. Gab oder gibt es Zusammenarbeitsprojekte mit Völkern, deren Stücke sich in der Sammlung befinden? Welche?



Abb. 02 (von links): Jörg Hilmer (CDU), Gabriele Heinen-Kjajic (Grüne), Victor Perli (Die Linke)

Sammlungsbestand

Dieser ist in allen fünf Museen sehr vielfältig, und es sind jeweils Objekte aus allen Kontinenten in den Sammlungen vertreten. In jedem Museum gibt es besonders seltene und wertvolle Stücke/Sammlungen. Insgesamt befindet sich in Niedersachsen ein weltweit sehr bedeutender Bestand. Da viele Stücke früh gesammelt wurden und gut dokumentiert sind, ist auch der finanzielle Wert erheblich.

Das Brasilienmuseum in Kloster Bardel (Franziskaner) ist ein kleines Spezialmuseum mit einer sehr interessanten Sammlung, die allerdings kaum bekannt ist.

Ausstellungsaktivitäten

In Göttingen, Hannover und Hildesheim ist in den Dauerausstel-

lungen außereuropäisches Weltkulturerbe zu sehen. Am meisten in Göttingen, hier ist aber die Öffnungszeiten traditionell etwas knapp bemessen (sonntags von 10.00 bis 13.00 Uhr). Braunschweig wird ab Sommer 2012 in der neuen Dauerausstellung nach langer Zeit wieder Ethnografika zeigen. Sonderausstellungen finden in allen Museen statt. Erstmals wird ab Herbst 2012 eine gemeinsame Ausstellung aller fünf völkerkundlichen niedersächsischen Museums-sammlungen eröffnet, eine Initiative der neuen Direktorin des Landesmuseums Hannover Katja Lembke.

Personalsituation

In allen fünf Museen gibt es jeweils eine Kuratorenstelle. In Braunschweig ist es eine halbe Stelle, die außer der Völkerkunde auch die Volkskunde und die Textilien betreut. Bis vor kurzem auch die „religiösen Zeugnisse, die Braunschweiger Topographie, die kulturgeschichtliche Grafik und noch einige andere Sachgebiete“. In Göttingen ist es ebenfalls eine Halbtagesstelle, denn der Kustos ist zu 50% auch im Lehrbetrieb tätig. In Hildesheim ist es zwar eine volle Stelle, allerdings ist hier die Stelle des Volkskundlers derzeit nicht besetzt, sodass der Ethnologe faktisch halbtags mit anderen Aufgaben befasst ist. In Hannover wurde zum 1.1.2011 die Teilzeitstelle in eine volle Stelle umgewandelt. Zusätzlich wurde eine befristete Teilzeitstelle (50%) für das laufende Ausstellungsprojekt geschaffen. In Oldenburg betreut der Direktor (50%) die ethnologischen Belange.

In vier Museen gibt es RestauratorInnen. Nur in Hannover ist der Restaurator auf völkerkundliche Objekte und Materialien spezialisiert. In Braunschweig und Oldenburg sind es je eine Person (halbe Stelle). In Hildesheim gibt es eine Restauratorin (ca. 30 Stunden pro



Abb. 03: Björn Försterling (FDP)

Woche) mit Schwerpunkt archäologisches Material (Metall, Keramik, Glas). Eine fallweise Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Konservierung und Restaurierung von Kulturobjekten der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst gibt es in Hildesheim. In Göttingen ist die Sammlung ohne jede restauratorische Betreuung.

Budgetstruktur

Gesonderte Budgets für die Ethnologie gibt es in keinem Museum. Zu erwarten wären mindestens Einzelbudgets für die Aufgaben: Sammlungserhalt und Restaurierung, Ausstellungen, Weiterbildung, Ankauf. Ohne eigenen Etat können die KuratorInnen ihre Aufgaben nicht angemessen ausführen.

Digitale Sammlungserfassung und Internet

Göttingen hat den größten Teil der Sammlung digital fotografiert. In Hildesheim ist es ein knappes Drittel, in Braunschweig und Hannover sind es kleinere Teile. Schriftliche Arbeitsanweisungen, wie Objekttypen zu fotografieren sind, gab und gibt es nicht.

Es wird mit unterschiedlichen Datenbanksystemen gearbeitet, die Sammlungsangaben zu den Stücken werden nebenher eingegeben. Die Sammlungsdokumentation (Inventarbücher, Karteikarten, Briefe, etc.) ist bisher in keinem Museum digitalisiert. Kleine Teile der Göttinger Sammlung sind über Kooperationen mit anderen Institutionen und Museen im Internet zu sehen. Die anderen Museen sind so gut wie nicht mit Bildern im Internet vertreten.

Inventur

Eine Inventur hat nur Göttingen abgeschlossen (1987 und 2011/12) und in mehreren Büchern den kompletten Bestand (ohne Fotos) veröffentlicht. Nicht auffindbar waren 2,8 %, ein sehr gutes Ergebnis. In Hannover wird nebenher an einer Inventur gearbeitet. In den Museen Braunschweig, Oldenburg und Hildesheim gibt es keine zielgerichteten Aktivitäten einer Gesamtinventur, allerdings wurden themenorientierte Inventarisierungsprojekte durchgeführt.

ICOM (International Council of Museums)

Bis auf Göttingen sind alle Museen Mitglied der ICOM und damit auch den ethischen Richtlinien verpflichtet.

Text: Andreas Schlothauer
Fotos: Silke Grünberg

Zusammenarbeit

In Göttingen gibt es durch die weltberühmten Südsee-Bestände verschiedene Zusammenarbeitsprojekte mit Museen, Universitäten und Vereinen. In Hannover arbeitet die Kuratorin im Rahmen von Ausstellungen mit Vereinen (z.B. Tibet-Zentrum Hannover) oder in Deutschland lebenden Angehörigen der jeweils gezeigten Kultur zusammen. In Hildesheim und Braunschweig gibt es fallweise Zusammenarbeit mit in Deutschland lebenden Vertretern einzelner Völker. Museumsfinanzierte, länderübergreifende Zusammenarbeitsprojekte mit heute lebenden Vertretern der vielen Völker, die in den Sammlungen vertreten sind, gibt es nicht.

Wie könnte eine zentrale Unterstützung durch das Land Niedersachsen aussehen ?

Bei unterschiedlichen öffentlichen Eigentümern kann es keine zentralen Vorgaben durch das Land Niedersachsen geben, denkbar sind jedoch die Unterstützung und der politische Wille eines gemeinsamen Vorgehens der Museen bei folgenden Themen.

- * Lagerhaltungssystem (z.B. Schaumagazin)
- * Restauratorische Betreuung (z.B. Spezialisten-Datenbank)
- * Digitalisierung der Bestände und Inventur (z.B. Datenbanksystem)
- * Digitale Präsentation im Internet (z.B. Copyrights-Frage)
- * Unterstützung regelmäßiger gemeinsamer Sonderausstellungen
- * Erarbeitung von Qualitätsstandards für Ausstellungen
- * Unterstützung der Provenienzforschung und zentrale Zusammenführung der Ergebnisse

Anzeige

Besuchen Sie den NEUEN Internet Druckshop...

[blog](#)
[XING](#)
[facebook](#)

HOME

PRODUKTE

ÜBER UNS

SERVICE

SO GEHT'S

LIEFERZEITEN

KONTAKT

- » Spezialanfrage
- » Flyer
- » Folder
- » Broschüren
- » Banner
- » Beilagen
- » Briefpapier
- » Briefumschläge
- » Visitenkarten
- » Blöcke
- » Planobogen
- » Rollups/Displays
- » Kunstdrucke
- » Postkarten
- » Eintrittskarten
- » Wandplaner
- » Plakate
- » Citylight
- » Fahnen
- » Schreibzettel
- » Werbeschilder
- » Aufkleber
- » Kalender
- » Hybrid



Sie möchten Druckkosten sparen?

Verwaltungs- und Bearbeitungsgebühren gehören der Vergangenheit an! Unser neuer online Druckshop ermöglicht es Ihnen schnell, das gewünschte Produkt nach Format, Farbigkeit, Papier, Stückzahl und Preis auszuwählen, und die Daten an uns zu schicken.

Durch ein klares und übersichtliches Menü gelangen Sie problemlos zu Ihrem Produkt, welches auf Wunsch auch **CO₂-neutral** gedruckt werden kann.

Bequeme und **sichere Zahlungsvarianten** lassen keinen Raum für böse Überraschungen.

Zahlreiche wertvolle Tipps zur Erstellung fehlerloser Dateien finden Sie ebenso auf www.klosterprint.de.



EOS Klosterdruckerei
Carsten Schörr
Kloster 1
86941 St. Ottilien
info@klosterprint.de

KLOSTER

PRIN.de

WIR FORDERN!!

AUFRUF AN DIE POLITISCH VERANTWORTLICHEN

Der Erhalt der ethnologischen Museumssammlungen wird in Deutschland durch den Steuerzahler finanziert, ohne dass dieser hierfür eine gleichwertige Leistung erhält. Während in den Bibliotheken seit Jahrzehnten die Bestände digitalisiert und im Internet veröffentlicht werden, ist dies im deutschsprachigen Raum für kein einziges ethnologisches Museum der Fall. In vielen europäischen Ländern ist die Sammlungsdigitalisierung entweder beendet oder in Arbeit. Deutschland ist Schlusslicht, und dieser Rückstand wird sich in wenigen Jahren nachteilig auf das Ansehen Deutschlands in der Welt auswirken. Ethnologische Sammlungen enthalten die materielle Geschichte hunderter, wenn nicht tausender Völker dieser Welt. Die heute lebenden Nachfahren wollen wissen, wo sich ihr kulturelles Erbe befindet. Daher muss Weltkulturerbe weltweit öffentlich sein. Denn wichtiger als die Frage von Besitz und Rückgabe ist die Diskussion der gemeinsamen Nutzung.

Inventur und Veröffentlichung der Fehlbestände

In keinem deutschen Museum gibt es eine regelmäßige Inventur. Die Erfahrungen in den Niederlanden und Frankreich zeigen, dass der Fehlbestand zwischen fünf und zwanzig Prozent liegt. Von den fehlenden Stücken gibt es nur selten Fotos, bestenfalls kurze Beschreibungen.

Wir fordern:

- * Die sofortige Vorlage einer Inventur durch jedes Museum und die Veröffentlichung des Fehlbestandes.
- * Den sofortigen Beginn der fotografischen Bestandsaufnahme und die Abgabe der Inventur in den nächsten fünf Jahren.

Wir fordern weiterhin die Digitalisierung der Museumssammlungen und die Veröffentlichung im Internet (virtuelles Museum).

Diese besteht aus vier einfachen Schritten, von denen die ersten drei jeweils einzeln beschlossen und/oder durchgeführt werden können.

Copyright-Beschluss jedes Museums

Üblicherweise wird weltweit die Freigabe von Bildern mit maximal 100 Kilobyte im Internet praktiziert. Teilweise ist in jedes Bild eine Art Wasserzeichen mit der Museumsadresse programmiert.

Wir fordern:

- * Den sofortigen Beschluss der jeweiligen Verantwortlichen in den Museen, dass Fotos von Museumsobjekten mit maximal 100 Kilobyte im Internet veröffentlicht werden.

Digitales Fotografieren der einzelnen Sammlungsgegenstände

Es sind folgende Qualitätsstandards einzuhalten:

- * gerasterter Hintergrund als Größenmaßstab mit aufgedruckter Farbkarte,
- * dreidimensionale Objekte mindestens sechs Fotos (90 Grad Drehung, oben und unten),
- * zweidimensionale Objekte mindestens zwei Fotos (Vorder- und Rückseite).

Das fotografierende Personal ist entsprechend technisch zu schulen. In den Foto-Dateinamen ist mindestens die Objekt Nummer einzutragen.

Wir fordern:

- * Die Veröffentlichung aller bereits vorhandenen Fotos auf der Museumsinternetseite.
- * In den nächsten fünf Jahren müssen alle Museumssammlungen fotografiert sein.

Scannen der Sammlungsdocumentation

Inventarbücher, Karteikarten, Briefe, Eingangslisten, Feldfotos, etc., d.h. alles zur Sammlung gehörige Material ist einzuscannen und mit den zugehörigen Objekten in der Datenbank zu verknüpfen.

Wir fordern:

- * Die Veröffentlichung aller bereits vorhandenen Scans auf der Museumsinternetseite.
- * In den nächsten fünf Jahren muss die Sammlungsdocumentation digitalisiert sein.

Auswahl einer Datenbank und Internetpräsenz

Geeignete Datenbanksysteme gibt es, viele Museen nutzen diese bereits. Die Kosten sind gering. Einzugeben sind pro Objekt die Sammlungsangaben des Inventarbuches und/oder der Karteikarten.

Wir fordern:

- * Entscheidung für ein Datenbanksystem und Erwerb einer Lizenz innerhalb der nächsten zwei Jahre.
- * Schrittweise Veröffentlichung der Objektfotos mit dem Ziel, den vollständigen Bestand innerhalb der nächsten fünf Jahre im Internet zu präsentieren.
- * Die gescannte Sammlungsdocumentation ist mit den jeweiligen Objektfotos in die Datenbank einzubinden.

Vereinheitlichung des Thesaurus und der Objektnummern

Entscheidend für die Nutzung ist das Anlegen eines Thesaurus (Suchwortverzeichnis) sowie die Korrektur und Vereinheitlichung der Sammlungsangaben. Dies nicht nur für die verschiedenen Sammlungen im jeweiligen Museum, sondern zwischen allen Museen. Derzeit hat jedes Museum ein eigenes Objektnummernsystem, auch dieses ist zu vereinheitlichen.

Wir fordern:

- * Öffentliche Diskussion des Thesaurus mit dem Ziel einer Vereinheitlichung.
- * Angleichung der Objektnummern durch Übernahme des französischen Systems und Schaffung eines europäischen Standards.

Wer diesen Forderungskatalog des Autors durch seine Unterschrift unterstützen möchte, der schicke ihm eine Mail oder einen Brief.

VOM KAMPF MIT LEDER UND ECHTHAAR

Möglichkeiten und Grenzen
der Konservierung eines mit Leder überzo-
genen Tanzaufsatzes der Boki aus Nigeria

Mit Leder überzogene Tanzaufsätze aus dem Cross River-Gebiet in Nigeria, Kunst der Ejagham und der Boki also, nehmen auf dem Markt für afrikanische Kunst eine Sonderstellung ein: Sie sind expressiv, kunstvoll und aufwendig gearbeitet, oft authentisch und alt – und dennoch zu erstaunlich günstigen Preisen zu erhalten. So liegen gute Stücke oft nur im niedrigen vierstelligen Bereich. Weltklassestücke mit guter Provenienz kann der Sammler für 5.000 bis 20.000 Euro erwerben. Und selbst auf dem teuren Pflaster der Brüsseler Kunstmesse BRUNEF gab es 2012 in der renommierten Galerie Joaquin Pecci (Ausstellung „Nigeria“) schöne Ejagham- und Boki-Köpfe für unter 5.000 Euro. Kunstwerke ähnlicher Qualität aus anderen Gebieten Westafrikas erzielen dagegen ein Mehrfaches. Ein Grund für die relativ niedrigen Preise: Es gibt eine große Käuferzurückhaltung, die David Zemanek, Experte des Auktionshauses Zemanek-Münster und Sammler dieser Kunst, in der Zeitschrift A4 (2011/2) begründete mit: „Die Sammler können das wohl nicht so leicht in ihr Wohnfeld integrieren“.

Was diese Aussage im Klartext bedeutet, erlebte ich, als ich mit meinem bei diesem Auktionshaus neu erworbenen Boki-Kopf (Abb. 01) nach Hause kam und mein persönliches Wohnumfeld spontan mit den Worten reagierte: „Die ist aber ein Fall für die Vitrine in **deinem** Zimmer!“

Meine Lebensgefährtin, selbst Sammlerin afrikanischer Kunst, machte ihre Abneigung vor allem an vier Punkten fest:

- Der Tanzaufsatz sehe zu echt aus, wie eine Mumie
- Er habe Echthaar
- Er liefere Milben und anderem Ungeziefer ein Heim
- Das Leder sei in einem sehr schlechten Zustand.

Doch anstatt die Maske nun in einer Vitrine verschwinden zu lassen, packte mich der Ehrgeiz, genauer zu überprüfen, was an dieser Kritik dran sei, um sie eventuell sogar zu entkräften.

Der erste Einwand ist unabänderlich: Ja, der Kopf sieht sehr echt aus. Und dies war auch ein Hauptgrund für den Kauf: Noch nie zuvor hatte ich einen so Mumien-ähnlichen Boki-Kopf gesehen, dessen fast schlafender/Toten-ähnlicher Ausdruck in starkem Gegensatz zur (zum Teil skurrilen) Expressivität der anderen Stücke stand. Dieser Gesichtsausdruck rührt u.a. daher, dass die wohl ursprünglich vorhandenen weißen Augen fehlen – was in diesem Fall aber der Maske zugutekommt.

Doch wie ist es mit dem **Echthaar** (Abb. 02)? Handelt es sich überhaupt um Menschenhaar, oder ist das Haar tierischen Ursprungs, z.B. von Affen? Um dies zu klären, führte Jan-Eric Grunwald für mich



Abb. 01: Boki-Kopf

Abb. 02 und 03: Boki-Kopf (Detail - Haare)



eine morphologische Haaranalyse mittels Lichtmikroskops durch. (Anmerkung 1)

Grunwald kam zu dem Ergebnis, es handele sich um „*menschliche Haare negroiden Typs*“. Damit konnte wissenschaftlich bestätigt werden, was auch in der Literatur zu diesem Maskentyp berichtet wird.

Und das Ungeziefer?

Im Haar sichtbar waren neben Spinnennetzen ein grauer Belag (Abb. 03) und schwarze Verdickungen (Abb. 04). Vor allem die grauen Verkrustungen gaben Rätsel auf, da sie weder dem Schutz der Haare dienen konnten, noch einen kultischen Zweck erkennen ließen. Ein Lösungsansatz stammt von David Zemanek: Er gab an, dass die Maske, die in den 1950er Jahren nach Europa gekommen sei, nach ihrem damaligen Verkauf jahrelang auf einem Dachboden in den Niederlanden gelegen habe. Die Verkrustungen seien somit nichts anderes als herabgefallener Schmutz.

Die schwarzen Verdickungen waren nach Ansicht von David Zemanek und des zusätzlich zu Rate gezogenen Amazonas-Experten Peter Duschl (Abb. 05) keine Eier oder Kokons, sondern wohl pflanzlichen Ursprungs. Es handele sich um Harz oder Kleber, entweder noch in Afrika oder später in der europäischen Galerie zur Fixierung der Haare genutzt.

Wenngleich es bei diesen Verschmutzungen Entwarnung gab, konnte der Tanzaufsatz aber immer noch von kaum sichtbarem Ungeziefer wie Milben befallen sein. **Doch wie kann solch ein Befall vernichtet werden?**

Das Allheilmittel vieler Sammler bei der Ungezieferbeseitigung heißt: **Tiefkühltruhe**. Das betreffende Stück muss einige Wochen tiefgefroren werden. Dies sollte nach dem Auftauen wiederholt werden. Diese Methode funktioniert in den meisten Fällen und ist billig. Jedoch könnte es bei dem Boki-Kunstwerk sein, dass das bereits gerissene Leder durch die extremen Temperaturschwankungen stark leidet, sich z.B. die Risse vergrößern.

Damit entfällt aber auch eine weitere Möglichkeit: Die **Wärmebehandlung**, die sich z.B. bei Holzwürmern in Truhen anbietet.

Bleibt eine dritte Methode: Die **Begasung** bzw. die Sauerstoffabsorption. Dafür wird üblicherweise das Objekt für mehrere Wochen in einen luftdicht verschlossenen Raum gegeben, in dem ein für Ungeziefer lebensuntaugliches Klima geschaffen wird: Dies wird zumeist erreicht, indem der Sauerstoff im Raum absorbiert wird, wodurch ein Stickstoffüberhang entsteht. Möglich ist auch eine Begasung mit CO₂ oder Sulfuryldifluorid.

Für diese Behandlung gibt es verschiedene Anbieter, z.B. das Niedersächsische Landesmuseum Hannover oder auch den Restaurator Jörg Buchner. Die Kosten liegen bei ca. 90 Euro pro Kubikmeter (also wohl weniger als 30 Euro für eine Maske oder eine Skulptur). Allerdings kann es sein, dass man lange auf die Begasung warten muss: Entweder weil es sich für den Anbieter nur lohnt, die Geräte in Betrieb zu setzen, wenn genügend Aufträge vorhanden sind, oder weil die Menge der Aufträge die Kapazität deutlich überschreitet. Eine sehr reizvolle Lösung bietet das Unternehmen Long Life for Art in Eichstetten, das sich auf die Konservierung von Kunstwerken (vor allem für Museen) spezialisiert hat und eine äußerst informative Website dazu betreibt, auf deren Inhalt das Nachfolgende basiert: **Die Sauerstoffabsorption für zu Hause**. Der wissenschaftliche Hin-



(Oben) Abb. 04: Harz
(Mitte) Abb. 05: Peter Duschl bei der Analyse
(Unten) Abb. 06: Sleeping Beauty

tergrund dieser Methode ist, dass bei einem Sauerstoffgehalt von weniger als 0,1% alle Entwicklungsstadien der gängigen Schadinsekten innerhalb weniger Wochen zuverlässig abgetötet werden. Bei einer Raumtemperatur von 20° C und einem Sauerstoffgehalt > 0,1% ist von einer Behandlungszeit von vier bis acht Wochen auszugehen.

Für die Durchführung werden benötigt:

- **Sauerstoffabsorber ATCO**, der das Wachstum von aeroben Mikroorganismen verhindert und zudem zur schonenden Bekämpfung von Schädlingen eingesetzt werden kann und feines, leicht schwefelhaltiges Eisenpulver enthält.
- **Silikagebeutel** zur Reduktion der Luftfeuchtigkeit
- **Sauerstoffindikator** (Farbumschlag von Blau nach Pink bei einem Sauerstoffgehalt von > 0,1%)
- Und ein **Flachbeutel** (einseitig Aluminium-beschichtet, luftdicht verschließbar, z.B. mithilfe von Folienschweißgeräten oder eines Bügeleisens, in dem das Kunstwerk zusammen mit dem Absorber und den übrigen Materialien gelagert wird.

Diese Behandlung, die für den einmaligen Gebrauch ca. 30 Euro kostet, lässt sich auch von Laien erfolgreich anwenden – selbst das Bügeln geht leicht. Und dass tatsächlich ein sauerstoffarmes Klima geschaffen wurde, belegen die Sauerstoffindikatoren. Nach 6 Wochen im seinem Plastiksarg war der Tanzaufsatz ‚clean‘ (Abb. 06).

Bleibt als letzter Punkt: Was tun mit dem Leder?

Hierbei interessierte als Erstes, um **welche Art Leder** es sich handelt (Abb. 07). In der Literatur wird zumeist Zwergantilope vermutet, es soll aber auch Menschenhaut genutzt worden sein. Oder war es eine Affenart? Hierzu führte in meinem Auftrag das Forschungsinstitut für Leder und Kunststoffbahnen (FILK) zuerst ergebnislos eine Analyse mittels Lichtmikroskops durch: Es war kein histologischer Vergleich möglich, weil kein charakteristisches Narbenbild sichtbar ist. Ohne Ergebnis blieb aber auch eine DNA-Analyse (Anmerkung 2). Der Misserfolg der DNA-Analyse lag entweder daran, dass das Leder zu sehr behandelt oder zu stark erhitzt worden war – wohl eine übliche Praxis, um es in Afrika oder auch im Amazonas-Gebiet zu bearbeiten.

Und was kann getan werden, **um das Leder zu konservieren** oder

gar die Risse aufzuhalten? Nach Befragung von Experten (Anmerkung 3) kristallisierte sich als Antwort heraus: Nichts! Jeder Eingriff würde den Alterungsprozess nur verstärken.

So erläuterte der Restaurator Jens Glocke: „Wenn Sie auf das Leder etwas draufgeben, wird es kurzfristig geschmeidig - und dann beschleunigt altern! Wie bei unserer Haut.“

Der Buchbinder Olaf Nie wies auf Folgendes hin: Ein Grund, weshalb die Ledereinbände alter Bücher seit Mitte des letzten Jahrhunderts kaputt gingen, sei, dass in dieser Zeit mit den falschen Mitteln versucht worden sei, das Leder zu restaurieren. Zusätzlich würde es auch höchstens etwas für die Optik bringen, wenn der Riss mit Pergament hinterlegt wird. Das Leder würde unter Umständen einfach hinter dem Pergament weiterreißen.

Die Experten waren sich auch darin einig: Das Beste sei eine sorgfältige Lagerung bei gleichbleibender Raumtemperatur und 45% - 55% Luftfeuchtigkeit. Jedoch gilt: Altes Leder ist sehr robust, wenn nicht zu sehr in den Alterungsprozess eingegriffen wird.

Bleibt als Schluss: Haben meine Recherchen dazu geführt, dass der Tanzaufsatz ins Wohnfeld integriert werden konnte? Nein, er fristet noch immer ein Dasein in Quarantäne in meinem Zimmer (Abb. 08). Aber wenn Gäste kommen, führe ich ihn vor – und dann freue ich mich an den bestenfalls irritierten Blicken...

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

Fotos: Christian Mitko, München (Abb. 01)

Ingo Barlovic (Abb. 02 - 08)

ANMERKUNGEN:

1. FÜR DIE MORPHOLOGISCHE HAARANALYSE WURDE EINE LICHTMIKROSKOPISCHE UNTERSUCHUNG DURCHFÜHRT ANHAND VON MERKMALEN WIE DER PIGMENTIERUNG, DER STRUKTUR DES MARKES, DER KUTIKULA (=SCHUPPENSCHICHT=ÄUSSERE RINDENSCHICHT DES HAARES), DER QUERSCHNITTFORM UND DER GESAMTEN FORM DER HAARSCHÄFTE (=SICHTBARER TEIL DER HAARE) (KRÄUSELUNG).
2. AUS DEM PRÜFBERICHT DES FILK VOM 1.6.2012: „EINE NORMALE PCR (POLYMERASE-KETTENREAKTION) IN 40 ZYKLEN ZEIGTE KEINE ISOLIERTE DNA IN DER LEDERPROBE. EINE ANSCHLIEßEND DURCHFÜHRTE NESTED-PCR FÜHRTE EBENFALLS NICHT ZUR BILDUNG TIERARTSPEZIFISCHER PRODUKTE“. DAMIT WAR „WEDER MIKROSKOPISCH NOCH MOLEKULARBIOLOGISCH EINE EINDEUTIGE ZUORDNUNG ZU EINER TIERART MÖGLICH“.
3. ICH DANKE JUTTA GÖPFRICH, RESTAURATORIN DEUTSCHES LEDERMUSEUM, OFFENBACH; JENS GLOCKE, RESTAURATOR, HILDESHEIM; OLAF NIE, BUCHBINDER AUS WESSLING.

INTERNET:

- JAN-ERIC GRUNWALD: JAN.GRUNWALD@NILHENA.DE
- JÖRG BUCHNER: WWW.MOEBEL-SKULPTUREN-HOLZOBJEKTE.DE
- LONG LIFE FOR ART: WWW.CWALLER.DE

Abb. 07: Welches Leder



Abb. 08: Immer noch in Quarantäne





Abb.01: Ulrich Kortmann August 2012



Abb.02: Mudman in den Neu-Guinea Highlands

DER HERR DER RINGE

– ein Porträt von Ulrich Kortmann, Händler und Sammler ozeanischer Kunst

Er ist nicht zu übersehen: Wenn Ulrich Kortmann mit seinen 1,96 Metern auf der Bruneaf oder dem Parcours des Mondes mit Freunden in einer Galerie steht und sich mit ihnen in prägnanten Worten über das dortige Angebot an ozeanischer Kunst unterhält, möchte man nicht immer in der Haut des Galeristen stecken: So deutlich fällt das Urteil des Deutschen aus, sei es nun positiv oder negativ. Was aber auch auffällt: Kein Galerist würde es je wagen, Kortmanns Urteil in Frage zu stellen. Denn dafür kennen sie ihn zu gut und schätzen sie ihn zu sehr als Experten, als Sammler und als Händler.

Die Anfänge

Begonnen hat alles in den Siebzigerjahren. Der 1952 geborene Kortmann ließ das für ihn zu theoretische Studium der Arabistik und Ethnologie nach kurzer Zeit sein und finanzierte als Taxifahrer seine Reisen in fremde Länder. Er war ein Kind seiner Zeit: Neugierig auf das Unbekannte und auf der Suche nach sich selbst. „Antrieb war wohl die klassische Hippie-Denke“, meint er selbst dazu.

Seine Reisen führten ihn unter anderem nach Moskau, nach Marokko und nach Indien. Oft ist er getrampt. „Man hat in einem Monat als Taxifahrer fast so viel verdient, um 1 Jahr lang unterwegs zu sein. In Sri Lanka musste man 90 Dollar im Monat zwangsumtauschen – da hatte ich Probleme, das Geld auszugeben“.

Später war er zwei Jahre in Polynesien unterwegs, mit Schiffen von Insel zu Insel. „Die kleinen Frachtschiffe haben einen für 10 Dollar am Tag mitgenommen“.

1983/1984 kam er das erste Mal in die Gebiete, die ihn nunmehr seit 30 Jahren beschäftigen: Zuerst West-Papua, wo er bei den Asmat sein erstes Stück erwarb, „ein touristisches Verkaufsstück“, und danach Papua-Neuguinea, wo er unter anderem in den Dörfern des Maprik-Gebietes übernachtete; die auf westliche Kundschaft ausgerichteten Hotels in der Stadt waren nahezu unbezahlbar. Ulrich Kortmanns Händlerkarriere begann mit einer glücklichen Fügung, wie sie oft Menschen zuteilwird, die mit enthusiastischer Naivität eine Sache angehen: „Als ich damals zum ersten Mal in Papua-Neuguinea unterwegs war, war ich ziemlich abgebrannt, habe aber sehr schöne Handwerksarbeiten gesehen, die ich sehr billig fand. Ich hatte damals aber noch keine Ahnung davon und konnte beispielsweise alte von neuen Stücken kaum unterscheiden. Ich hab’ dann meine Eltern dazu gebracht, mir 5.000 DM zu schicken, mit denen ich dann Sachen, alles Kunsthandwerk, wie jetzt weiß, eingekauft habe.

Aufgrund einer Anzeige hat sich ein Imbissbuden-Besitzer aus Es-

sen gemeldet, der davon fasziniert war und für 10.000 DM fast die ganze Ladung gekauft hat. Und auch die anderen Stücke wurden mir aus der Hand gerissen. Damit hatte ich das Geld für meine ganze Weltreise raus.“

Danach wusste er: „Händler zu sein ist besser, als Taxi zu fahren!“ Ulrich Kortmann bildete sich dann mit Büchern und Museumsbesuchen weiter und konnte bereits auf seiner zweiten Reise, die zum Ramufluss ging, alte, wirklich kultisch genutzte Stücke kaufen. „Die waren oft billiger als die neuen, weil den jungen Männern, die sie geerbt hatten, der Bezug dazu fehlte. Sie hatten dafür ja nicht gearbeitet“.

Je besser sein Blick für Qualität wurde, desto mehr fanden sich auch anspruchsvolle Käufer: Das Ethnologische Museum in Berlin oder das Stuttgarter Linden-Museum, zunehmend aber auch Sammler, Händler und Galeristen wie Loed van Bussel: „Van Bussel war immer fair, hat meine Preise akzeptiert und nicht versucht, Stücke schlechtzureden“. Und Auktionshäuser wie Sotheby’s und Christie’s. „Diese kaufen aber aufgrund ihres Provenienzwahns immer seltener“. Ein von Ulrich Kortmann vor Ort gesammeltes Stück muss zuerst durch die Hände eines anderen Provenienz-Würdigen gehen, bevor es seine Anerkennung erhält.

Das Geschäftsmodell

Der geschäftliche Meilenstein war für ihn das Internet. 1999/2000 konnte er bei eBay einen hochwertigen Schild erwerben. „Das wurde schnell meine Welt“. Kortmann nutzt das Internet vor allem als Verkäufer. Es erlaubt ihm, als Händler zweigleisig zu fahren und im Unterschied zu manchen Kollegen gut davon zu leben:

- Über eBay verkauft er im Schnitt monatlich an die 300 Objekte, „zumeist Kunsthandwerk und zusätzlich im Kult genutzte Stücke, die keine so hohe Qualität haben“. Diese Stücke werden mittlerweile von seinen Beauftragten vor Ort gekauft.
- Über seine Website bietet er dagegen qualitativ hochwertige Objekte an, mit genauer Beschreibung und den Preisen: „Diese Website pflege ich sorgfältig und stelle regelmäßig neue Stücke ein“.

Zusätzlich betreibt er in Dortmund eine Galerie, die authentische Stücke offeriert.

Dieses Kortmann-System kann nur funktionieren, wenn dem Käufer immer klar ist, was er erwirbt – und er beispielsweise nicht glaubt, er bekäme für 50 Euro bei eBay Weltkunst. Grundsätzlich



Abb.03: Neu-Guinea Highlands



Abb.04: Ramu

funktioniert es deshalb, weil Ulrich Kortmann einer der ehrlichsten Händler ist, die ich kenne: Er redet keine Objekte schön, raunt nicht mystisch etwas von Provenienz oder dem Häuptlingssohn, der ein Stück veräußert. Sondern er sagt ehrlich, was er anbietet. Und wenn es Kunsthandwerk ist, dann ist es eben Kunsthandwerk. Dabei handelt und sammelt Ulrich Kortmann nicht nur Objekte aus Ozeanien. Als er Ende der Achtzigerjahre in Papua-Neuguinea überfallen wurde - „man hat mir ein Gewehr an den Kopf gehalten und mich mit einem Messer bedroht“ - ist er fast ein Jahrzehnt nicht dorthin gefahren, sondern hat sich Indonesien, die Philippinen und Vietnam erschlossen und dort interessante Objekte erstanden.

Afrika

Vereinzelt hat er sich auch mit afrikanischer Kunst befasst, sieht da aber einen deutlichen Unterschied zu „seinen“ Gebieten:

„Bei afrikanischer Kunst gibt es das Problem, dass es schwierig ist, authentische Kunst von sehr gut gemachten Fälschungen zu unterscheiden. Bei Kunst aus Papua Neuguinea sind Fälschungen immer noch recht selten, auch wenn es in den Salomonen oder auf Bali mittlerweile sehr gute Fälscher gibt. Hier liegt die Herausforderung, Authentisches von Fantasy Art abzugrenzen. Die Schnitzer sind dort häufig Individualisten.“

Oder anders: „Bei Papua-Neuguinea muss man stilsicher sein, bei Afrika aber ein Detektiv, der sich mit der Lupe die Patina anschaut, um Hinweise auf Fakes zu erhalten.“

Unterschiede gibt es aber auch zwischen den Sammlern von Ozeanien und afrikanischer Kunst: Bei Ozeanien gibt es sehr wenige Sammler, man kennt sich und schätzt einander. Zusätzlich „sind die Leute zum Teil auch voneinander abhängig, die guten Stücke sind rar. Und so gibt es auch kaum Neid in der Szene“. Die Afrika-Szene ist dagegen wesentlich größer. Und wie jeder schnell erfahren kann, voller Sticheleien und Unterstellungen, andere Sammler hätten nur Brennholz.

Auch die Anbieterseite ist sehr überschaubar: Zwar hat in Deutschland die eine oder andere Galerie zum Teil auch Ozeanien im Angebot, deren Schwerpunkt liegt aber auf Afrika. Da besitzt Kortmann schon fast eine Alleinstellung.

Hinweise für den Sammler

Bei den internationalen Anbietern von Kunst aus Ozeanien sieht Ulrich Kortmann eine Art Hierarchie: „Ganz oben stehen Antonio und Ana Casanovas, die am erfolgreichsten Tribal Art als Weltkunst ansehen und verkaufen. Danach kommen die großen Ozeanien-Experten, vor allem Anthony Meyer, daneben auch Bruce Frank, David Rosenthal und Michael Hamson. Und dann Händler, die auch heute noch vor Ort sammeln.“

Personen, die mit dem Sammeln von ozeanischer Kunst beginnen möchten, gibt er vor allem 3 Ratschläge:

1. Antizyklisch sammeln

„Alle wollen nur Masken und Figuren – die sind auch dementsprechend teuer. Andererseits bekommen Sie faszinierende Tapa-Stoffe für oft um die 100 Dollar. Schöne Löffel aus den Philippinen können Sie beispielsweise sogar über eBay günstig kaufen. Gut sind auch Schmuck und Primitivgeld. Oder andere ethnografische Objekte. Ich bekomme z.B. bald eine Lieferung von 800 Kanusteven. Das hat bisher so gut wie niemand gesammelt in dieser Menge.“

2. Hohe Qualität kaufen

„Früher haben die Primitivgeldsammler viel gekauft. Denen ist es aber am wichtigsten, von allem ein Belegstück zu haben. Qualität hat keine so große Rolle gespielt. Wenn es Ketten für 1.000, 500 oder 200 Mark gab, haben sie zumeist die günstige gekauft. Die sind aber heute weniger wert als damals, während die guten Qualitäten ihren Preis gehalten oder gar erhöht haben. Ich würde jedem raten, lieber ein gutes Stück für 20.000 Euro zu kaufen statt 20 mittlere für 1.000 Euro. Der Markt ist von Durchschnittsware übersättigt.“

3. Nicht aufhören, sich weiterzubilden

„Und daneben gilt: Man muss sich intensiv mit der Materie befassen. Das machen viele Neueinsteiger viel zu wenig. Man muss lernen, Qualität zu erkennen. So ist eine Arbeit mit einem Steinmesser oft das Zehnfache wert wie eine Arbeit mit einem moderneren Schnitzmesser.“

Und die Zukunft?

Seiner Zukunft sieht er gelassen entgegen. Zwar sei es immer schwieriger, in Papua Neuguinea einzukaufen: „Der Einkauf ist zu teuer und der zu erlösende Verkaufspreis zu niedrig, was auch an der Euro-Krise liegt“. Aber er hat viele hochwertige Objekte gesammelt, und es finden sich immer wieder gute Gelegenheiten, um Stücke auf dem internationalen Markt zu erwerben.

Bleibt noch eine Frage offen: Wie kam Ulrich Kortmann an seinen Spitznamen „der Herr der Ringe“? „Als ich einmal zurück aus Papua-Neuguinea war, bekam ich nach zwei Tagen einen Anruf: Jemand hätte mehr als 100 Muschelringe zu verkaufen. Ich hatte aber kein Geld mehr, weil ich ja erst noch meine Neuerwerbungen verkaufen musste. Ich konnte mir dann 50.000 DM leihen, indem ich meine Uli-Figur als Pfand gegeben habe. Und so konnte ich das ganze Lot erwerben und mit gutem Gewinn wieder verkaufen!“

Text: Ingo Barlovic
Fotos: Ulrich Kortmann



DER VOGEL, EIN TRADITIONSELEMENT IN DER KUNST SCHWARZAFRIKAS.

Abb. 01: Senufo, Verschlussdeckel mit einem Vogel aus der Calao-Verwandschaft

Nach der Kosmologie der Senufo in Westafrika gehört der Vogel zu den ersten Tieren, die Gott erschuf, zusammen mit Krokodil, Schlange, Schildkröte und Chamäleon. Alle fünf Tiere haben kultische Bedeutung. Sie werden auch auf profanen Gegenständen abgebildet. Spricht man bei den Senufo allgemein von einem Vogel, ohne die Art zu bezeichnen, so verwendet man den Ausdruck *sejen*, was einfach Vogel heißt. Meint man den ersten Vogel, den „Urvogel“, so handelt es sich um einen Vogel mit einem langen Schnabel, den Calao. Dieser ist zu einem rituellen Objekt geworden. Der Calao wird in der Regel aus Holz geschnitzt.

Vogelskulpturen, rituell oder profan gebraucht, können auch aus Gelbguss, Eisen oder Ton gefertigt sein, manchmal sogar aus Elfenbein.

Vögel können unterschiedliche Aufgaben haben. Sie stehen für Fruchtbarkeit und Lebenskraft, für die Macht eines Königs oder stellvertretend für eine Gottheit. Bei manchen Ethnien stehen Vögel für eine Schutzfunktion. So kann bei den Lobi in Burkina Faso ein Vogel im Dorfschrein oder in einem Familienschrein stehen. Dort steht er auf Anweisung eines *thil*, eines Geistwesens, das dem Schöpfer untergeordnet ist. Wenn ein Lobi fern von seinem Dorf ist und z. B. auf seinem Acker arbeitet, kann der Vogel im Schrein ihn aufmerksam machen, falls ihm Gefahr droht. Dann sendet ihm der *thil* einen echten Vogel, der ihn durch seinen charakteristischen Schrei warnt. Der Lobi sucht daraufhin einen Wahrsager auf und bittet ihn um Rat (Meyer 1981).

Bei den Senufo ist der Calao, das Symbol des Urvogels, eine wichtige Figur im Kult des *poro*-Geheimbundes und schützt die Initianten. Diese Vogelskulpturen können Größen von einem Meter und darüber erreichen (Förster und Homberger 1988). Zur Calao-Familie

gehört auch der Hornrabe. Weitere Vogelarten von Bedeutung sind Perlhuhn, domestizierter Hahn, Reiher, Tukan, Ibis, Geier, Papagei, Ente, Eule, Turteltaube und allgemein Stelzvögel. Letztere können bei den Lobi besonders künstlerisch gestaltet sein. Sie kommen in Größen von 10 bis 25 cm vor, erreichen aber manchmal mehr als 60 cm (Meyer 1981). Nicht immer kann der Vogel allein oder auf einem ethnographischen Gegenstand sicher identifiziert werden. Allegorische Figuren, die Gottheiten darstellen sollen, lassen sich kaum bestimmen.

Viele Stammesgemeinschaften Westafrikas schnitzen Vogelskulpturen für rituelle und profane Zwecke. Senufo und Lobi sind hier an erster Stelle zu nennen. Die Ashanti in Ghana sind bekannt geworden durch ihre Miniaturvögel aus Gelbguss (Ndiaye Massa 2004). Innerhalb der zentralafrikanischen Ethnien sind es die Holo, die Vogelskulpturen für den Kult anfertigen (Neyt 1982). Auch die Suku, ebenfalls in der Demokratischen Republik Congo beheimatet, haben als *njila* bezeichnete Vogelfiguren als häusliche Wächter und als Kraftquellen für Jäger, Heiler und Priester (Grootaers und Eisenburger 2002). Die Lega schließlich fertigen Vogelfiguren aus Elfenbein, die für den *bwami*-Bund Bedeutung haben (Biebuyck 2002). Man geht davon aus, dass der Schnitzer die jeweilige Vogelart so differenziert schnitzen muss, dass der Einheimische den Vogel erkennen kann.

Das Aussehen mancher Vögel wird oft mit einer Geschichte demonstriert. So erzählen die Malinke: Gott erschuf bei der Entstehung der Welt auch drei Vögel, den Königs-piac-piac, den Silberreiher und das Perlhuhn. Er schickte sie auf die Erde, bei ihrer Rückkehr sollten sie ihm opfern. Alle drei missachteten das Gebot und wurden dafür bestraft. Der erste bekam rote Augen, der zweite einen



Abb. 02: Ashanti, kuduo-Dose, auf dem Deckel ein Vogel, der von einer Schlange angegriffen wird.



Abb. 03: Tshokwe, Signalföte

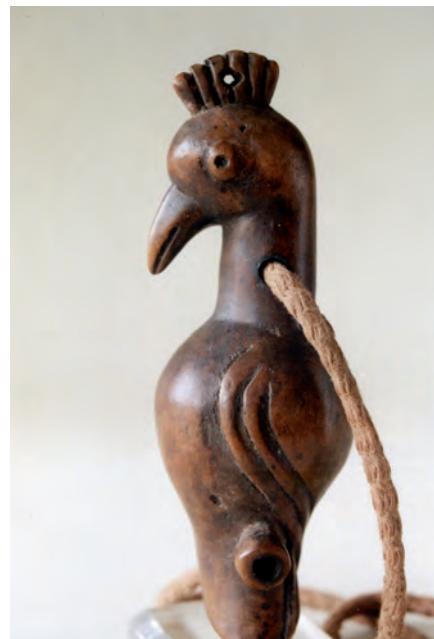


Abb. 04: Tshokwe, Signalföte

schwarzen Körper und schwarzes Blut und das königliche Perlhuhn erhielt ein schönes, farbiges Kleid, aber einen nackten und hässlichen Kopf (Ndiaye und Massa, 2004).

Vogeldarstellungen findet man entweder als Einzelobjekte oder in Verbindung mit Gegenständen ritueller oder profaner Natur. Außerdem kennen wir Vogelmasken, auf deren Bedeutung im Einzelnen nicht eingegangen werden soll. Ebenso bleiben ethnographische Objekte, die an Vögel erinnern, wie z.B. Vogelkopfmesser, außer Betracht.

Als Einzelobjekte wurden die Calao-Figuren der Senufo bereits erwähnt. Dieser Stamm besitzt auch Stäbe, auf deren Spitze meist drei Vögel platziert sind, die manchmal als Geier beschrieben werden. Die Senufo führen sie bei den Hackwettbewerben und bei Beerdigungen mit (Förster und Homberger 1988).

Im Übrigen können alle beschriebenen Vögel als Einzelobjekte beobachtet werden. Interessant ist die Tatsache, dass Vögel häufig Teil eines rituellen oder dem Gebrauch dienenden Gegenstandes sind. Hier können nicht alle Bereiche zur Sprache kommen, bei denen Vögel als schmückendes Beiwerk zu finden sind.

Bekannte Beispiele dafür sind Salbendosen und Nahrungsbehälter, die oft auf dem Deckel einen Vogel tragen. Es kann sich dabei um Enten oder andere Wassertiere handeln. So kennt man ein Gefäß der Dogon in Mali, das auf dem Verschlussdeckel einen Entenvogel trägt. Es ist ein rituelles Gefäß, das dem Transport der Nahrung dient, die dem

Hogon, das ist der Priester der Dogon, von einem jungen Mädchen gebracht wird, damit dieser sein Heim nicht verlassen muss (Ndiaye und Massa 2004). Die Ente gehört zur Familie des Hogon, sie ist mit ihm „liert“ und erklärt so ihr Vorhandensein auf dem Gefäßdeckel.

Wasservögel schmücken auch die Schüsseln der Rotse in Sambia (Holy, 1967). Man findet den Hahn und den Calao auf diesen Verschlüssen.

Andere Objekte, die gerne mit einer Vogelkulptur verbunden werden, sind die Webrollenhalter. Baule, Guro und Senufo schnitzen Webrollenhalter, die mit kompletten Vögeln oder wenigstens Vogelköpfen mit Schnabel verziert werden. Auch in diesem Fall dominieren Calao und Hahn. Vom Hahn heißt es in diesem Fall: Er schützt den Weber und garantiert die Qualität seiner Arbeit (Ndiaye und Massa 2004). Manchmal tritt der Vogel in stilisierter Form auf (Förster und Homberger 1988, Ndiaye und Massa 2004).

Musikinstrumente können als Zusatzelemente ebenfalls einen Vogel tragen oder in Form eines Vogels gestaltet sein. Beispiele für diese Möglichkeit sind einige Signalfloten der Tshokwe (Demokratische Republik Congo bzw. Angola), von denen zwei abgebildet sind (Abb. 03 und 04).

In einem Fall handelt es sich um einen Hahn, der andere Vogel wurde nicht identifiziert.

Ein Saiteninstrument mit einem Vogel auf-

satz befindet sich im Besitz der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg. Es kommt aus Zentralafrika und wurde bereits publiziert (Schimmer 2004).

Vögel findet man als Begleiter auf Kämmen, Löffeln, Fliegenwedeln, Gongs, Rasseln, Glocken, Schlössern, Türen und weiteren Gegenständen. Weitere Informationen dazu in Ndiaye und Massa 2004.

Eine besondere Art der Vogeldarstellung ist die Vogelmaske, die als Aufsatz-, Gesichts- und Helmmaske auftritt. Eine solche Maske lässt sich an einem Schnabel oder einem schnabelähnlichen Gebilde erkennen. Eine Fülle verschiedenartigster Vogelmasken entdeckt man bei den Bwa und benachbarten Ethnien in Burkina Faso (Dufour 1995). Schnabelmasken schnitzen auch die Dan und weitere Ethnien in Liberia und der Elfenbeinküste (Fischer und Himmelheber 1984), aber auch Ogoni und Ibibio in Nigeria. Eine solche Maske der Ibibio ist auf Abb. 05 zu sehen.

Eine weitere interessante Vogelkopfmасke findet sich in der Völkerkundeabteilung der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg: Eine Haube aus gehäkelter Textilfaser. Sie hat einen zentralen Kamm, zwei runde, herausstehende Augen und einen dicken Schnabel. Dieser und die Augen sind reichlich mit Kaurischnecken besetzt (Abb. 06). Die Maske wurde in Mali erworben.

Ein Vogel oder eine Vogelmaske kann auch reduziert sein auf ein typisches Merkmal. Dies ist meist der charakteristische Schnabel. Die Nashornvogelmaske oder *dyodyo-mini*-Maske der Dogon ist ein schönes Bei-

spiel dafür, dass der Schnabel, der weit über das Maskengesicht ragt, ausreicht, den Vogel selbst zu vertreten (Hombberger, 1995). Der Nashornvogel ist möglicherweise identisch mit dem Hornraben (?). Der Schnabel des Nashornvogels allein zierte auch den Kopfschmuck der Lega (Schulz 2007).

Die vielen Beispiele zeigen, dass der Vogel in der Tradition der schwarzafrikanischen Völker seit langem fest verankert ist und zumindest in der Vergangenheit eine wichtige Rolle gespielt hat.

Text und Fotos: Oskar Schimmer

LITERATUR:

- BIEBUYCK, DANIEL, P.: LEGA, ETHICS AND BEAUTY IN THE HEART OF AFRICA, KBC BANKING, BRÜSSEL, 2002.
- DUFOUR, ALAN: MASQUES DU BURKINA FASO, SAINT-MAUR, 1995.
- FISCHER, EBERHARD UND HIMMELHEBER, HANS: THE ARTS OF THE DAN IN WEST-AFRICA, RIETBERG MUSEUM, ZÜRICH, 1984.
- FÖRSTER, TILL UND HOMBERGER, LORENZ: DIE KUNST DER SENUFO, MUSEUM RIETBERG, ZÜRICH, 1988.
- GROOTAERS, JAN-LODEWIJK UND EISENBURGER, INEKE (EDS), FORMS OF WONDERMENT, AFRIKA MUSEUM, BERG EN DAL, 2002.
- HOLY, LADISLAV: AFRIKANISCHE PLASTIK, ARTIA PRAHA, 1967.
- HOMBERGER, LORENZ (ED.): DIE KUNST DER DOGON, MUSEUM RIETBERG, ZÜRICH, 1995.
- MEYER, PIET: KUNST UND RELIGION DER LOBI, MUSEUM RIETBERG, ZÜRICH, 1981.
- NDIAYE, FRANCINE UND MASSA, GABRIEL: L'OISEAU DANS L'ART DE L'AFRIQUE DE L'OUEST, EDITION SEPIA, 2004.
- NEYT, FRANCOIS: DIE KUNST DER HOLO, FRED JAHN, MÜNCHEN, 1982.
- SCHIMMER, OSKAR: AFRIKANISCHE SAITENINSTRUMENTE, NATUR UND MENSCH, JAHRESMITTEILUNGEN 2003 DER NATURHISTORISCHEN GESELLSCHAFT NÜRNBERG, NÜRNBERG, 2004, S. 209 – 216.
- SCHULZ, BERND (ED.): DIE STAMMESKUNST IM KONGO, KATALOG 29, KAMP-LINTFORT, 2007.



Abb. 05: Ibibio, Vogelmaske



Abb. 06: (rechts): Mali, Maske aus gehäkelter Textilfaser und Kaurischnecken



**Das
meistdiskutierte
deutschsprachige
Buch über afrikanische
Kunst der letzten Jahre.
Mehr Informationen unter:
www.kawik-verlag.de**

Jetzt 10% Rabatt
Bei Bestellung direkt über den Verlag
bis Ende des Jahres.

Dorina Hecht / Günter Kawik (Hg.): *Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen*, Bottrop 2010. 488 Seiten, 31x25 cm, Hardcover / leinengebunden, 500 farbige Abbildungen, ausführliches Literaturverzeichnis, in deutscher Sprache mit englischen und französischen Abstracts aller Texte, ISBN 978-3-00-031864-1. Preis: 98,00 Euro zzgl. Versandkosten (7,00 Euro innerhalb Deutschlands).



Abb. 01 und Abb. 02: Neu-Irland, uli-Figur, 1923 (12033)

In diesem Artikel sind sieben Burgdorfer Stücke abgebildet, von denen drei auf dem Titelbild von Kunst&Kontext 03 zu sehen waren. Nur bei zweien sind die ursprünglichen Sammlungsangaben nicht verloren gegangen, siehe die Sammlungsangaben bei den Abbildungen. In der nächsten Ausgabe mehr Informationen zur Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte dieser besonderen Stücke und (hoffentlich) bessere Fotos.

Es freut mich, dass wir in dieser Kunst&Kontext-Ausgabe die Stellungnahme des Trägervereins des Völkerkundemuseums Burgdorf zum Artikel „Burgdorf - Weltkurerbe mit Schwundsucht“ (Kunst&Kontext 02/2011) veröffentlichen können.

Der Artikel wäre sicher ohne jede Wirkung geblieben, hätte nicht die Schweizer Tageszeitung „Der Bund“ meine Recherche durch eigene Berichterstattung im Oktober 2011 bestätigt. (Ich hatte die damalige Kunst&Kontext-Ausgabe den drei Schweizer Zeitungen „Der Bund“, „Berner Zeitung“ und „D’Region“ zugeschickt)

Der Trägerverein sah sich „an den Pranger gestellt“, obwohl er mit keinem Wort dorthin positioniert worden war. Auf der Suche nach Schuldigen versuchte man es mit den beiden Direktorinnen und übersah dabei, dass genau diese seit Jahren immer wieder auf die Missstände im Depot hingewiesen, ja einmal sogar deswegen ihren Rücktritt angekündigt hatten. In meinem Beitrag habe ich bewusst Schuldzuweisungen vermieden und außerdem ein konkretes Modell zur Lösung vorgeschlagen. Das wurde übrigens mit keinem Wort erwähnt, geschweige denn diskutiert. Noch immer bin ich der Meinung, dass die Verlagerung der Depot-Bestände von Burgdorf nach St. Gallen oder in ein zu etablierendes, zentrales Schweizer Depot als Dauerleihgabe die ökonomischste und angemessenste Lösung wäre.

Wie ungenau doch derjenige liest, den möglicherweise ein schlechtes Gewissen drückt! Zwar habe ich den Trägerverein und die Bürgergemeinde Burgdorf als die Verantwortlichen benannt, sie jedoch in keiner Weise als die Schuldigen herausgestellt. Denn zu kritisieren ist das öffentliche Desinteresse von Bürgern, Politikern und Medien. Die Kritik gilt vor allem dem Bürger, einzeln und als Masse, der seine Volksvertreter (Politiker) nicht zu verpflichten weiß. Gerade das aus deutscher Sicht basisdemokratische Land Schweiz mit den vielen Möglichkeiten des Engagements bietet den Bürgern direkten Einfluss darauf, dass die Finanzen in Fragen des Weltkulturerbe-Erhaltes kein Problem

sein sollten. Ich kann es nur immer wieder schreiben, mit Gemälden z.B. von Picasso, Matisse, Nolde, Hodler, Gertsch wird nicht so umgegangen. Mit außereuropäischer Kunst schon? Auch Missachtung und Gleichgültigkeit können als Rassismus gedeutet werden. Es geht um das Weltkulturerbe dritter Länder, d.h. nicht der Schweiz, und deshalb handelt es sich bei den Museen sozusagen um Treuhänder, die sehr vielen Völkern und Ländern für den sachgemäßen Erhalt verantwortlich sind. Der Besitz verpflichtet in diesem Fall auf eine besondere Art.

Als Zeitschrift geht es uns darum, die Öffentlichkeit zu informieren und Interesse zu wecken. Wir arbeiten also an der öffentlichen Aufmerksamkeit für das, „was das Museum hinter den Kulissen zu leisten hat“ und „leider kaum jemanden interessiert.“ Dass es immer etwas zu verbessern gibt, ist normal. Über Missstände und Fehlentwicklungen zu berichten ist Aufgabe einer Zeitschrift. Aber es mag durchaus als ungewöhnlich erscheinen, dass sich neuerdings Medien mit Museumsdepots und deren Erhalt befassen, eine neue Erfahrung für die Verantwortlichen.



Abb. 03: Papua-Golf, Holz-Schild, Henri Schiffmann, 1904 (97)



Abb. 04: Elfenbeinküste, Hermann Frikart aus Dabou, 1921 (1432)

Eine Einladung des Trägervereins zum Gespräch in Burgdorf am Donnerstag, dem 29. März 2012, nahm ich gern an. Wir waren uns darin einig, dass es ohne den Trägerverein die Sammlung längst nicht mehr in dieser Form in Burgdorf gäbe. Auch darüber, dass diese Art des Depots nicht gerade als angemessen betrachtet werden kann, herrschte Einigkeit, dass sich etwas verändern müsse, etc. Unterschiedliche Meinungen bestanden darüber, ob und wie die Missstände zu publizieren seien.



Abb. 05: Schale (12072)



Abb. 06: Salomonen, Holz-Figur (12198)



Abb. 07: Holz-Maske (84/12)



Abb. 08: Holz-Figur (84/9 und 158)

„Stellungnahme des Museums für Völkerkunde Burgdorf

Der in der Ausgabe Nr. 2/2011 von Kunst&Kontext erschienene Artikel von Herrn Schlothauer zum Zustand im Depot des Museums für Völkerkunde Burgdorf entspricht nicht den Tatsachen. Der Vorwurf, dass die Sammlung verdeckt und verwahrlost ist, ist schlicht falsch und eine Beleidigung für frühere und jetzige KuratorInnen. Die anklagenden Worte blenden insbesondere die Möglichkeiten, die dem ehrenamtlich geführten Verein zur Verfügung stehen, aus. Nur dank der Initiative des damaligen Grossrats Dr. Heinrich Barth konnte das Museum für Völkerkunde vor gut zehn Jahren mit der Gründung eines Trägervereins erhalten werden. Schon damals war den Verantwortlichen klar, dass die Aufbewahrung der Museumsstücke nicht optimal ist. Doch ohne die Initiative gäbe es heute kein Museum und keine Sammlung mehr in Burgdorf!

Nachdem sich die politisch Verantwortlichen für Themen fremder Ethnien bis vor einigen Jahren überhaupt nicht interessierten, hat sich das in den letzten Jahren geändert. Heute haben wir mit Elisabeth Zäch eine Stadtpräsidentin, die für unsere Anliegen ein offenes Ohr hat. Obschon die finanziellen und räumlichen Möglichkeiten sehr beschränkt sind, gelang es in den letzten zwei Jahren – also schon bevor der Artikel von Andreas Schlothauer Staub aufwirbelte – einen neuen Depotstandort im ehemaligen Spital der Zivilschutzanlage Burgdorf zu finden. Der neue Standort entspricht weitestgehend den Vorgaben und internationalen Standards für die Aufbewahrung von Kulturgütern. Nun gilt es, den Umzug der 5'000 Objekte in Angriff zu nehmen!

Anlässlich eines Treffens am ‚Runden Tisch‘ mit Experten aus der Ethnologie und der Schweizer Museumsszene konnten wir im August 2012 in einem offenen Gespräch die anstehenden Probleme benennen und das konkrete weitere Vorgehen skizzieren.“

Burgdorf, 15. September 2012

Trägerverein Museum für Völkerkunde Burgdorf

In liebenswerter Schweizer Höflichkeit diskutierten wir dann ab 09.39 Uhr auch über die möglicherweise aus der Berichterstattung resultierende Bestätigung und Verstärkung von typischen Vorurteilen gegenüber Deutschen. Mir ist es auch, ehrlich gesagt, äußerst peinlich, dass sich ausgerechnet ein deutscher Europäer öffentlich für die Wertschätzung von Weltkulturerbe in einem Schweizer Museumsdepot einsetzt. Wie gern wäre ich in dieser Sache selbst Schweizer im eigenen Lande!

Die Bezeichnung „verdeckt und verwahrlost“ habe ich in meinem Artikel nicht verwendet, obwohl die im Juni 2011 von mir vorgefundenen sechs Kartons durchaus diese Worte verdient hätten. Die geschätzten einhundert, teilweise seltenen und wertvollen Objekte

befinden sich auch heute noch in denselben Kartons, nunmehr allerdings gesichert in einer Glasvitrine. Weder wurde erfasst, welche Stücke es sind, noch wurde mit einer restauratorischen Sicherung begonnen. Sollte ich „Staub aufgewirbelt“ haben, dann nur, weil welcher vorhanden war. Der weitere Verlauf wird unsere Leser interessieren, deshalb habe ich kürzlich nachgefragt, wer die Teilnehmer des „Runden Tisches“ vom August 2012 waren, welche Probleme benannt und welches konkrete weitere Vorgehen skizziert wurde. Wir werden weiter berichten.

Ich denke, dass der Trägerverein auf meinen Beitrag auch anders hätte reagieren können. So zum Beispiel:

„Der dargestellte Zustand im Depot des Museums für Völkerkunde Burgdorf ist leider wahr. Seit Jahren weisen die beiden zuständigen Direktorinnen auf die nicht angemessene Lagerung der Sammlung hin. Wir haben als Trägerverein mehrmals in Sitzungen das Thema diskutiert und den politisch Verantwortlichen die dramatische Situation mitgeteilt.

Dass es die Sammlung überhaupt noch in dieser Form gibt, ist allein den Aktiven des Trägervereins zu verdanken. Dieser Teil der Stadtgeschichte wäre sonst schon vor Jahrzehnten verloren gewesen. Aber wir können ohne den politischen Willen und das notwendige Budget den Erhalt der Sammlung nicht mehr gewährleisten. Die Bürger der Stadt Burgdorf, des Kantons Bern sowie der Schweiz mögen sich entscheiden, ob ihnen der Erhalt dieses außereuropäischen Weltkulturerbes und Teil der Schweizer Geschichte gleichgültig sein darf. Die benötigten Summen sind vergleichsweise gering und können rasch gemeinsam mit Experten ermittelt werden.

Wir plädieren für das Verbringen der Burgdorfer Sammlung in ein zentrales Schweizer Depot, das alle außereuropäischen Sammlungen der kleinen und mittleren Museen aufnehmen sollte, deren Erhalt nach Prüfung durch die ICOM-Schweiz nicht sichergestellt ist.“

Mit einer solchen Erklärung hätte sich der Trägerverein an die Spitze einer Schweizer Bewegung gesetzt, die sich derzeit noch still formiert. Denn der angemessene Erhalt von Sammlungsgegenständen ist nicht nur ein Burgdorfer und nicht nur ein Schweizer Problem.

Text und Fotos: Andreas Schlothauer



Abb. 01: *Ada, Figur mit Dreieckskopf*



Abb. 02: *Lega, Figur aus Elfenbein*

KAPITALANLAGE

In Gesprächen mit Sammlern und Händlern bin ich häufig der Meinung begegnet, dass das Sammeln von Africana gleichzeitig eine gute Kapitalanlage darstelle. Dies ist ein Irrtum.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass es sich bei afrikanischer Kunst um ein Teilgebiet des Bereichs der Antiquitäten handelt. Dies bedeutet, dass man im Regelfall seine Stücke bei einem Händler oder aber auf einer Auktion erwirbt. Die Differenz zwischen An- und Verkaufspreis ist aber bei allen Antiquitäten erheblich. Der Händler muss, schon im Hinblick auf die durchschnittlich sehr geringe Umschlaggeschwindigkeit der in seinem Bestand befindlichen Objekte, im Minimum eine Marge von 100 % haben. Das heißt, der Sammler erleidet im Augenblick des Erwerbs einen Wertverlust von mindestens 50 %. Wenig besser sieht es bei Auktionen aus, wo der Verkäufer und der Erwerber von dem Zuschlagpreis – grob vereinfacht – jeweils 20 % für Provision und Steuern in Abzug bringen bzw. als Aufschlag zahlen müssen. Am Beispiel: Vom Zuschlagpreis von 1.000 EUR gehen für den Verkäufer 200 EUR in Abzug, und der Erwerber muss zusätzlich 200 EUR auf den Tisch legen. Die Differenz zwischen An- und Verkaufspreis beträgt 400 EUR. Mithin tritt beim Erwerber ein Wertverlust von einem Drittel ein.

Auch wenn man es nicht glauben mag: Der Erwerb eines Objektes von einem Sammler zum Marktpreis hat ebenfalls einen Wertverlust zur Folge. Da die Weiterveräußerung an einen anderen Sammler

eine wenig realistische, zumindest aber seltene Variante ist, verbleibt die Verkauftionierung als praktikable Lösung mit der Konsequenz eines Wertverlusts von 20 %.

Hier wird einem nun zwangsläufig mit alten und neuen Auktionskatalogen entgegengewedelt, anhand derer – über Jahre und Jahrzehnte betrachtet – sich beeindruckende Wertsteigerungen nachweisen lassen. Dieser Nachweis ist zutreffend und gleichzeitig belanglos. Er betrifft im Wesentlichen hochpreisige und seltene Objekte der obersten Qualitätsstufe mit prominenter Provenienz. Bei den Africana mittlerer Qualität, die das Gros aller Sammlungen ausmachen, war in den letzten drei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts die Wertsteigerung so geringfügig, dass sie fast vernachlässigt werden kann. Von diesem Grundsatz gibt es Ausnahmen. So haben sich zum Beispiel die Preise für Ibedjis und für Miniaturmasken der Dan in den letzten zwei Jahrzehnten praktisch verdreifacht und vervierfacht.

Auch nach den allgemeinen Kriterien der Beurteilung einer Kapitalanlage schneiden Investitionen in afrikanische Kunst schlecht ab. Mit den allgemeinen Kriterien meine ich *Know-how*-Aufwand, Liqui-



Abb. 03: Ibibio, Maske mit Klappkiefer



Abb. 04: Songye, kifwebe-Maske

dität, Rentabilität und Sekurität.

Kein Sammler wird bestreiten, dass der Erwerb von *Know-how* über Stil, Qualität, Authentizität und Marktpreis afrikanischer Objekte schwierig und langwierig ist. Der Zeitaufwand dürfte vergleichbar dem sein, den man benötigt, um sich von einem Laien zu einem professionellen Vermögensanlageberater zu entwickeln. In diesem Zusammenhang ist auch auf das Lehrgeld hinzuweisen, das jeder Sammler in den Anfangsjahren zahlt, sofern ihm nicht das Glück seriöser professioneller Beratung zuteil wird.

Die Liquidität ist vergleichbar der von Immobilien. Es kann schon ein Jahr oder länger dauern, bis man ein Objekt zu einem vernünftigen Preis veräußert hat.

Die Rentabilität ist gleich null. Es gibt keine Verzinsung.

Die Sekurität ist im Prinzip gegeben, wenn man den Wertverlust beim Erwerb und die mageren Wertsteigerungen bei Objekten mittlerer Kategorie einkalkuliert. Bleibt man über Jahrzehnte in afrikanischer Kunst engagiert, besteht bei Auflösung der Sammlung eine gute Chance, zumindest das eingesetzte Kapital komplett zurückzuerhalten.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass das Sammeln afrikanischer Kunst unter dem Hauptgesichtspunkt einer Kapitalanlage keine gute Idee ist. Auch der gegebene Hinweis auf die in der Ver-

gangenheit nachweisbare Wertsteigerung hochkarätiger Stücke hat seine Tücke. Folgt man diesem Prinzip, wird man bald feststellen, dass diese teuren Objekte wegen ihrer künstlerischen Individualität nur sehr schwer zusammen aufzustellen und zu hängen sind. Sie vertragen sich nicht oder nur schlecht und bilden in ihrer Gesamtheit eher ein Konvolut als eine Sammlung.

Diese Ausführungen sollen selbstverständlich nicht vom Sammeln afrikanischer Kunst abhalten. Wie auch sonst im Leben ist für Lebensqualität nicht der materielle, sondern der immaterielle Gewinn entscheidend.

Gedanken und Erinnerungen eines Sammlers

Das Buch mit diesem Untertitel und dem Haupttitel „*Afrikanische Miniaturen*“ ist bei books on demand (bod) veröffentlicht worden und kann zum Preis von Euro 72 beim örtlichen Buchhandel bezogen werden. In dem Bildband stellt der Verfasser Hans Rielau 90 Exemplare seiner Miniaturensammlung vor. In den nach Stichworten sortierten Texten befaßt er sich mit seinen Erfahrungen als Sammler und der Erläuterung von für ihn wichtigen Begriffen und Theorien.

Text: Hans Rielau
Fotos: Maciej Rusinek

Minimalistische Theorie der Ethnografischen Ausstellung

Wenn Kultur bedeutet, dass jeder Mensch alle Gegenstände, die er benötigt selbst herstellen kann, dann sind wir Zivilisierten die unkultiviertesten Menschen der Kulturgeschichte.

Der Gegenstand

Das Fundament des Museums sind seine Sammlungen. Kern einer Bibliothek ist das Buch, in einem Museum ist es der Gegenstand, von dem alles ausgeht. Ein Buch wird gelesen, ein Gegenstand betrachtet. Wie aus Büchern zitiert wird, ohne zu verändern, sind auch in Ausstellungen die Gegenstände zu zitieren. Deutungen sind klar vom Zitat abzusetzen.

Der Text

So, wie man ein Buch lesen kann, ohne die enthaltenen Ideen zu erkennen, ist auch das Betrachten eines Objektes nicht zwingend ein Verstehen. Der erläuternde Text ist einerseits eine kurze Beschreibung des Gegenstandes (Objekttext), andererseits längerer Kontext, der durch Fotos, Ton- und Filmaufnahmen ergänzt sein kann. Der Objekttext beantwortet Fragen, die sich ausschließlich auf den Gegenstand beziehen: Aus welchem Material hergestellt? Von welchem Volk? Von wem und wann gesammelt bzw. im Museum eingegangen? Der Kontext erläutert den Gegenstandstyp: Mit welcher Technik hergestellt? Von wem bzw. in welcher Region in welchem Zusammenhang genutzt? Warum ausgewählt? Interpretationen sind deutlich von Fakten abzusetzen.

Die Auswahl

Jedes Volk ein eigenes Universum. Wer die materielle Kultur eines Volkes verstehen will, muss sich vergleichend mit den Gegenständen, lesend mit der Literatur, sehend mit Fotos und Filmen, hörend mit Tonaufnahmen sowie reisend mit den Menschen befassen. Wer die Vielfalt der Kulturen entdecken bzw. die eigene Sicht hinterfragen möchte, kann nicht von seinen eigenen Kriterien ausgehen. Erst ein museumsübergreifender Vergleich sehr vieler Gegenstände des gleichen Typus eines Volkes bzw. einer Region ermöglicht eine qualifizierte Auswahl. Kriterien sind Seltenheit, Ästhetik, Erhaltungszustand und Geschichte. Nie ausgestellte oder lange nicht gezeigte Gegenstände sind aktiv zu suchen.

Die Anordnung

Der Gegenstand war Teil des Lebens der Hersteller und Nutzer, ist es aber mit dem Verbringen in ein Museumsdepot nicht mehr. Dies befreit den Gegenstand. Er kann einzeln oder in Gruppen präsentiert werden. Wird die Verwendung in der Kultur der Hersteller thematisiert, so ist eine selbsterklärende Anordnung vorzuziehen; z.B. das Zeigen von Körperschmuck am (abstrahierenden) Modell eines menschlichen Körpers. Das Betrachten eines Gegenstandes und das Lesen eines Textes sind unterschiedliche geistige Tätigkeiten, daher sind Text und Gegenstand räumlich zu trennen, nur eine Nummer ist zugelassen. Auch Objekttext und Kontext sind räumlich zu trennen, der erstere ist näher zum Gegenstand.

Das Thema

Gegenstand und Text (inklusive Foto, Ton und Film) werden in der Ausstellung durch ein Thema verbunden. Eine Themenwahl, die über Länder und Kontinente hinweg vereinheitlicht, ist ein Konstrukt des sprachlichen Denkens, denn es reduziert die Vielfalt der Universen auf unsere Fragestellungen, Konzepte und Phantasien. Ausstellungen sind dann bestenfalls Selbstbespiegelung, schlimmstenfalls Fehlinterpretation, niemals aber ein Beitrag zum Verständnis der Anderen. Erst wenn ein Volk oder eine Region das Thema sind, ist ein vertiefendes Verständnis

immanentes Ziel, daher haben regionale Themen Vorrang. Die Auswahl der Gegenstände, die (eventuelle) Dokumentation der Herstellung und die Präsentation in der Eröffnungsausstellung ist eine gemeinsame Arbeit mit der jeweiligen indigenen Gemeinschaft. Denn wichtiger als die Auswahl von Themen ist, mit wem diese ausgewählt wurden.

Die Zusammenarbeit

Jede Ausstellung ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Spezialisten. Von der Auswahl und Analyse der Gegenstände, dem Schreiben und Lektorieren der Texte, der Präsentation und Ausleuchtung, der Anordnung und Inszenierung bis hin zum Wissenstransfer. Die Projektteams aus Spezialisten, Indigenen und Kurator entscheiden gemeinsam, abweichende Meinungen sind schriftlich zu begründen.

Die Inszenierung

Jeder Gegenstand ist gut ausgeleuchtet und jeder Text gut lesbar in Augenhöhe zu präsentieren. Dreidimensionales sollte von allen Seiten sichtbar sein. Wer in eine Ausstellung geht, sucht Ruhe und Inspiration, um ausgehend vom Gegenstand deren ehemalige Nutzer zu erahnen. Ihr Leben ist Vergangenheit, der Gegenstand überlebender Rest. Bewegte Bilder stören die Konzentration und sind räumlich abzutrennen. Ein Gegenstand wird durch die eigene Anfertigung oder durch die Benutzung von ähnlichen Duplikaten erlebbar. Auch diese Art der Inszenierung ist Teil der Ausstellung.

Die Vermittlung

Nicht nur die Ausstellung selbst ist ein Wissenstransfer, auch mitnehmbare Informationen (z.B. ein Ausstellungskatalog) sind Teil der Vermittlung. In Zukunft sind es außerdem die jeweils digital herunterladbaren Dateien am Gegenstand (Objekttext und Kontext) sowie die virtuelle Ausstellung im Internet.

Die lernende Ausstellung

Jede Ausstellung enthält Ungenauigkeiten, Fehler oder Lücken. Der Besucher ist nicht nur interessierter Konsument, sondern auch Wissenspotential und kann beitragen die Ausstellung zu verbessern. Eingabemedien sind in ausreichender Zahl aufzustellen und um aktive Mitarbeit ist zu werben. Diskussion und Korrekturen fließen regelmäßig in die Ausstellung zurück. Nicht nur das erreichte Wissen wird ausgestellt, sondern auch das ständige Wachsen des Wissens ist zu zeigen. Ziel ist, dass keine Ausstellung so abgebaut wird, wie sie aufgestellt wurde.

Der Besucher

Eine Ausstellung bedeutet nicht nur das Vermitteln von Wissen, sondern auch das Wecken neuer Interessen. Im Zentrum steht einerseits der Besucher: Was wünscht er? Was will er sehen? Aber andererseits auch die Fragen: Was kann insgesamt in etwa sechzig Minuten, was kann vom einzelnen Gegenstand bei einer durchschnittlichen Verweilzeit von ca. 10 bis 20 Sekunden vermittelt werden? Zu bedenken sind die unterschiedlichen Perspektiven von Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen und Senioren. Nicht nur die Augenhöhe ist altersabhängig.

Mit diesen Betrachtungen soll aufgezeigt werden, was in einer ethnografischen Ausstellung bestenfalls stattfinden kann: Das Zeigen von Gegenständen, ergänzt durch Text und Bild aufgrund der Zusammenarbeit von Spezialisten und unter Einbeziehung der lebenden Vertreter des jeweiligen Volkes.

Und zum Schluss die wichtigste These:

REGELN WERDEN AUFGESTELLT, UM IMMER WIEDER KREATIV GEBROCHEN ZU WERDEN.

Text: Andreas Schlothauer

ST. GALLEN GLÄNZT!



Auf dieser Seite sind zwei Stücke abgebildet, die im Portät von Lorenz Homberger erwähnt sind (Kongo-Figur, Luba-Axt).

Außerdem weitere fünf Stücke der Sammlung Han Coray. Zu den Sammlungen Han Coray und von der Heydt in St. Gallen in der nächsten Ausgabe mehr und (hoffentlich) bessere Fotos.



GNV0014

- Brasilianischer Federschmuck in Goethes Sammlung



Abb. 01: Feder-Binde GNV0014

In der Goethe'schen Sammlung in Weimar (Klassik-Stiftung) befindet sich ein Federschmuck und drei weitere Gegenstände ohne Federn, zwei Ketten (GNV0007) und ein Frauen-Hüftschurz (GNV0006) aus Südamerika.

Der Federschmuck mit der heutigen Inventar-Nummer GNV0014 (Alte Inventar-Nummer BV Nr. 11), ist im dritten Teil des Schuchardt-Kataloges des Jahres 1849 beschrieben (S.287, Nr. 68) als „Schurz (!) eines Wilden, von schönen farbigen Federn.“ Heute in der Datenbank mit dem Text: „Kopfschmuck aus farbigen Federn (Indianische Stirnbinde)“

Das Eingangsjahr bei Goethe und die Herkunft sind unbekannt, sicher ist nur, dass sich das Stück in Goethes Sammlung befand, also vor dem Jahr 1832 in seinen Besitz gelangt sein muss.

Weiterhin sind in der Datenbank die folgenden Angaben zum Stück: „Abmessungen allgemein: Kopfschmuck: ca. 40 x 15 cm; Gesamtlänge: 240 cm“

„4 verschiedenfarbige Lagen von Federn untereinander auf einem Hanfgewebe befestigt. (Schwarz, 2 x rot, blau, gelb). Auf jeder Seite mit dreifacher, aus mehreren Lagen gedrehte Hanfschnur. (Gelbe Ara-, blaue Kotingiden-, rote Papageien- und schwarzviolette Tukanfedern).“

Diese Angaben, besonders hinsichtlich der Federlieferanten, gehen auf Klara Moeller zurück, die sich 1942 in einem Aufsatz mit dem Stück beschäftigt und es aufgrund eines Druckes in dem „Reise“-Werk von Martius und Spix den Juri zugewiesen hat. „Auf Grund meiner Nachforschungen kann ich nunmehr die fest begründete Meinung äußern, daß die Stirnbinde durch Karl Friedrich Philipp von Martius, ... in Goethes Hand gelangt sind.“ (Moeller 1942, S.199)

Die Moeller'sche Beweisführung hinsichtlich der regionalen Zuordnung gründet nicht auf schriftlichen Belegen in der Goethe'schen Sammlung, sondern allein auf einem Stich im „Reise“-Werk von Spix und Martius. „Im Briefwechsel findet sich zwar keine Bemerkung darüber; aber um so deutlicher spricht eine andere Tatsache für Martius als Geber, nämlich die, daß auf seiner eigenhändigen

Zeichnung in seinem Bildatlas zur Reise in Brasilien in den Jahren 1817-20' die Juri bei dem Waffentanz mit den gleichen Stirnbinden geschmückt sind. Auf Seite 1226/27 des Reisewerks erwähnt er diesen Stamm.“ (Moeller 1942, S.199) Eine genaue Betrachtung und Vergrößerung des genannten Stiches zeigt, dass dieser Kopfschmuck nur mit einer Reihe Federn dargestellt ist und nicht, wie bei GNV0014, aus mehreren Federschichten bestehend.

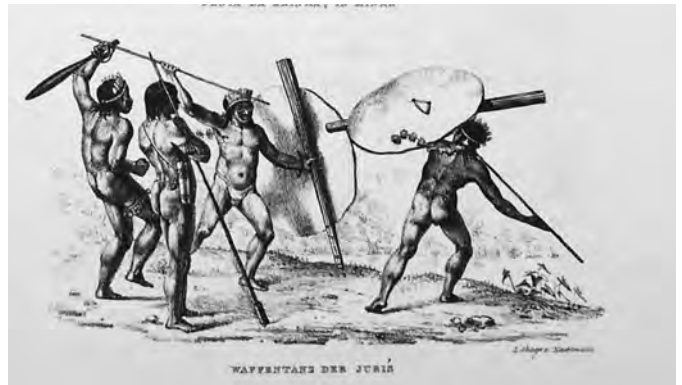


Abb. 02: „Waffentanz der Juri“ in Martius 1820



Abb. 03: Feder-Binde Typ „Juri“

Moeller hat die Stirnbinde der Juri in München nicht im Original gesehen, denn dort gibt es kein derartiges Stück in der Sammlung Martius und Spix. Von dem Münchener Kopfschmuck aus Federn kommt nur ein Typus in Frage, den Martius gleich mehreren Ethnien zugeschrieben hat. Fast identische Feder-Binden sind von den „*Coruna*“ (263, 264, 65), „*Passe*“ (274, 312a), „*Arara*“ (311a, 330a), „*Cauixana*“ (314), „*Jumana*“ (320, 340c, 340f), „*Miranha*“ (323e, 324e, 325e) und „*Japua*“ (329a). Ähnliche Fehler bei der regionalen Zuordnung sind bei Martius häufig zu finden.

Die überlappenden, verschiedenfarbigen Federreihen hätten die bayrischen Amazonas-Reisenden sicher auf dem Stich dargestellt, denn der Aufbau von GNV0014 ist typisch und unterscheidet sich deutlich von der Feder-Binde, die auf dem Stich dargestellt ist. Auf einem Baumwoll-Gewebe (ca. 42 x 8 cm), dessen Enden durch zwei Holzstöckchen begrenzt sind, die gleichzeitig die Struktur stabilisieren, sind die verschiedenfarbigen Feder-Bänder so aufgenäht, dass sie sich dachziegelartig überdecken.

Moeller hat sich um Vergleichsstücke bemüht, jedoch keines gefunden: „*Die außerordentlich reichhaltige indianische Feder-schmucksammlung des Berliner Völkerkunde-Museums weist kein derartiges Stück auf, und ich habe auch anderswo kein gleiches feststellen können.*“ (Moeller 1942, S.199f.) Wer nur nach den gleichen Farben sucht, wird tatsächlich kein gleiches Stück finden, aber technisch ähnlich aufgebaute Stücke sind durchaus vorhanden; sowohl in Berlin (VA161, B-VA322a, B-VA34485) Sammlung Richard Schomburgk, wie in Stockholm (1905.13.0081, 1905.13.0098) Sammlung Carl Bovallius und Wien (2647) Sammlung Johann Natterer. Diese gut dokumentierten Vergleichsstücke sind im Inland Britisch-Guayanas bei den Macushi, Arecuna oder Taulipang gesammelt worden.



Abb. 04: Kopf-Reif der Macushi, WI-2647

Zwar sind die Baumwoll-Fäden bei diesen Stücken deutlich lockerer, also nicht so kompakt wie bei GNV0014. Jedoch sind die Grundtechniken identisch:

- * das Baumwoll-Gewebe ist mit Holzstöckchen abgeschlossen;
- * die Feder-Bänder sind aufgenäht;
- * die langen Baumwoll-Stränge.

Dieser Aufbau ist teilweise technisch erklärbar, denn derartige Feder-Binden wurden auf einen geflochtenen Kopf-Reif aufgebunden und wie eine Krone auf dem Kopf getragen.

Die Moeller'sche Argumentation der regionalen Zuordnung bricht damit zusammen. Martius kann allenfalls der Überbringer der Kopf-Binde gewesen sein, jedoch nicht der Sammler. Weder Martius noch



Abb. 05: Zeichnung eines Macushi bei Edward A. Goddall 1841-1843

Max Wied reisten in den Guayanas, aber z.B. Johann Natterer und Alexander Humboldt hätten vor Ort ein derartiges Stück erwerben können. Womit ich keineswegs einen der beiden als Lieferanten vorschlage. Denn kein Brief, kein Sammlungsdocument belegt (bisher) die Herkunft der Stücke.

FAZIT:

Die regionale Zuordnung durch Moeller zu den *Juris* ist falsch. Der Kopfschmuck ist von den Inlandvölkern Guayanas, den Macushi, Arecuna oder Taulipang.

Weder Martius noch Spix waren in diesem Teil Südamerikas. Einen Beleg, dass Martius Goethe das Stück schenkte, gibt es nicht.

Hinsichtlich des Materials ergab eine Untersuchung von GNV0014 am Donnerstag, dem 8. März 2012:

- A.** Das Gewebe ist nicht aus Hanf, sondern aus Baumwolle.
B. Die Federlieferanten sind bei Moeller nur teilweise richtig angegeben:

	schwarz	rot	blau	gelb-orange
Moeller	Tukan	Papageien	Kotingiden	Ara
Schlothauer	Tukan	Ara macao	Ara ararauna	Tapirage von Ara ararauna

Sicher ist, dass die Feder-Binde bereits 1832 in der Goethe'schen Sammlung war und somit eines der besterhaltenen, frühesten Zeugnisse der Indianer Guayanas in einer europäischen Museums-sammlung ist.

Dass der Perl-Schurz und die beiden Ketten ebenfalls aus dem Inland Guayanas kommen, ist eine Arbeitsthese, deren Beweis jedoch noch zu führen wäre.

Text und Fotos: Andreas Schlothauer

LUIS FERNANDEZ



Abb. 01: Enawene-Nawe Mann im Festschmuck, 1994

Luis Fernandez, Jahrgang 1951, geboren in Madrid studierte zehn Jahre klassische Gitarre am Konservatorium in Lausanne. Sein Interesse an der Musik außereuropäischer Völker und eine zufällige Begegnung mit dem Ethnologen René Fürst in Genf im Jahr 1976 hatten zwei Jahre später seinen ersten Feldforschungsaufenthalt in Brasilien zur Folge. Geplant war ein Besuch im Rio Xingu Reservat bei den Kamayura. Hierfür war ein Antrag bei der brasilianischen Indianerbehörde FUNAI einzureichen. Luis wartete in der Hauptstadt Brasília fünf Tage und versuchte jeden Tag sein Glück bis er feststellte, dass bei der Funai bereits ein ganzer Stapel von Anträgen anderer Wissenschaftler lag, die teilweise schon wochenlang warteten. Kurzentschlossen reiste er nach Cuiaba und traf dort Aimore Cunha da Silva in Riozinho einem kleinen Dorf bei Vilhena, den Funai-Direktor des Aripuana-Parkes an der nördlichen Grenze des Bundesstaates Mato Grosso zum Bundesstaat Rondonia. Durch diesen Kontakt kam er zu den Surui.

Surui (Paiter)

Die heute mehr als 1.000 Surui im Bundesstaat Rondonia werden zur Sprachgruppe der Tupi-Monde gezählt. Durch die Bauarbeiten an der Bundesstrasse BR 364 von Cuiaba nach Porto Velho, die durch ihr Gebiet führte, war ab dem Jahr 1969 ein dauerhafter friedlicher Kontakt erzwungen worden. Luis Fernandez war im Juli 1978 für zwei Wochen in den Dörfern „Linha 14“ und „7 setembro“. Ein erneuter, etwa zweiwöchiger Besuch folgte im Juli 1980. Für das *mapimai*-Fest bereitete eine Dorfhälfte das Essen während die andere besonders kunstvolle Pfeile im Wald herstellte.

Einige dieser Pfeile befinden sich heute im Genfer Musée d'Éthnographie (MEG). Es ist bis heute die einzige Sammlung der Surui in ganz Europa. Lediglich ein Feder-Kopfreif (70705) im Museum für Völkerkunde Dresden ist wohl noch von den Surui. (Falls ich irren sollte, bin ich für eine Mitteilung sehr dankbar!) Bisher nicht publiziert sind die damals aufgenommene Flötenmusik und die Gesänge. Einzelne Männer gingen spontan nachts in den Wald und sangen stundenlang bis zum Morgengrauen

www.paiter.org

www.aquaverde.org/en/surui

Nambicuara

Heute leben etwa 2.000 Nambicuara an den Oberläufen der Flüsse Juruena und Guaporé in den Bundesstaaten Rondonia und Mato Grosso. Ihre Sprache ist isoliert, d.h. mit keiner anderen Sprachfamilie verwandt. 1982 war Luis Fernandez etwa einen Monat bei zwei Nambicuara-Gruppen (Mamaínde und Nekarotxus) am Rio Piolho, einem Zufluss des Rio Pardo. Hier interessierte ihn die Musik, welche die Männer auf ihren geheimen Blasinstrumenten aus Bambus (Flöten, Trompeten) nachts während ihrer Zeremonien spielten. Frauen und Kinder durften die Instrumente nicht sehen und mussten sich im Haus verstecken. Eine weitere Nambicuara-Gruppe (Katitaurhlu) besuchte Fernandez im Jahr 1984 für zwei Wochen am Rio Pardo am Posten Campos Novos des Indianerrservats (Terra Indígena). 1989 war er für je eine Woche erneut bei den Mamaínde und Nekarotxus sowie anschliessend eine Woche bei den Katitaurhlu am Rio Sararé. Bei den Nekarotxus wurde ein wichtiges Fest gefeiert, die erste Menstruation eines Mädchens. Luis Fernandez konnte Gesänge und Musik aufnehmen sowie fotografisch dokumentieren. Ein Teil der Sammlungen, Musikinstrumente, Schmuck, Flechtar-

beiten etc. der drei Nambicuara-Gruppen sind in den Museen in Genf (MEG) und im Museum der Kulturen Basel. Nur ein Teil der Tonaufnahmen wurde 1996 in Genf veröffentlicht: "Enawene Naue et Nhambiquara du Mato Grosso, AIMP XLIII, 1996".

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/nambikwara>

Rikbaktsa

Die Macro-Je sprechenden etwa 1.000 Rikbaktsa leben im Bundesstaat Mato Grosso am Rio Juruena und Rio Arinos. Bei diesem, für seinen auffälligen und schönen Federschmuck bekannten Volk, der sich in vielen Museumssammlungen befindet und häufig ausgestellt ist, war Luis Fernandez erstmals im Jahr 1986. Er besuchte während eines Monats zwei Dörfer bei Fontanillas am Rio Juruena. Das Dorf Aldeia Curva (100 Personen) und Aldeia Primeira (150 Personen). 1987 war er etwa zwei Wochen in den Aldeias Segunda und Barranco Vermelho am unteren Juruena und 1989 etwa zwei Wochen, im Japuirá-Gebiet zwischen Rio Sangue und Rio Arinos gelegen. 1990 erneut für etwa zwei Wochen in den Aldeias Primeira, Curva, Nova und Barranco Vermelho am unteren Juruena. Außerdem im Escondido-Gebiet zwischen den Flüssen Arinos und Teles Pires.

Während seiner Besuche fand kein Fest statt. Auch hier hat er Musik aufgenommen, die bisher nicht veröffentlicht ist. Die von ihm angelegten ethnografischen Sammlungen sind in den Museen in Antwerpen, Burgdorf, Genf und Neuchâtel. Das Völkerkundemuseum Burgdorf veröffentlichte etwa 1990 eine kleine Publikation von Luis Fernandez zur Rikbaktsa-Sammlung.

Myky-Irantxe

1990 kam es spontan zu einem zehntägigen Aufenthalt von Luis bei den Myky im Bundesstaat Mato Grosso am Rio Papagaio, einem Zufluss zum Rio Juruena. Diese kleine Gruppe von ca. 40 Personen, die sprachlich zu den Irantxe, einer isolierten Sprache zählt, nahm erst im Jahr 1971 Kontakt auf. Luis sammelte hier nur wenige Objekte, die sich heute teilweise in Genf befinden. Die Tonaufnahmen sind bisher nicht veröffentlicht.

<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/irantxe-manoki>

Enawenê-Nawê

Dieses aruaksprachige Volk von etwa 600 Personen lebt in einem grossen Dorf am Rio Iquê am oberen Rio Juruena im Bundesstaat Mato Grosso. Bis zum Jahr 1974 mieden sie die brasilianische Gesellschaft, erst seit den 1980er Jahren bestehen regelmäßige Kontakte. Noch im Jahr 1987 wurde der spanische Jesuitenpriester Vincente Canas, der mit den Enawene-Nawê über zehn Jahre gelebt hatte, um diese zu schützen, von Großgrundbesitzern und Viehzüchtern ermordet.

Luis besuchte das Dorf erstmals 1992 für einen Monat. Weitere Aufenthalte folgten in den Jahren 1994, 1995, 2000, 2003, 2005 und 2007 für jeweils zwei bis drei Wochen. Einmal pro Jahr feiern die Enawene-Nawê den *yaunkwá*-Ritualzyklus, der etwa vier bis sechs Monate zwischen Mai bis Dezember dauert. Luis war in den Jahren in unterschiedlichen Phasen anwesend, fotografierte und machte Tonaufnahmen.

Die umfangreichen Sammlungen der materiellen Kultur sind in den Museen Burgdorf,

Genf und Neuchâtel. Die Tonaufnahmen wurden nur teilweise veröffentlicht (siehe Nambicuara).

www.enawenenawe.com

www.youtube.com/watch?v=8ZGDyJULWZg

Ergebnisse dieser Forschungsaufenthalte

Das Hauptinteresse von Luis galt zwar der Musik, die er mit professionellen Geräten aufzeichnete. Doch er legte auch ethnografische Sammlungen der Surui, Nambicuara, Erikbatsa und Enawene-Nawê vor allem für Schweizer Ethnologische Museen an, so für Basel, Burgdorf, Genf und Neuchâtel, aber auch für Antwerpen. Nur wenig ist aus seinem Tonarchiv bisher veröffentlicht.

Die etwa 1.600 Fotos, die Luis während seiner Feldaufenthalte zwischen 1978 bis 2008 machte, waren Nebenprodukte. Es sind keine professionellen Aufnahmen, aber sie sind von großem dokumentarischen Wert, da es von diesen Völkern wenig Fotos aus diesen Jahren gibt.

Text und Foto (Abb. 04): Andreas Schlothauer

Feldfotos (Abb. 01 - 03): Luis Fernandez

Angebot an Ethnologische Museen

Das Ethnologische Museum, welches es schafft bis 30. Juni 2013 diese Bilder auf der eigenen Internetseite zu veröffentlichen, kann diese zehn Jahre kostenlos nutzen. Sowohl auf der Internetseite, als auch in Ausstellungen. Anfragen können an meine Adresse als einfacher Brief geschickt werden. Sie müssen von Kurator und Direktor unterschrieben sein. Die CD mit den Fotos schicke ich dann.

Abb. 02: Rikbaktsa Mann beim Herstellen eines Kopf-Reifes *iripahá*, 1986



Abb. 03: Rikbaktsa Mann mit Kopf-Binde *muhara* und Arm-Binden *padari*, 1986



Abb. 04: Luis Fernandez



DAS GUAPORE-PROJEKT

Teil 2: Postkoloniales Sammeln als Europäische Zusammenarbeit
Basel (CH) - St. Gallen (CH) - Wien (A) - Dresden (D) - Herrnhut (D)- Berlin (D) - Leiden (NL)

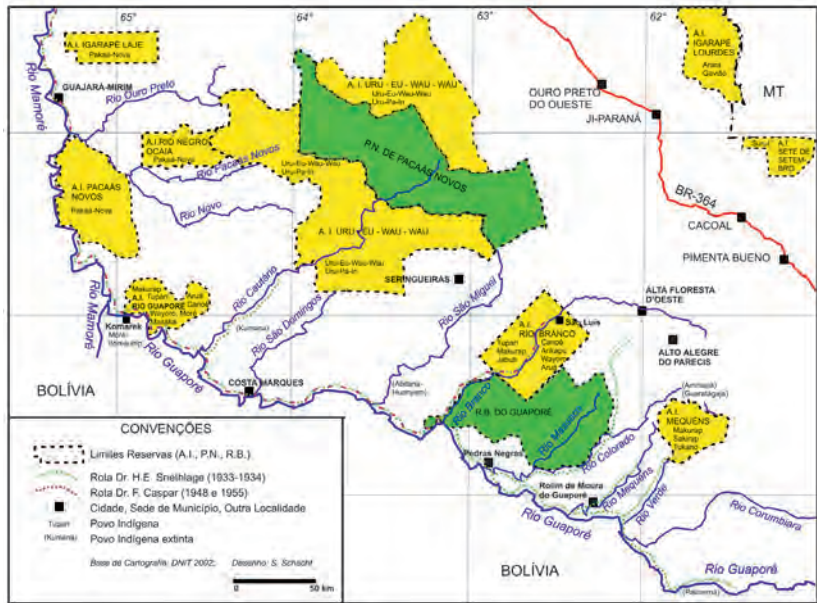


Abb. 01: Landkarte mit den Terra Indígena des Rio Guaporé

In Kunst&Kontext 01 hatte ich kurz über das Guapore-Projekt berichtet.
Zur Erinnerung: Im Jahre 2009 reiste eine Gruppe von fünf Männern und zwei Frauen der Volksgruppen Aruá, Kanoé, Jabutí, Makurap und Tuparí aus dem brasilianischen Bundesstaat Rondonia drei Wochen lang auf der Suche nach ihrer Geschichte durch die Schweiz, Österreich, Deutschland und die Niederlande. Die, von den drei Ethnologen, dem Deutschen Heinrich E. Snethlage, dem Schweizer Franz Caspar und der Österreicherin Etta Becker-Donner gesammel-

Um die Reise zu finanzieren, brachten die Indianer Sammlungen ihrer materiellen Kultur mit und veräußerten diese an Museen. Lediglich die Vorfinanzierung und eine Spende von etwa 6.000 Euro waren erforderlich.
Postkoloniales Sammeln als gemeinsames, mehrjähriges Projekt mit indigenen Gemeinschaften - im Europa des Jahres 2009 etwas Neues. In den ethnologischen Museen gibt es seit Jahrzehnten keine Sammelstrategie. Wenn gekauft wurde, dann zufällig z.B. von Ethnologen, die von Feldaufenthalten zurückkehrten, von Sammlern oder Händlern. Nie jedoch von den Indigenen selbst.
Die oft gehörte These, dass es „ja nichts mehr zu sammeln“ gäbe, ist aberwitzig. Was hätte in den letzten Jahrzehnten nicht noch alles, zum Beispiel in Brasilien, gesammelt werden können und könnte auch jetzt noch gesammelt werden!
Das Guapore-Projekt zeigt, dass es möglich wäre, in mehrjährigen Projekten mit Indigenen Gemeinschaften die in Museen vorhandenen Sammlungen ge-

meinsam zu bearbeiten und den Wissensaustausch zu dokumentieren. Neue Sammlungen könnten angelegt und sodann bestimmt werden, was in unsere Museen gelangt. Das vor Jahrzehnten dokumentierte Wissen der Forscher sollte ebenso in diesen Prozess einfließen wie die vergleichende Kenntnis über Sammlungen in europäischen Museen. Denn Wissen ist teilweise bereits verloren gegangen, und der europäische Spezialist kann ein wichtiges Kettenglied bei der Rekonstruktion sein.

Museum	Sammler	Jahr	Ethnie
Basel, Museum der Kulturen	Franz Caspar	1956	Tupari
Bremen, Überseemuseum	Franz Caspar	1956	Tupari
Hamburg, Museum für Völkerkunde	Franz Caspar	1954+56	Tupari
Berlin, Ethnologisches Museum	Heinrich E. Snethlage	1933-35	Arua, Makurap, etc.
Wien, Museum für Völkerkunde	Etta Becker-Donner	1954+56	Kanoé

Die Idee
Im Frühjahr 2007 traf ich erstmals Gleice Mere, eine brasilianische Fotografin und Journalistin, die damals noch in Berlin lebte und seit einigen Jahren mit den Familien der Ethnologen Franz Caspar und Heinrich E. Snethlage Kontakt hatte. Bei ihren Besuchen des Terra Indígena Rio Branco in den Jahren 2005 und 2006 hatte sie den Indianern die Feldfotos der Forscher und eigene Fotos von Sammlungsgegenständen der Museen in Berlin und

ten Objekte, Feldfotos und Tonaufnahmen befinden sich heute in Museen in Basel, Berlin, Bremen, Hamburg und Wien.
Es handelte sich um eine Zusammenarbeit von

- sieben Vertretern der zwei Terra Indígena (TI) Rio Guaporé und Rio Branco
- drei Privatpersonen in Deutschland und Brasilien
- sechs Museen in vier Ländern (etwa 15 Mitarbeiter)
- Nachkommen der drei Sammlerfamilien Becker-Donner, Caspar, Snethlage.

Basel gezeigt. Das Interesse war geweckt, eine Reise nach Europa jedoch ein unrealistischer Gedanke. Sehr wichtig für den weiteren Verlauf war, dass der damalige Verlobte (und heutige Ehemann) von Geice, Tanúzio Gonçalves de Oliveira, seit über 15 Jahren für die brasilianische Indianerbehörde (Funai) arbeitete, davon die letzten zehn Jahre im TI Rio Branco. Nach ersten gemeinsamen Überlegungen sollte die Besuchergruppe wenigstens aus vier bis sechs Vertretern von drei bis vier Ethnien bestehen, Frauen und Männern, Jungen und Alten.

Europa - die Suche nach den Museen

Diese Idee besprach ich im Herbst 2007 mit Alexander Brust, dem Südamerika-Kurator des Museums der Kulturen Basel. Er hatte bereits Erfahrungen bei dem Besuch einer vierköpfigen Gruppe von Yudja (Juruna) in Basel im September 2006 sammeln können, den er gemeinsam mit der brasilianischen Ethnologin Simone Athayde organisiert hatte. Das Museum erwarb eine Sammlung Musikinstrumente von den Yudja. Dass Alexander sofort von dem Projekt überzeugt war und nach ein paar Wochen eine Beteiligung des Baseler Museums in Höhe von 10.000 Schweizer Franken zusagen konnte, vermittelte mir, dass das Projekt realisierbar war. Nach seinen Erfahrungen musste bei einer Reisegruppe von fünf bis sechs Personen mit Projektkosten von etwa 30.000 bis 35.000 Euro gerechnet werden.

Die Aufgabe bestand also darin, wenigstens drei bis vier Museen zu finden, die gemeinsam das Projekt finanzieren, sich also jeweils mit einem Betrag von mindestens 5.000 Euro an den Kosten beteiligen würden. Naheliegender Gedanke war, zuerst die Museen anzusprechen, die bereits Sammlungen des Guapore-Gebietes besaßen, also Berlin, Bremen, Hamburg und Wien. Schnell war klar, dass Museen dann Geld in dieser Höhe ausgeben konnten, wenn sie einen Gegenwert erhielten. Meine Überlegung ging deshalb dahin, dass die Indianer jeweils Sammlungen erstellen, dokumentieren und mitbringen sollten, um diese mit den Museen gegen die Reisekosten zu tauschen. Durch eigene Arbeit würden sie so die Reise weitgehend selbst finanzieren.

Im Juli 2008 stellten Alexander und ich bei einem von uns organisierten Südamerikanisten-Treffen im Ethnologischen Museum Berlin das Konzept vor, das wir (Gleice, Alexander und ich) gemeinsam formuliert hatten. Es waren Vertreter von fünf verschiedenen Völkerkundemuseen anwesend, doch nur die Südamerika-Kuratorin Claudia Augustat konnte nach Rücksprache mit ihrem Direktor Christian Feest die Beteiligung des Museums für Völkerkunde Wien mit einem Betrag von 6.000 Euro zusagen. Im Januar 2009 kam vom Freundeskreis des Ethnologischen Museums Berlin eine Zusage von 5.000 Euro. Vor allem der Vorsitzende Volker Hassemer und das Vorstandsmitglied Birgitt Clauss standen von Anfang an hinter dem Projekt. Damit waren zum Jahresanfang 2009 insgesamt 16.500 Euro abgesichert, ein verbleibendes Risiko von etwa 13.500 Euro. Es reichte, um das Projekt realisieren zu können, und so reservierte ich im Januar 2009 die Flüge.

Bei einem Treffen im Museum Volkenkunde Leiden im November 2008 während des „Expert Meeting, Sharing Knowledge & Cultural Heritage“ waren die Südamerika-Kuratorin Laura van Broekhoven und der damalige Direktor Steven Engelsman sehr interessiert, da das Guapore-Projekt zu einem anderen Zusammenarbeitsprojekt des Museums mit Surinam passte. Die Zusage des Museum Volkenkunde von 6.000 Euro kam dann im April 2009.

Weiterhin gelang es Alexander Brust, eine Schweizer Stiftung (KFPE) für ein Teilprojekt mit den Tuparí zu gewinnen (Postkoloniale Forschung an Museumssammlungen), sodass deren Reise- und Aufenthaltskosten in Höhe von 10.600 Schweizer Franken finanziert waren. Diese Zusage kam im April 2009.

Alle diese Beträge konnten erst fließen, als die Besucher in Europa eingetroffen bzw. die Sammlungen den Museen übergeben waren, d.h. die Flugkosten und die Übernachtungen, etwa 15.000 Euro, waren von mir vorzufinanzieren.

Brasilien - die Herstellung der Sammlungen

Auch wenn die Struktur des Projektes auf Gleichberechtigung ausgerichtet war, so war doch das Anlegen von Museumssammlungen



Abb. 02 und Abb. 03: Herstellung der Gegenstände

Anzeige



ULRICH KORTMANN.COM



Abb. 04: Herstellung der Gegenstände

2. Sammlungsdokumentation

A. Vor Ort

- Fotos des Herstellers und des Stückes, Foto des Ausgangsmaterials
- Fotos Herstellung, (wenn möglich) auf die Rückseiten der Fotos die Angaben schreiben:
 - Name des Herstellers und Ethnie
 - Frau oder Mann
 - Indianischer Name des Stückes und auf Brasilianisch und das Foto am Gegenstand befestigen

Die Hersteller sollten mindestens jeweils ein Foto machen:

- von den Materialien, nebeneinander legen
- vom fertigen Stück gehalten von dem jeweiligen Hersteller, außerdem 2-3 Fotos von der Herstellung

B. Arbeit des jeweiligen Museums während des Besuches oder später?

- (Standard-Etikette? für alle Museen: An jedem Gegenstand einen Zettel befestigen)
- Name des Gegenstandes:
- Verwendung:
- Hergestellt von: (Name, Mann oder Frau)

- Verwendetes Material:
- Von welcher Pflanze / Tier kommt das Material?
- Halbfertige Stücke: Fotos, wie das Stück hergestellt wird.

Technik

- Von wem hat der Hersteller gelernt, diese Stücke herzustellen?
- Fotos, wie das Stück hergestellt wird. Einzelne Zwischenschritte fotografieren

Wird der Gegenstand heute noch hergestellt und verwendet?

- Was ist dem Hersteller wichtig zu sagen? Was will er mitteilen?
- (Kommen Material oder Gegenstand in einer Erzählung/Mythe vor?)

eher eine europäische Idee. Auch dass die Indianer Gegenstände ihrer Tradition und Kultur herstellen und dokumentieren sollten, war eine Vorgabe, die ihren Ursprung in den Interessen von Gleice und mir hatte. Ein Gedanke war, hierdurch mehr über die alten Sammlungsgegenstände zu erfahren sowie feststellen zu können, was nicht mehr produziert wird, d.h. welche Kenntnisse verloren gegangen sind. Verbunden war damit auch die idealistische Hoffnung, dass mit der Tradition die Alten und ihre Fähigkeiten aufgewertet und so der Erhalt der Kultur unterstützt würde.

Gleice fertigte für jede Ethnie Sammlungslisten mit Fotos von Museumsobjekten, um bei ihren Besuchen im TI Rio Branco vermitteln zu können, welche Gegenstände angefertigt werden könnten. Dies ist für Puristen sicher ein Kritikpunkt des Projektes und kann in Zukunft besser oder anders gemacht werden.

Auch meine recht einfachen Vorgaben zur Dokumentation der Herstellung erwiesen sich als nicht umsetzbar, da Gleice nur zweimal jeweils für einige Tage in das TI Rio Branco reiste. Sie konnte zwar erklären, aber die Durchführung nicht betreuen. Dies beurteile ich jedoch aus heutiger Sicht nicht als Schwäche, sondern als Stärke des Projektes. Denn so konnte auf die Herstellung und Dokumentation kein weiterer Einfluss ausgeübt werden.

Im Februar 2009 schrieb ich deshalb den beteiligten Museumskuratoren: „*Kein Ethnologe wird vor Ort die Sammlungen anlegen und eine museumsgerechte Dokumentation durchführen können, die Aruá-Kanoé-Jabutí-Makurap-Tuparí machen das selbst. Wie gut die Dokumentation zu den jeweiligen Stücken sein wird, wissen wir daher nicht. Gleice kann nur Anregungen (die ich geschrieben habe) weitergeben, was jeder Einzelne daraus macht, ist unsere gemeinsame Überraschung. Ich habe Gleice Geld geschickt, um Einweg-Kameras zu kaufen, mit denen die Indianer die Herstellung der Stücke fotografieren können. Die Dokumentation vor Ort muss so einfach wie möglich sein, d.h. die eingehenden Stücke sind in den jeweiligen Museen nachzudokumentieren, indem die Besucher befragt werden.*“

Außerdem sollten halbfertige Stücke mitgebracht werden, um in Europa die Herstellungstechnik fotografisch und filmisch dokumentieren zu können. Dies erwies sich dann teilweise als schwierig, da z.B. Flechtwerk nur mit frischem Material hergestellt werden kann. Bereits in diesem Stadium wurde koordiniert, welche Sammlung von welcher Ethnie von welchem Museum gewünscht war.

Basel	Tuparí
Berlin	Aruá + Makurap + (Jabutí)
Leiden	Aruá + Kanoé + Makurap + Tuparí + (Jabutí)
Wien	Kanoé

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Augusto Kanoé, Analisia Makurap

In den nächsten Ausgaben:

- Die Vorbereitung in Brasilien
- Die Planung des Programms und die Reiseroute
- Die Kanoé des TI Omeré (Isolados)
- Zwei Besuche in Brasilien 2010 und 2011

AUSSTELLUNGEN UND KATALOGE DANK - FRAGEN - KRITIK - DISKUSSION

Ausstellungen und Kataloge sind für die KuratorInnen viel Arbeit, daher grundsätzlich lobens- und empfehlenswert. Das jeweilige Museum präsentiert sich damit der Öffentlichkeit und stellt sich somit den Fragen, der Diskussion und der Kritik.

Braunschweig hat wieder eine ... - Dauerausstellung
Städtisches Museum, Steintorwall 14, 38100 Braunschweig,
Tel. 0531 - 470 4505

Seit Juni 2012 gibt es wieder Außereuropäisches in der Dauerausstellung. Darunter drei Benin-Platten, sechs sehr seltene Sapi-Elfenbeinarbeiten, zwei feine Figuren der Bangwa sowie 16 Skulpturen aus Kamerun. Der Kolonialoffizier Kurt Strümpell hat letztere vor Ort um 1900 erworben. Da eine qualitative Differenzierung nicht geboten wird, z.B. welche Objekte wurden damals neu zum Verkauf hergestellt, hier meine Auswahl: zwei Figuren der Bangwa, eine Figur und ein Hocker der Bafut sowie zwei Masken der Ekoi/Ejagham sind hervorragend. Große Schwachpunkte der Ausstellung sind:

- * Fast kein Stück ist gut präsentiert, das meiste liegt zu niedrig und ist schlecht ausgeleuchtet.
- * Viele Texte sind durch unzureichende Beleuchtung schlecht lesbar.
- * Die Objekttexte in den Vitrinen sind auf Karton gedruckt, der sich bereits im Monat nach der Eröffnung teilweise wellt.

Was nicht zu sehen ist, kann nicht wirken. Was schlecht lesbar ist, nicht bilden. Wir werden bei der Stadt Braunschweig anfragen, ob nicht ein paar Euro mehr in die Präsentation der Objekte und Texte investiert werden kann.

Hannover ist TABU - 28. September 2012 bis 7. April 2013
Niedersächsisches Landesmuseum, Willy-Brandt-Allee 5,
30169 Hannover, Tel. 0511 9807-686

Die erstmalige Zusammenarbeit der vier niedersächsischen Museen Braunschweig, Göttingen, Hannover und Hildesheim ist TABU. Mehr in der nächsten Kunst&Kontext.

Weimar, auch Goethe trug Federschmuck: Lebensfluten - Tatensturm
Klassik-Stiftung Weimar, Burgplatz 4
99423 Weimar, Tel. 03643 545-400

Sehr schön präsentiert und hervorragend ausgeleuchtet, ist der Federschmuck aus Goethes Sammlung (siehe S. 86). Der Objekttext ist recht dünn: „Indianischer Kopfschmuck aus Guayana, Federn und Baumwolle“. Nein, diese bunten Dinger da sind Federn? Wer hätte das gedacht? Stimmt, seh ich auch, sagt sich stolz der Klassik-gebildete Besucher. Aber wo ist Guayana? Ein bißchen mehr Bildungsfreude hätten die Ausstellungsmacher vermitteln können. Mehr zum Stück in dieser Kunst&Kontext.

Paris Cheveux chéris - 18. September 2012 bis 14. Juli 2013
Musée du quai Branly, 37 Quai Branly 75007 Paris

In Katalog und Ausstellung sind Schrumpfköpfe der Jivaro-Völker kommentarlos neben Fälschungen des 20. Jahrhunderts gepackt. Yves le Fur hat die Stücke, wie mir gesagt wurde, aus ästhetischen Gründen ausgesucht. Prima. Aber warum immer der gleiche Objekttext „Shuar, Tête réduite“, wenn sicher nicht alle geschrumpften Gesichtshäute von diesen sind? War in Paris niemand fähig echt und falsch zu unterscheiden? Oder wurde nicht danach gefragt? Warum bei afrikanischen Skulpturen höchste Maßstäbe anlegen und diese bei der Auswahl süd-amerikanischer Objekte sträflich mißachten? Wir werden anfragen.

Wien ist jenseits von Brasilien - 18. Juli 2012 bis 7. Januar 2013
Johann Natterer und die ethnographischen Sammlungen der österreichischen Brasilienexpedition 1817 bis 1835
Museum für Völkerkunde, Burgring 5, A-1010 Wien,
Tel. 0043 - 1 - 525240

Die Ausstellung habe ich noch nicht gesehen, aber den Katalog gelesen. Bei den Objekttexten stellte sich die Frage, ob in 200 Jahren nicht mehr herauszufinden war. Eine Sammlungsbearbeitung ist das nicht. Dafür wurde ansonsten viel geschrieben. Zwei Autoren habe ich einige Fragen geschickt und werde in der nächsten Ausgabe zur Diskussion berichten.

GUTACHTER Afrikanische Kunst in Deutschland

Seit dem Jahre 2005 ist Bernd Schulz der einzige von der IHK bestellte, öffentlich vereidigte Gutachter für „schwarzafrikanische Kunst“ in Deutschland und laut den EU-Richtlinien des Jahres 2008 auch für Europa. Die Industrie- und Handelskammer (IHK) Nordrhein-Westfalen hatte ihn wegen dieser verantwortungsvollen Aufgabe angesprochen, da er alle Voraussetzungen erfüllte, die an einen IHK-Gutachter gestellt werden: verantwortlicher Lebenswandel, ökonomische Unbescholtenheit, Nachweis von Publikationen, über 45 Jahre alt. Nach Einreichen der angeforderten Unterlagen wurde er zu einer Prüfung eingeladen. Vor einem Gremium von fünf Fachleuten des öffentlichen Lebens (u.a. aus Museen) musste zunächst eine mündliche Prüfung abgelegt werden. Es wurden mehrere Fotos von Stücken gezeigt und um eine Beurteilung gebeten. Anschließend konnte die Beurteilung anhand der ebenfalls vorhandenen Originale korrigiert werden. Weiterhin waren in einer etwa ein- bis zweistündigen schriftlichen Prüfung Wissensfragen zu beantworten.

Da ein IHK-Gutachter die Stücke nicht nach Fotos beurteilen darf, sondern ausschließlich am Original, bedingt seine Tätigkeit zahlreiche Reisen. Auftraggeber sind Gerichte, Zoll, Versicherungen und Privatpersonen. Im Jahre 2010 erstellte Bernd Schulz zum Beispiel 122 Gutachten, davon etwa dreißig im Rahmen von Gerichtsverfahren. Wie bei allen öffentlich vereidigten Tätigkeiten sind die Honorare durch eine Gebührenordnung geregelt. Der Sachverständige sollte eine Versicherung abschließen, da er im Falle eines grob fehlerhaften Gutachtens haftbar gemacht werden kann.

Einmal im Jahr sind alle in diesem Zeitraum erstellten Gutachten bei der IHK Duisburg einzureichen. Mehrmals im Jahr werden vom Bundesverband öffentlich bestellter und vereidigter Kunstsachverständiger (BVK) allgemein gehaltene Weiterbildungsseminare für Kunstgutachter angeboten (www.bv-kunst-sachverstaendiger.de).

Bernd Schulz wird während der nächsten Vereinstagung in Bochum (April 2013) im Rahmen eines Seminars über seine Arbeit berichten und Fragen beantworten.

- * Wie sieht die Arbeit als Gutachter aus?
- * Wie sind die Gutachten strukturiert?
- * Welche Erfahrungen möchte er weitergeben?

Jeder Interessent kann an dem Seminar teilnehmen. Vereinsmitgliedschaft ist nicht erforderlich.

Bitte melden bei:

Andreas Schlothauer, Westerende 7a, 25876 Schwabstedt.

Wer möchte sich als Gutachter bei der IHK bewerben?

Die Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur e.V. (gemeinnützig) wird im Jahre 2013 der IHK eine Liste interessierter Personen übergeben, die geeignet sein könnten, diese verantwortungsvolle Aufgabe in den nächsten Jahren zu übernehmen.

IMPRESSUM

Kunst&Kontext
Zeitschrift der Vereinigung der Freunde
Afrikanischer Kultur e.V.
2. Jahrgang 2012

Kunst&Kontext ISSN 2192-4481

Herausgeber:

Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V.
Westerende 7a
25876 Schwabstedt
Tel.: +49 (0) 4884 9450

Chefredaktion:

Dr. Andreas Schlothauer (V.i.S.d.P.)
Mail: schlothauer@kunst-und-kontext.de

Titelbild-Illustration:

Janine Heers / www.janineheers.ch

Konzeption, Gestaltung, Satz und Litho:

André Orlick
+49 (0) 152 56 82 04 02
Mail: andreo89@me.com

Druck: EOS Klosterdruckerei, St. Ottilien

Auflage: 1.000
Erscheint zwei Mal jährlich

Anzeigenkoordination:

Andreas Schlothauer
Mail: schlothauer@kunst-und-kontext.de

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die persönliche Meinung des Verfassers wieder und sind nicht zwingend die Meinung der Redaktion und/oder des Herausgebers.

Die Verfasser sind verantwortlich für die Richtigkeit der in ihren Beiträgen mitgeteilten Tatbestände. Für unverlangt eingesandte Texte übernehmen Redaktion und Herausgeber keine Haftung. Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Die Redaktion hat sich bemüht alle Rechte an Bildern zu klären. Sollten dennoch Rechte ungeklärt sein, wende Dich bitte an die Redaktion.

www.kunst-und-kontext.de



ANZEIGENFORMATE UND PREISE



1/1 Seite
+ 3mm

210 x 297 mm
600,00 EUR

1/2 Seite
hoch

92 x 275 mm
350,00 EUR

1/2 Seite
quer

189 x 137 mm
350,00 EUR

1/4 Seite

92 x 137 mm
200,00 EUR

Alle Preise zzgl. gesetzl. MwSt.
Sonderformate auf Anfrage

KONTAKT: schlothauer@kunst-und-kontext.de



Weibliche Figur, Bassa, Liberia, Holz, Metall, Höhe 57 cm
Ersterwerb 1970 in der Tapeta Region



Grabfigur, Sagara, Tansania, Holz, Glasperlen, Höhe 65 cm
Prov. Peter Loebarth 1978



KUNSTHANDEL-AGENTUR **BERND SCHULZ**

Oststrasse 77, D-47475 Kamp-Lintfort, Tel: +49(0)2842-1405/6498
info@bs-kunsthandel.de, www.bs-kunsthandel.de

Öffnungszeiten während der Ausstellung:
Mittwoch, Samstag u. Sonntag 14 - 18 Uhr und nach Vereinbarung

Inhaber: Bernd Schulz, Konsul der Republik Mali,
öffentl. bestellter und vereidigter Sachverständiger

Kommende Ausstellung
**SKULPTUREN
AFRIKAS**
04.11 - 16.12.2012
dargestellt im umfassenden
Katalog zur Ausstellung.

Kunsthandlung Hattesen

since 1931



Tema, St. Cruz pendant, Salomon islands, Diam. 19 cm



Holm 76
D-24937 Flensburg

Große Straße 3
D-25938 Wyk auf Föhr

Hohenstaufenring 53
D-50674 Köln

fon: +49 461 25077 • art@hattesen.com • *Opening hours by appointment*

