

Aussereuropäische Kunst & Kultur im Dialog

Kunst & Kontext

Museum - Sammler - Universität - Händler



Humboldt-Forum: 5 Mio-€ +?

- HUMBOLDT-BOX
- HUMBOLDT-LAB
- HUMBOLDT-FORUM: Die Beteiligten

595 Mio € + ? | 2019 +?



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!

Hier wird (nur?) ein Schloss gebaut!

Spätestens mit der Grundsteinlegung am 12. Juni 2013 ist klar: Die preußische Schlossfassade wird ab 2019 wieder das Stadtbild in der Mitte Berlins prägen. Mit 595 Millionen Baukosten ist es ein weiteres Prestigeprojekt Deutschlands im Berlin des NachDemFallDerMauer-Zeitalters, in einer Linie mit dem Kanzleramt, den Bundestagsabgeordnetenbüros, dem Hauptbahnhof, dem BND-Hauptquartier, etc. Hat jemand bei diesen Projekten nach den Kosten gefragt? Der Bund zahlt – und damit wir, die Steuerzahler! Wenn das Geld effektiv zum Wohle der Allgemeinheit verwendet wurde, was spricht dann dagegen? Bisher waren bei den Grundsteinlegungen die höchsten Staatsämter aktiv vertreten. Das wird beim Humboldt-Forum anders sein, denn die

Bundeskanzlerin wird überhaupt nicht teilnehmen und der Bundespräsident lediglich passiv (nicht redend) anwesend sein. Ein eigenartiges Signal, wenn man bedenkt, dass die außereuropäischen Sammlungen ganz besonderes Welt-Kulturerbe sind, Zeugnisse vergangener Vielfalt. Sehr vieles noch unverstanden und unentdeckt. Durch die Sammlungsgeschichte sind wir mit Tausenden Völkern und Stämmen verbunden. Die Objekte sind Kontakt-Konserven, mögliche Ausgangspunkte von Begegnungen in der Gegenwart, wenn wir sie öffnen. Die Initiative muss von uns ausgehen, denn nur wir können den Sammlungsbestand kennen. Doch das Schaffen derartiger Strukturen zählt nicht zu den Zielen des Humboldt-Forums. Die Völker der Welt sollen wissen, wo sich ihr Kulturerbe befindet. Hierzu sind über 500.000 Objekte plus Tonträger, Filme, Fotos und Sammlungsdokumentation digital zu erfassen und im Internet zu veröffentlichen. Und sie sind einzubeziehen. Es darf nur ausgestellt werden, was in gemeinsamen Projekten mit den jeweiligen

indigenen Gemeinschaften, den Nachfahren der Hersteller, bearbeitet und ausgewählt wurde. Beides wird es nicht geben. Denn ein ausreichender Etat hierfür existiert nicht, weil die politisch Verantwortlichen ihn vergessen haben. So ist das derzeitige Werbeplakat an der Baustelle „Hier wird ein Schloss gebaut“ ebenfalls ein Signal: Kein Wort über die außereuropäischen Sammlungen und die Kulturen der Welt! Das Titelbild zeigt ein Modell des preußischen Schlosses, umgeben von Politikern verschiedener Parteien. Als Symbol zufälliger Objektauswahl für die Eröffnungsausstellung fallen Figuren durch einen Glastrichter. Daran knüpft sich die Frage: Warum sollten sich Angela Merkel für eine Leopardenkopfgürtelmaske des Königreichs Benins, Dorothee Bär für einen Elfenbein-Armband der Bamum und Agnieszka Brugger für einen Feder-Kopfschmuck der Kayapo interessieren?

Berlin, den 13. Mai 2013

Andreas Schlothauer

INHALT

HUMBOLDT-FORUM BERLIN

- 02 Die Beteiligten
- 08 Humboldt-Box - eine Zwischenbilanz
- 13 Der Geist im Glas
- 15 Humboldt-Lab
- 22 Was kann es nicht mehr werden?

KUNST

- 27 Federschmuck-Sammlungen in Paris und Lyon
- 30 Kunst aus Afrika in St. Gallen
- 32 Geheimnis der Putchu Guinadji
- 40 Lobi-Falsifikate
- 44 Lobi - Bedeutung der Körperhaltungen
- 47 Baumfarn-Figuren von den Salomonen?
- 50 Mayasa Grabstelen auf der Insel Buton (Sulawesi)

MUSEUM

- 52 Das neue „Museum der Völker“ in Schwaz
- 54 Beziehungen des Handelshauses Umlauff zu den rem Mannheim

- 58 Museum St. Augustin
- 59 Neue schöne Museumswelt
- 61 Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten

AUSSTELLUNG

- 64 Ausstellung Shangaa – Art of Tanzania
- 68 Himalaya zwischen Tibet und Burma
- 71 Eine Ausstellung in der Johanneskirche

ESSAY

- 72 Gutachten

UNIVERSITÄT

- 74 Geschichte des Institutes für Ethnologie Leipzig
- 76 Autoren-Tipp
- 78 Nachgefragt - Diskussion
- 80 Impressum

DAS HUMBOLDT-FORUM – DIE BETEILIGTEN

Welche Institutionen und welche Personen sind an der Planung und Realisierung des Humboldt-Forums beteiligt?

POLITIK

Bundespräsident Joachim Gauck hat im September 2012 die Schirmherrschaft für das Humboldt-Forum übernommen. Wenn Bundeskanzlerin Angela Merkel bei der Grundsteinlegung im Juni dieses Jahres anwesend sein sollte, dann unterstützen die höchsten Repräsentanten des Staates das Projekt. Mit der möglichen Folge einer parteiübergreifenden Unterstützung, obwohl keine der Parteien (bisher) eigene Ziele zu den gewünschten Inhalten des Humboldt-Forums formuliert hat.

Am 4. Juli 2011 genehmigte der Haushaltsausschuss des Deutschen Bundestages mit den Stimmen der Regierungsparteien (CDU, CSU, FDP) und der beiden Oppositionsparteien *SPD* und *Bündnis 90 / Die Grünen* den Bauetat von 595 Millionen Euro. Vertreter des Bundestages (5), der Bundesregierung (3) und des Landes Berlin (2) sind im Stiftungsrat der Bauherrin und Grundstückseigentümers, der Stiftung *Berliner Schloss – Humboldt-Forum* präsent und so an den grundsätzlichen Entscheidungen beteiligt. Auffällig ist das Fehlen der, ebenfalls im Bundestag vertretenen Parteien *Bündnis 90/Die Grünen* und *Die Linke*. Seitens der Bundesregierung sind die Ministerien *Verkehr, Bau und Stadtentwicklung*, *Finanzen* und der *Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien* mit je einer Person repräsentiert. Für das Land Berlin sind es Kulturstatssekretär André Schmitz und Senatsbaudirektorin Regula Lüscher.

Im schwarz-gelben Koalitionsvertrag der Regierungsparteien (*CDU, CSU, FDP*) vom Oktober 2009 ist vereinbart, den Bundestagsbeschluss zum Bau des Humboldt-Forums am historischen Ort und in der äußeren Gestalt des Berliner Schlosses zu realisieren. Damit ist der jeweilige Bundesbauminister involviert, derzeit ist dies Peter Ramsauer (CSU).

INHALTE und PRÄSENTATION – Institutionen und Personen

Im Humboldt-Forum werden vier Berliner Institutionen repräsentiert sein:

- * die Zentral- und Landesbibliothek (ZLB)
- * die Humboldt-Universität (HU)
- * das Museum für Asiatische Kunst (MAK)
- * das Ethnologische Museum (EM)

Zentral- und Landesbibliothek (ZLB)

Die Zentral- und Landesbibliothek Berlin entstand 1995 als Stiftung des öffentlichen Rechts aus dem Zusammenschluss der West-Berliner Amerika-Gedenkbibliothek und der Ost-Berliner Stadtbibliothek. An derzeit drei Standorten versammelt die ZLB über 3,4 Millionen elektronische und gedruckte Medien. Im Humboldt-Forum soll im ersten Geschoß einerseits auf 4.000 Quadratmetern eine „Welt der Sprachen“ entstehen, andererseits werden auf rund 1.900 Quadratmetern die Bibliotheken des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst zu einer großen Fachbibliothek von 150.000 Bänden vereint. Geplant sind eine Präsenzbibliothek mit Freihandaufstellung, ein Gruppenarbeitsraum, mehrere kleine Studios für audiovisuelle Medien und Büros für Gastwissenschaftler. Ein neues Sammelgebiet wird die Literatur zur zeitgenössischen außereuropäischen Kunst sein.

Der Musiker und Kulturmanager **Volker Heller**, Jahrgang 1958, ist seit 2012 Managementdirektor der ZLB. Die Stelle der bibliotheksfachlichen Direktorin ist seit 2012 aufgrund der Beurlaubung von **Claudia Lux** unbesetzt. Beide Direktoren vertreten die ZLB in verschiedenen Projektgremien des Humboldt-Forums.

www.zlb.de



Abb. 1: Die Baustelle des Humboldt-Forums im April 2013



Abb. 2: Luftbild mit Preußischem Schloss

Humboldt-Universität (HU)

Die Humboldt-Universität zu Berlin wurde 1810 auf Initiative Wilhelm Humboldts gegründet und ist heute mit elf Fakultäten und etwa 37.500 Studierenden die zweitgrößte Universität Berlins. Im Humboldt-Forum sollen auf etwa 1.000 Quadratmetern Wechselausstellungen und Veranstaltungen die Rolle der Wissenschaft in unserem Alltag vermitteln. Nicht als Leistungsschau wissenschaftlicher Erfolge, sondern durch das Zeigen der Methoden und Erkenntnisprozesse mit ihren Kontroversen, Spekulationen, Irrtümern und Grenzen. Objekte der Universitäts-sammlungen werden einbezogen, um experimentelle Formen der Ausstellungspräsentation zu entwickeln. Zudem wird das Lautarchiv der HU, eine Sammlung historischer „Stimmen der Welt“, zugänglich sein.

Seit 2010 ist der Erziehungswissenschaftler **Jan-Hendrik Olbertz**, Jahrgang 1954, Präsident der HU. Nach Lehramtsstudium in Greifswald und Halle, Promotion und Habilitation an der Martin-Luther Universität Wittenberg, war er von 2002 bis 2010 Kultusminister des Landes Sachsen-Anhalt.

Projekt Kunstammer

Mit der Gründung erhielt die HU die preußische Kunstammer, die ehemals im Berliner Schloss aufgestellt war. Diese Sammlungen und später hinzugekommene Exponate, sollen im Humboldt-Forum zu ausgewählten Themen öffentlich inszeniert werden.

Leiter des Projektes ist der Kunsthistoriker **Horst Bredekamp**, Jahrgang 1947, der Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Soziologie in Kiel, München, Berlin und Marburg studierte. Nach der Promotion an der Philipps-Universität Marburg ist er seit 1982 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und seit 1993 an der HU.

www.hu-berlin.de

Museum für Asiatische Kunst (MAK)

Das Museum entstand im Jahr 2006 als Zusammenlegung der Museen für Indische Kunst und für Ostasiatische Kunst. Es vereint die Sammlungen aus Indien, China, Korea und Japan. Von den mehr als 30.000 Objekten sollen im Humboldt-Forum auf 5.000 Quadratmetern so viele wie möglich gezeigt werden.

Direktor ist seit dem Jahr 2010 der Niederländer **Klaas Ruijtenbeek**, Jahrgang 1951. Er studierte Sinologie an der Universität Leiden von 1970 bis 1980 und promovierte nach Forschungsaufenthalten in Taiwan, Japan und China im Jahr 1989. Von 1985 bis 1994 war er Konservator für Ostasiatische Kunst im Rijksmuseum Amsterdam und dann ab 1994 Professor für Kunstgeschichte und Archäologie Ostasiens an der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie ab 1996 Senior Curator am Royal Ontario Museum. www.smb.museum/smb/standorte

Ethnologisches Museum (EM)

Mit rund 500.000 Werken aus allen Erdteilen und großen Beständen an Tonaufnahmen, Fotodokumenten sowie Filmen bewahrt das Museum die materiellen Kulturzeugnisse außereuropäischer vorindustrieller Gesellschaften. Von den etwa 500.000 Objekten kann im Humboldt-Forum auf 5.000 Quadratmetern nur eine kleine Anzahl gezeigt werden.

Direktorin ist seit 2004 **Viola König**, Jahrgang 1952, Sie ist Ethnologin mit Schwerpunkt altamerikanische Sprachen und Kulturen und seit 1980 im Museumsbereich tätig mit den Stationen Hamburg (Völkerkundemuseum), Köln (Rautenstrauch-Joest Museum) und Hannover (Niedersächsisches Landesmuseum). Von 1992 bis 2000 war sie Direktorin des Übersee-Museums Bremen.

www.smb.museum/smb/standorte

Die beiden Museen (MAK, EM) sind Teil der **Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SMB-PK)**

Gegründet als „Königliches Museum“ sind die SMB-PK heute mit fünfzehn Museen, drei Forschungsinstituten, der Gipsformerei und der Generaldirektion die größte Einrichtung der Stiftung. Die Sammlungen umfassen mehrere Millionen Objekte aus den Bereichen der europäischen und außereuropäischen Kunst, der Archäologie und der Ethnologie.

Generaldirektor ist seit dem Jahr 2008 der Kunsthistoriker **Michael Eissenhauer**, Jahrgang 1956. Nach Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Literaturwissenschaft, promovierte er in Hamburg und ist seit 1987 im Museumsbereich mit den Stationen

AKTUELLES

13. April 2012	Wettbewerbsentscheidung Ausstellungsgestaltung: Appelbaum und malsyteufel
21. Juni 2012	Spatenstich der Gründungsarbeiten
26. Juni 2012	Wettbewerbsentscheidung Bauliches Corporate Design: Holzer Kobler Architekturen und Gourdin & Müller
September 2012	Einrichtung der Stabsstelle Humboldt-Forum der SPK und Humboldt Lab Dahlem beginnt mit der Arbeit
17. Oktober 2012	Bundespräsident Joachim Gauck übernimmt die Schirmherrschaft
13. Januar 2013	Wettbewerbsentscheidung Freiraumgestaltung bbz landschaftsarchitekten
1. Februar 2013	Vergabe Rohbauarbeiten
13. März 2013	Humboldt-Lab 1. Probebühne eröffnet
12. Juni 2013	Grundsteinlegung

Nürnberg, Coburg und Kassel.

Seit 2011 heisst die Stellvertretende Generaldirektorin **Christina Haak**, Jahrgang 1966. Die promovierte Kunsthistorikerin war seit November 2009 Leiterin der Stabsstelle Bau in der Generaldirektion und zuständig für Museumsentwicklungsplanung.

www.smb.museum

Die beiden Museen (MAK, EM) bzw. die SMB-PK sind Teil der **Stiftung Preussischer Kulturbesitz (SPK)**

Die Stiftung wurde im Jahr 1957 durch Gesetz gegründet und wird vom Bund und von den Ländern gemeinsam finanziert. Organe der Stiftung sind der Stiftungsrat, der Präsident und der Beirat. Der **Stiftungsrat** mit Vertretern des Bundes und der Länder leitet die Stiftung. Der **Präsident** wird auf Vorschlag des Stiftungsrates vom Bundespräsidenten ernannt. Er hat die Beschlüsse des Stiftungsrates auszuführen und die laufenden Angelegenheiten der Stiftung wahrzunehmen. Der Beirat besteht aus fünfzehn sachverständigen, ehrenamtlich tätigen Mitgliedern, die vom Stiftungsrat berufen werden und den Stiftungsrat sowie den Präsidenten beraten. Der **Haushaltsplan** der Stiftung für das Jahr 2013 sieht Gesamtausgaben in Höhe von 240.347.000 Euro vor. Für den Betriebshaushalt (Personal- und Sachmittel) ist ein Etat von 160.147.000 Euro eingeplant, für Bauinvestitionen 80.200.000 Euro. Der Bund trägt insgesamt etwa 185 Millionen Euro, d.h. etwa drei Viertel der laufenden Betriebskosten und die vollständigen Bauinvestitionen, die Länder etwa 35 Millionen. Die Haushalts- und Wirtschaftsführung der Stiftung unterliegt der Prüfung durch den Bundesrechnungshof.

Präsident der Stiftung ist seit dem 8. Juni 2007 **Hermann Parzinger**, Jahrgang 1959. Nach Studium der Geschichte und Archäologie. Promotion und Habilitation an der Ludwigs-Maximilians-Universität München. Parzinger ist einer der wesentlichen Motoren des Projektes Humboldt-Forum.

Im Sommer 2012 begann die **Stabsstelle Humboldt-Forum** mit der Arbeit. Leiterin ist Bettina Probst, Jahrgang 1965, die mit ihrem Team die Planungsaktivitäten seitens der Stiftung und die Zusammenarbeit mit den externen Partnern steuert. Das beinhaltet u.a. die Sitzungsteilnahme in derzeit fünfzehn Gremien.

www.hv.spk-berlin.de

Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)

Laut Satzung untersteht die Stiftung SPK „der Aufsicht des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien.“

Der studierte Pädagoge und Berufspolitiker **Bernd Neumann** (CDU), Jahrgang 1942 ist seit 2005 Staatsminister für Kultur und Medien. Sein besonderes Anliegen ist die Agora, das Veranstaltungszentrum des Humboldtforums, denn die Präsentation der

Weltkulturen soll nicht rein museal und rückwärtsgewandt erfolgen, sondern aktuell und gegenwartsbezogen sein.

www.bundesregierung.de

Beauftragter des Kulturstaatsministers für die Konzeption der Agora (BKKA)

Für diese Aufgabe konnte Kulturstaatsminister Bernd Neumann im Jahr 2010 den selbstständigen Kulturunternehmer **Martin Heller**, Jahrgang 1952, gewinnen. Nach Studium der Ethnologie, Volkskunde und Kunstgeschichte in Basel arbeitete Heller ab 1986 im Museumsbereich und organisierte mehrere große Ausstellungsprojekte. Mit dem Projekt Humboldt Lab Dahlem arbeitet er seit 2012 am „Labor der Gegenwart“ (siehe Kunst&Kontext 05, S. ..).

www.hellerenter.ch

Kulturstiftung des Bundes (KdB)

Jährlich stehen aus dem Haushalt des Staatsminister für Kultur (BKM) Mittel für die Kulturstiftung bereit, derzeit 35 Millionen Euro. Das Humboldt Lab wird von 2012 bis 2015 mit 4,125 Millionen Euro von der Kulturstiftung gefördert und soll „zeitgenössische Künstler in die Sammlungspräsentation einbringen“. Verantwortlich ist **Hortensia Völckers**, seit 2002 Vorstand und Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung in Halle an der Saale.

www.kulturstiftung-des-bundes.de

Ausstellungsgestaltung

Die Arbeitsgemeinschaft Ralph Appelbaum und malsyteufel hat im April 2012 den Auftrag zur szenografischen Gestaltung der Ausstellungsbereiche im Humboldt-Forum erhalten.

Appelbaum Associates mit Standorten in New York, London und Peking entstand 1978 und hat in vielen Ländern Museen und Ausstellungen gestaltet. Das Büro malsyteufel blickt auf über zwanzig Jahre Arbeit als Ausstellungsgestalter zurück und wurde von **Victor Malsy** und Philipp Teufel gegründet.

Gemeinsam mit den am Planungsprozess beteiligten Partnern (HU, ZBL, MAK, EM) wurde ein (nicht-öffentlicher) Masterplan für die Einrichtung der beiden Museumsgeschosse entwickelt und von den Ausstellungsgestaltern im November 2012 präsentiert. Wesentliche Aspekte waren Multiperspektivität, Gegenwartsbezug und Publikumsorientierung. Ab 2013 folgt die Vor- und Entwurfsplanung.

www.raany.com

www.malsyteufel.com

Bauliches Corporate Design

Der Wettbewerb um das bauliche Corporate Design (Inneneinrichtung) wurde 2012 entschieden. Gefordert waren Ideen für ein Leitsystem hinsichtlich des Funktionsmobiliars, der Bibliotheken, des



Abb. 3: Schloss-Ansicht

Konzeptraumes der Humboldt-Universität, des Auditoriums und der Cafés. Gewünscht waren keine detaillierten Lösungen, sondern Stilvorgaben. Der erste Preis ging an die beiden Büros **Holzer Kobler** Architekturen (Zürich) und **Gourdin & Müller** (Leipzig).

www.holzerkobler.ch

www.gourdin-mueller.de

BAU – Institutionen und Dienstleister

Der Bau des Humboldt-Forums wird durch öffentliche Mittel finanziert. Der Bundesanteil wird auf 478 Millionen Euro geschätzt, der Anteil des Landes Berlin liegt bei 32 Millionen Euro. Die durch die Rekonstruktion barocker Fassaden entstehenden Kosten von etwa 80 Millionen Euro sollen durch Spendengelder gedeckt werden, die von der Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum zu akquirieren sind.

Grob-Terminplan BAU

Frühjahr 2013	Beginn der Rohbauarbeiten
Ende 2013	Fertigstellung des Untergeschosses
Ende 2014	Rohbau-Fertigstellung
Mitte 2015	Richtfest
Anfang 2018	Fertigstellung Innenausbau
2019	Geplante Eröffnung

Stiftung Berliner Schloss - Humboldt-Forum (SBS-HuF)

Auf Initiative der schwarz-gelben Bundesregierung ist die Stiftung seit November 2009 als Bauherrin verantwortlich und ist bzw. wird Eigentümerin des Grundstücks sowie des zu bewirtschaftenden Gebäudes. Sie arbeitet eng mit dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien zusammen und wird aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung gefördert. Sie ist nicht nur für den Bau, sondern auch für kulturelle Veranstaltungen und den Dialog mit der Öffentlichkeit zuständig.

Vorstand ist der Architekt und Städteplaner **Manfred Rettig**, Jahrgang 1952, der in den 1990er Jahren den Regierungsumzug von Bonn nach Berlin mitorganisierte und von 2001 bis 2009 Geschäftsführer der Bundesbaugesellschaft war.

www.sbs-humboldtforum.de

Förderverein Berliner Schloss e.V.

Der Verein engagiert sich seit 1992 für den Wiederaufbau des Schlosses und sammelt Spenden für die Fassadenrekonstruktion. Geschäftsführer ist Wilhelm Boddien. Der Spendenstand liegt derzeit bei etwa 23 Millionen, Ziel sind mindestens 80 Millionen Euro. Etwa 15 Millionen wurden bisher an die Bauherrin überwiesen, ca.

6,3 Millionen kostete die Vereinsarbeit (28,12 %) und rund eine Million ist noch auf dem Vereinskonto.

www.berliner-schloss.de

Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR)

Das Bundesamt ist als Bundesoberbehörde im Geschäftsbereich des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS) verantwortlich für die Bauten des Bundes und wurde von der SBS-HuF zur Umsetzung von Planung und Bau beauftragt, d. h., die BBR führt die Wettbewerbe durch und ist an den Ausschreibungen, Vergaben, der Termin- und Kostenkontrolle beteiligt.

www.bbr.bund.de

Architekt

Im November 2008 verkündete der damalige Bundesbauminister, dass Franco Stella, Jahrgang 1943, aus dem italienischen Vicenza den Architektenwettbewerb für den Wiederaufbau des Berliner Schlosses gewonnen hatte. Nach Architektur-Studium in Venedig ist er seit 1990 Professor an der Universität Genua.

Zur Realisierung seiner Planung bildete Stella eine Projektgemeinschaft, die Franco Stella – Berliner Schloss-Humboldt-Forum Projektgemeinschaft GbR-Berlin. Das Büro Hillmer, Sattler, Albrecht Gesellschaft von Architekten GmbH ist für die Entwurfs- und Ausführungsplanung, und gmp von Gerkan, Marg & Partner sind für die Bauleitung zuständig. Der Gesamtprojektleiter heisst Detlef Krug.

Die historischen Fassaden wurden vom Büro Stuhlemmer Architekten im Auftrag des Fördervereins Berliner Schloss e.V. entwickelt.

www.franco.stella.it

www.h-s-a.de

www.gmp-architekten.de

www.stuhlemmer.net

Freiraumgestaltung

Die Planung der Außenanlagen, also der unmittelbaren Umgebung des Schlosses, wurde im Januar 2013 zugunsten des Berliner Büros bbz landschaftsarchitekten entschieden. Der Wettbewerb war von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt ausgeschrieben worden. Eine grüne Oase vergleichbar dem Pariser Musée du Quai Branly soll es nicht werden, dominieren wird Stein.

www.bbz.la

Rohbau

Die Rohbauarbeiten wurden an die Firma Hochtief Solutions AG mit Sitz in Hannover vergeben. Der Vertrag wurde am 1. Februar

2013 unterzeichnet. Verantwortlicher Projektleiter ist **Ralf H. Behn**.
www.hochtief-construction.de

Planer – Vermesser – Prüfer – Gutachter

Für das zuständige Referat des BBR, das Atelier der Architekten und für die Fachplaner wurde an der Gertraudenstraße/Ecke Fischerinsel ein Planerhaus eingerichtet. Die Ausschreibungen und die Vergaben für die Planungsleistungen, Vermesser, Prüfer und Gutachter sind abgeschlossen.

www.sbs-humboldtforum.de/Berliner-Schloss/Planer

DEPOT-Standort Friedrichshagen

Seit Herbst 2011 entsteht auf einer bundeseigenen Liegenschaft in Berlin-Friedrichshagen (Südosten) ein Depot-Standort für die Einrichtungen der SPK. Erreichte bzw. absehbare Kapazitätsgrenzen bestehender Depots und der teure Baugrund im Zentrum Berlins führten zur Entscheidung der Stiftung für den Standort. Erhofft wird auch, dass „die Kompetenz von Fachwissenschaftlern synergetisch genutzt und Betriebskosten wirtschaftlicher gestaltet werden“ können (Jahrespressekonferenz des Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2013, S.12).

Projektcontrolling	CONVIS Bau & Umwelt Ingenieurdienstleistungen GmbH
Tragwerksplanung	ARGE Tragwerksplanung Humboldt-Forum Berlin (Wetzel & von Seht, Krone, Pichler Ingenieure GmbH)
Planung Technische Gebäudeausrüstung	Winter Ingenieure Berlin GmbH
Planung Starkstromtechnik	ARGE INNIUS Dresdner Ökotherm GmbH/INNIUS Gebäudetechnik Dresden GmbH
Planung Schwachstromtechnik	Obermeyer Planen + Beraten GmbH
Bauphysik	Müller-BBM
Brandschutzkonzept	BPK Brandschutzplanung Klingsch
Lichtplanung	LichtVision GmbH
Planung Geothermie	Geothermie Neubrandenburg GmbH
Technische Gebäudeausrüstung	Simulation ILK Dresden
Baulogistik/SiGeKo	REICHEL Ingenieurgesellschaft für Projektmanagement mbH, Mplus GmbH
Bodenmechanik	Erd- und Grundbau IGB Ingenieurgesellschaft mbH
Vermesser	ARGE Vermessung ARC-GREENLAB/Borgmann
Prüfingenieur Brandschutz	Margot Ehrlicher
Prüfingenieur Tragwerksplanung	Kaleja, Stauch und Fehlau
Prüfsachverständige Fachrichtung Lüftungsanlagen, CO-Warnanlagen, RWA-Anlagen	Gesellschaft freier Gutachter und Sachverständiger
Prüfsachverständige Fachrichtung Brandmelde- und Alarmierungsanlagen	Sachverständigenbüro Wagner
Prüfsachverständige Fachrichtung Sicherheitsstromversorgung	Sachverständigenbüro Wagner
Prüfsachverständige Fachrichtung Feuerlöschanlagen	Sachverständigenbüro Goldmann
Prüfsachverständige energetische Gebäudeplanung	Dr. Zauft Ingenieurgesellschaft für Bauwesen mbH
Gutachter- Gastronomie	Konzeptbüro Ingo B. Wessel
Gutachter Facility Management	pom + International AG Entwurfsplanung
Altlastenuntersuchung	uabg Gesellschaft für Umweltanalytik Boden- und Gewässerschutz mbH
Gutachten Schlosskeller	Ingenieure in der BauwerksErhaltung (IBE)
Erkundung Schlosskellerfragmente	GSB Universale Grund- und Sonderbau GmbH
Beratung Versicherung	L. FUNK & SÖHNE



Abb. 4: Schloss-Ansicht

Grundstücksfläche:	ca. 123.000 qm
Geplante Nutzfläche	
Speicherbibliothek	ca. 42.600 qm
Depot EM und archäologische Museen	13.000 qm

Speicherbibliothek

In einem ersten Bauabschnitt entsteht eine Speicherbibliothek für die Bestände der Staatsbibliothek, des Ibero-Amerikanischen Instituts und des bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte für etwa sechs Millionen Bände Anfangskapazität. Außerdem ein Sicherheitsspeicher für Mikrofilme und eine Servicestation für die Lieferung digitaler Dokumente. Grundsteinlegung war am 2. September 2009, Richtfest wurde am 28. Januar 2010 gefeiert, die Schlüsselübergabe soll im Oktober 2013 stattfinden.

Weitere Bauabschnitte sind vorgesehen und möglich.

Museumsdepots

Ein erster Depot-Neubau entsteht als Ersatz für das nicht mehr funktionstüchtige Gebäude „Bauteil 4“ in Dahlem und für die Bestände der archäologischen Museen, die im Zusammenhang mit der Baufreimachung des Pergamonmuseums verlagert werden müssen. Geplant sind rund 13.000 qm Nutzfläche für Magazine und Werkstätten bei einem Etat von 48 Millionen Euro. Der Baubeginn ist für Januar 2014 geplant, die Grundsteinlegung soll im selben Jahr sein. Die bauliche Fertigstellung ist für 2016 und die Bezugfertigkeit der Räumlichkeiten für 2017 anvisiert. Ein dritter Neubau mit rund 37.000 qm Nutzfläche soll folgen, konkrete Aktivitäten gibt es derzeit nicht.

Architekt Speicherbibliothek

Den Architekturwettbewerb für den Neubau der Speicherbibliothek konnte das Münchener Architekturbüro **Eberhard Wimmer** im Juni 2005 für sich entscheiden.

www.eberhard-wimmer-architekten.de

Architekt Museumsdepot I

Am 27. Mai 2008 kürte das Preisgericht einstimmig den Entwurf von **AV 1 Architekten** (Kaiserslautern) zum Sieger.

www.av1architekten.de

VIRTUELLES

Internet-Seite und Corporate Identity

Die Berliner **Stan Hema GmbH** ist als Gestaltungsbüro für die Internet-Seite des Humboldt-Forums und das Corporate Identity des Gesamtprojektes verantwortlich.

www.stanhema.de

SMB-digital

Die Online-Datenbank der Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin und des Musikinstrumenten-Museums wurde im November 2012 frei geschaltet. Mit Stand 12. April 2013 waren etwa 54.000 Nummern des Ethnologischen Museums online, immer mit Kurztext und meist auch mit Fotos. Nicht alle Nummern sind Objekte, einige tausend Feld- und Reisefotografien sowie Archivalien sind auch dabei. Eine erste regionaler Sichtung zeigt, dass etwa 34.000 Objekte online sind.

Region	Nummern
Afrika	6.347
Amerika	15.700
Nordafrika, West- und Zentralasien	1.557
Ost- und Nordasien	3.431
Süd- und Südostasien	3.934
Südsee und Australien	3.451

www.smb-digital.de

Bisherige PROJEKTE zu Inhalt und Präsentation

Ausstellung „Anders zur Welt kommen“

im Alten Museum auf der Museumsinsel Berlin, vom 9. Juli 2009 bis 17. Januar 2010

Workshop with the International Advisory Board

The Presentation of the Collections of the Ethnological Museum and the Museum of Asian Art in the Humboldt-Forum, Berlin, 7. und 8. April 2011

Humboldt-Box

Seit Juni 2011 am Grundstück des Berliner Schlosses

(siehe K&K05, S. 08-12)

Humboldt Lab Dahlem - 1. Probephase

Seit 13. März 2013 in Dahlem (siehe K&K05, S. 15-21)

Text: Andreas Schlothauer

Abbildungen/Fotos: (Abb. 1) Andreas Schlothauer,

(Abb. 2) bpk/DOM publishers, Fotograf Peter Sondermann,

Fotomontage: Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum/Franco Stella,

(Abb. 3, 4) Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum/Franco Stella

DER BAU IN ZAHLEN

Kostenrahmen (Stand 01-2011*):	590 Millionen Euro	Geschosse	Vier
davon:		Gesamtnutzfläche	
Anteil Bund	478 Millionen Euro	davon:	41.000 qm
Anteil Land Berlin	32 Millionen Euro	Stiftung Preußischer Kulturbesitz	
Private Spenden	80 Millionen Euro	davon	24.000 qm
historische Fassaden		Fläche Ausstellung Asien	8.000 qm
		Fläche Ausstellung Rest der Welt	8.000 qm
		Zentral- und Landesbibliothek	4.000 qm
		Ausstellung Humboldt-Universität	1.000 qm
		Veranstaltungsbereiche	11.000 qm

* Die Kostenschätzung datiert auf Anfang 2011. Da die Berliner Baukonjunktur in den letzten Jahren recht gut war, ist von deutlichen Preissteigerungen auszugehen. Diese sind in der Schätzung nicht enthalten und müssen nur teilweise nachgenehmigt werden, da ein Inflationsausgleich auf der Basis März 2007 berücksichtigt wurde.

Nicht enthalten sind: Depot-Umzug, Depot-Neubau in Friedrichshagen, doppelte Vorhaltung von Strukturen in Dahlem und Friedrichshagen sowie eine professionelle Digitalisierung (Virtuelles Museum) und Inventur. Die vollständige neue Struktur würde daher eher bei einer Milliarde Euro liegen.

DIE HUMBOLDT-BOX - EINE ZWISCHENBILANZ



Abb. 1: Humboldt-Box am Rande der Baustelle

„In einem gemeinsamen Auftritt präsentieren die zukünftigen Partner, das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, die Humboldt-Universität zu Berlin sowie die Zentral- und Landesbibliothek Berlin, ihre Konzepte für das Humboldt-Forum an Themenbeispielen, die rund um den Globus führen.“

Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Pressemitteilung 29. Juni 2011

Am 29. Juni 2011 erklärten die zukünftigen Partner in einer Pressemitteilung, dass bis zum Jahr 2019 die Humboldt-Box, das „neue Informationszentrum auf dem Schlossplatz, die Konzepte“ präsentieren werde. Sie sei „ein Wahrzeichen auf Zeit: Mit wechselnden Ausstellungen und Veranstaltungen begleitet sie die konzeptionelle Planung und bauliche Umsetzung des Kulturprojektes Berliner Schloss - Humboldt-Forum ...“ Die Box ist ein fünfstöckiges Gebäude mit einer Gesamtfläche von etwa dreitausend Quadratmetern. Im zweiten und dritten Stock sind die Projekte des Humboldt-Forums zu sehen. Am 1. Juli 2012, also nach einem Jahr, hatten etwa 250.000 Besucher die Ausstellung besucht, Mitte April des Jahres 2013 waren es bereits über 394.000. Eigentümer und Betreiber des Gebäudes ist nicht das Land Berlin, die Stiftung Preußischer Kulturbesitz oder eine öffentlich-rechtliche Institution, sondern eine mittelständische Firma. Der Eintritt beträgt vier Euro.

Das erste Geschoss: Preußische Auferstehung

Was nachts auf der Museumsinsel so wunderschön leuchtet, ist auch tagsüber attraktiv und lädt zum Betreten ein. Wer die Treppe zum ersten Geschoss überwunden hat, wird zunächst mit preußischer Vergangenheit konfrontiert. Der Förderverein Berliner Schloss e.V. zeigt Schlossfassade in allen Variationen: Präsentiert werden ein Modell, Fotos sowie Bestandteile von Fassadenelementen. Sodann darf man sich begeistern an eleganten Beispielen wilhelminischer Steinkunst, z.B. aufgerissenen Löwenmäulchen,



Abb. 2a-b: Fassadenelemente des Humboldt-Forums

wilden römisch-germanischen Reiterkriegeren, zwei entspannt herumliegenden nackigen Muskelmännern mit lockigem Haupt- und Barthaar – getoppt von einer attraktiven Berlinerin(?) mit bayerischer Oberweite und ebenso großen Patschhändchen. Und außerdem noch am goldenen Krönchen des Kaisers in Stein und einem wild blickenden, armschwinger-amputierten Adler. Was waren unsere edlen Aristokraten doch für Ästheten!

Handelt es sich hier um das wahrhaftige Wiedererstehen preußischer Palast-Angeberei handelt – trotz zweier Revolutionen auf deutschem Boden und heutiger Demokratie? Auch wenn das so ziemlich das Letzte ist, was wir Menschen des 21. Jahrhunderts uns von einem kulturellen Jahrhundertprojekt erhoffen, werden unsere Nachkommen in den folgenden Jahrhunderten diesen Bruch hoffentlich nicht mehr so stark empfinden. Modernstes Element in diesem Raum ist der Spendenautomat in Form eines Parkautomaten. Denn es fehlen ja noch ein paar Euro von den geschätzten 80 Millionen (am Ende wohl eher 100 Millionen Euro), die allein die Fassade kosten soll. Doch auch wer nicht freiwillig spendet, wird am Ende als Steuerzahler sowieso beteiligt sein.

Abb. 3:
Spendenautomat

Das zweite Geschoss: Die Ausstellung des Ethnologischen Museums

Wer diese Gruselpräsentation hinter sich hat, folgt einer bunten Treppe in die nächste Etage. Die Stufentexte verheißen „Wissen vertiefen“ und „Andere Blicke auf die Welt“. Ausgehend von Objekten der Sammlung werden Projekte des Museums vorgestellt. Ausgewählt wurden eine Maske der Kwakiutl von der Nordwestküste Nordamerikas, ein Thron der Bamum aus dem Kameruner Grasland sowie eine Gruppe von Masken der Abelam aus Papua-Neuguinea und der Cubeo aus dem Amazonas-Gebiet. Ferner Hörbeispiele von Musik aus aller Welt. Verantwortlich war der Nachwuchs des Ethnologischen Museums, allesamt Wissenschaftler mit langjährigen Forschungsprojekten und Erfahrungen:

- Rainer Hatoum, Ethnologe mit Schwerpunkt Nordamerika;
- Michaela Oberhofer, Ethnologin mit Schwerpunkt Afrika;
- Alexis von Poser, Ethnologe mit Schwerpunkt Ozeanien;
- Michael Kraus, Ethnologe mit Schwerpunkt Südamerika;
- Albrecht Wiedmann, Musikethnologe.

Verantwortliche Projektleiterin der Stiftung Preußischer Kulturbesitz war Anita Hermannstädter, und die Ausstellungsgestaltung oblag der Kölner Firma res d (www.resd.de).

(Auch wenn in der Humboldt-Box die vier eingangs genannten Institutionen mit Ausstellungsmodulen vertreten sind, wird im Folgenden nur der Teil des Ethnologischen Museums behandelt.)

Die Nulis-Maske der Kwakiutl

Für Rainer Hatoum, den Kurator dieses Ausstellungsteiles, war der Besuch des Kwakiutl William Wasden im Jahr 2007 ein Schlüsselerlebnis. Der Vertreter des indianischen Kulturzentrums U'mista im kanadischen Alert Bay dokumentierte mit einem Team über fünf Wochen lang die Objekte der Kwakiutl im Ethnologischen Museum und stieß dabei auf die Nulis-Maske. Im Begleittext der Ausstellung heißt es: „Für Wasden war es die Entdeckung der Verwandlungsmaske eines seiner Vorfahren, von deren Existenz er nichts wusste.“ Was für den europäischen Betrachter nur eine Maske unter vielen ist, war für Wasden die einmalige Begegnung mit dem eigenen kulturellen Erbe. Dieses Erlebnis vermittelte Hatoum eine neue Perspektive auf das Stück, und es entstand daraus der Wunsch nach einem gemeinsamen Projekt der Zusammenarbeit, das im Jahr 2009 begann.

Digitalisierung und Zusammenarbeit mit indigenen Gemeinschaften

Das dreijährige Forschungsprojekt „Eine Geschichte - zwei Perspektiven“ des Ethnologischen Museums wurde von 2009 bis 2012 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung mit 438.000 Euro gefördert (Kunst&Kontext 03, S.13f.). Es beinhaltete die digitale Fotografie und Datenbankeingabe der Sammlungsinformationen von etwa 2.500 Objektnummern aus dem Gebiet der amerikanischen Nordwestküste. Außerdem sollte diese virtuelle Objektsammlung den heute lebenden Indianern und interessierten Wissenschaftlern zugänglich gemacht werden, um gemeinsame Projekte und Ausstellungen zu fördern.



Abb. 4: Modul Nord-Amerika, die Nulis-Maske der Kwakiutl

Bis zum Jahr 2012 folgten sechs Forschungsaufenthalte von Hatoum in Kanada und in den USA, um dort Museumssammlungen und -archive einzusehen sowie Kontakte zu den Kwakiutl und zu Wissenschaftlern zu vertiefen. Der Film, der in der Humboldt-Box zu sehen ist und den seltenen Auftritt einer Nulis-Maske im Jahr 2011 zeigt, ist ein Ergebnis dieser Reisen. Das betreffende Fest findet nur etwa alle zehn Jahre statt. Dass es ausgerechnet im Projektzeitraum gefeiert wurde und Hatoum dazu eingeladen war, also das Vertrauen seiner Gastgeber genoss, bildete einen Glücksfall. Der Rest war privates Engagement, denn Geld für Filmaufnahmen war im Projekt nicht vorgesehen, was die verminderte Filmqualität - „zu dunkel, verwackelt“ - erklärt. Das Ausstellungsmodul thematisiert die drei Anliegen des Projektes: die Sammlungsdigitalisierung, die langfristige Zusammenarbeit und Forschung in Netzwerken gemeinsam mit Indigenen Gemeinschaften und den Perspektivenwechsel in der Ethnologie.

Rainer Hatoum

- Jahrgang 1970
- Studium der Ethnologie in Berlin mit Schwerpunkt nordamerikanische Indianer ab 1990
- Promotion bei Christian Feest in Frankfurt am Main, 2002
- Volontariat im Ethnologischen Museum Berlin, 2005 bis 2007
- Forschungsprojekt „Vom Imperialmuseum zum Kommunikationszentrum?“, finanziert durch die VW-Stiftung, 2007 bis 2009
- Forschungsprojekt „Eine Geschichte - zwei Perspektiven“, 2009 bis 2012

Der Thron der Bamum

Erzählt wird in diesem Ausstellungsteil die Objektbiografie des Throns, d.h. die Erwerbsgeschichte und der Bedeutungswandel während seiner etwa einhundertjährigen Museumsgeschichte. Im Jahr 1908 schenkte Njoya, der Herrscher der Bamum, seinen mit Perlen bedeckten Thron dem damaligen deutschen Kaiser zum Geburtstag. Was möglicherweise als Unterwerfungsgeste missverstanden wurde, war im Kameruner Grasland als Austausch von Geschenken zwischen ebenbürtigen Herrschern und Verbündeten üblich. Thematisiert wird in der Ausstellung die Person Njoyas, seine Beziehung zur damaligen Kolonialmacht Deutschland, der Weg des Thrones von Kamerun nach Berlin, seine Ausstellungsgeschichte und seine heutige Bedeutung in Kamerun. Von den Bamum wurde damals ein Ersatzthron hergestellt, auch dessen Geschichte wird erzählt.



Abb. 5: Modul Afrika, der Thron der Bamum

Inventarisierungsprojekt Bamum im Ethnologischen Museum

Mit dem von Michaela Oberhofer durchgeführten Projekt sollte der Objektbestand der Bamum im Ethnologischen Museum wissenschaftlich bearbeitet werden. Grundlage war einerseits die systematische Sichtung des Inventarbuches, um den unter der Ethnienbezeichnung gelisteten Eingangsbestand zu erfassen, andererseits die Durchsicht der verschiedensten Objektgruppen im Depot, um die Stücke der Bamum zu finden, die z.B. bisher nur unter „Kamerun“ erfasst sind oder fälschlicherweise einer anderen Ethnie zugerechnet werden. Laut Inventarbuch sollte es ein Bestand von etwa tausend Objekten sein, von denen etwa sechshundert auffindbar waren, darunter etwa vierzig Prozent sogenannte Leipzig-Rückführungen (Oberhofer 2010). Ein Ergebnis des Projektes war die Neugestaltung eines Teiles der Dauerausstellung im Jahr 2009, ein weiteres Ergebnis bildete die Thron-Ausstellung in der Humboldt-Box.

Um dies zu vermitteln, werden verschiedene Medien verwendet: Objekte, Projektionen, Audiostationen, historische und aktuelle Fotos, historische Dokumente, Bücher, Postkarten und verfilmte Interviews. Fünf Personen erzählen in ca. vierminütigen Stellungnahmen ihre Sicht auf das Stück sowie auf die Beziehungen zwischen den Deutschen und den Bamum. Zentraler Blickfang der Ausstellung ist eine farbige Abbildung des Thrones, die von zwei Schwarz-Weiß-Fotos eingerahmt ist. Links der damalige deutsche Kaiser und rechts Njoya, der Bamum-Herrscher. Beide tragen ähnliche Uniformen und die kaiserliche Variante der preußischen Pickelhaube (mit Adler). Was vom Besucher als afrikanische Imitation des deutschen Herrschers interpretiert werden könnte, zeigt die Kreativität Njoyas. Denn Uniform und Orden sind nur zum Teil Geschenke aus Deutschland, verschiedene Elemente wurden durch Einheimische hergestellt. Inszenierte sich „Njoya als gleichberechtigter Bündnispartner der Deutschen“? Die Meinung des damaligen deutschen Kaisers ist nicht überliefert.

Michaela Oberhofer

- Jahrgang 1970
- Studium der Ethnologie und Afrikanistik in Berlin, Birmingham und Bordeaux ab 1990
- Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Universität Frankfurt am Main, 1998 bis 2002
- Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Universität Mainz, 2005 bis 2007
- Mehrere Feldforschungen in Burkina Faso, 1998 bis 2002 und Dissertation in Mainz 2005
- Volontariat im Ethnologischen Museum Berlin, 2007 bis 2009
- freie Mitarbeiterin des Ethnologischen Museums Berlin, 2009 bis 2011

Die Schauvitrine

Im Humboldt-Forum soll in Schauvitrienen jeweils eine größere Anzahl von Objekten gezeigt werden, um die Vielfalt der Sammlungen zu vermitteln – Stichwort: „Gläsernes Depot“.

Zur Eröffnung der Box präsentierte Alexis von Poser, der Kurator dieses Ausstellungsteiles, in einer Schauvitrine etwa 33 Korbmasken der Abelam (Papua-Neuguinea). Diese wirken „auch für ein ethnologisch nicht vorgebildetes Publikum ästhetisch interessant und ansprechend, u. a. auch durch visuelle Parallelen zu Werken der europäischen Klassischen Moderne, wie z.B. Schlemmers Figuren aus dem Triadischen Ballett.“ Seine Auswahlkriterien waren, dass eine größere Zahl dieses Objekttyps in der Berliner Sammlung ist, diese länger nicht oder aber noch nie ausgestellt waren, die einzelnen Stücke nicht zu klein sind und schließlich, dass es eine besondere Einzelmaske gibt, die aus dem Konvolut hervorsticht. Dieses Einzelstück wurde in der Vitrine gegenüber der Ansammlung der anderen Masken präsentiert, um zu zeigen, dass in Ausstellungen meist nur ein Stück unter sehr vielen ähnlichen aus dem Depotbestand gewählt wird. So sind etwa nur 3 % des Gesamtbestandes aus Ozeanien in der Dauerausstellung „Südsee und Australien“ in Dahlem zu sehen, während 97 % im Depot lagern.

Was wir als Maske bezeichnen, ist nur ein Teil des ganzen Kostüms und wiederum nur ein Teil des Gesamtzusammenhanges der Verwendung durch die Abelam. Um dies zu zeigen, konnten Filmsegmente in die Schauvitrine projiziert werden, in welchen die Maskentänzer z.B. überraschend aus dem Busch in permanenter Bewegung auftraten. Die europäisch inszenierte Maske bildete so einen ruhenden Kontrast zu der filmischen Darstellung ihrer Verwendung. Seitlich waren an der Schauvitrine Reproduktionen der Original-Karteikarten aufgehängt, um Informationen über die einzelnen Masken zu vermitteln. Über einen Touchscreen waren ergänzend Texte abrufbar, die über das Land Papua-Neuguinea, die Abelam, die frühere und heutige Nutzung der Masken, den Sammler der besonderen Einzelmaske und den Weg derselben in das Museum informierten. Außerdem konnte der Besucher Filme ansehen: Herstellung einer Korbmaske, Maskentänze aus dem Jahr 2004 und zum religiösen Wandel bei den Abelam. Denn „die Nutzung der Masken bei den Abelam ist nicht Vergangenheit, sondern Gegenwart und nur inhaltlich heute anders belegt“, wie Alexis von Poser schreibt. Im dritten Geschoss stand weiterhin in der Leselounge ausgewählte Fachliteratur zu Papua-Neuguinea und zu den Abelam. Die Idee war, jedem Besucher hierdurch eine Recherche zu ermöglichen, wie sie jeder Ethnologe in einem Museumsdepot durchführen kann: Zuerst die Objekt Nummer identi-



Abb. 6: Modul Schauvitrine, die Masken der Cubeo

fizieren, dann zur zugehörigen Karteikarte gelangen und schlussendlich die weiterführende Vertiefung durch Literatur, Film, Fotos

Alexis von Poser

- Jahrgang 1973
- Studium der Ethnologie in Heidelberg und Manchester mit Schwerpunkt Ozeanien, ab 1995
- Forschung in Papua-Neuguinea, finanziert durch die VW-Stiftung, 2004 bis 2005
- Forschung und Aufbau eines Ethnologie-Studienganges in Papua-Neuguinea, finanziert durch den DAAD, 2008
- Promotion bei Jürg Wassmann in Heidelberg, 2009
- Forschung und Lehrtätigkeit in Papua-Neuguinea finanziert durch den DAAD, 2010
- Volontariat am Ethnologischen Museum Berlin, 2010 bis 2012

und Tonaufnahmen vornehmen.

Die Absicht, thematisch und regional immer wieder neue Bereiche vorzustellen, wie auch konservatorische Gründe führten dann im Sommer 2012 zu einem Wechsel in der Schau-Vitrine. Da Objekte aus dem Tiefland Südamerikas bisher weder in der Box noch in Dahlem ausgestellt wurden, sind dort derzeit sieben südamerikanische Maskenkostüme zu sehen, die in den Jahren 1903 bis 1905 von dem Ethnologen Theodor Koch-Grünberg bei den Cubeo im nordwestlichen Amazonas-Gebiet gesammelt wurden. Auch hier können über den Touchscreen übersichtlich zusammengestellte Informationen zum Sammler, zu den Cubeo sowie zur Verwendung und Herstellung von Masken abgerufen werden. Aber auch „Veränderungen in der Region werden in Bild und Text skizziert“. Die Neugestaltung wurde von Anita Hermannstädter und Richard Haas konzipiert. Unterstützt wurden sie dabei von Michael Kraus, der von eigenen Reisen zum Alto Rio Negro Bildmaterial und Informationen beitragen konnte.

Abb. 7: Modul Weltkarte der Musik

Michael Kraus

- Jahrgang 1968
- Studium der Völkerkunde, Soziologie und Vergleichenden Religionswissenschaft in Tübingen, Guadalajara (Mexiko) und Marburg, ab 1989
- Promotion bei Mark Münzel in Marburg, 2004
- Bearbeitung des Nachlasses Theodor Koch-Grünberg, 1999 bis 2002
- Sammelreise zum Oberen Rio Negro für das Museum für Völkerkunde Wien, 2006
- Kurator der Ausstellungen „Novos Mundos - Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen“ (DHM, Berlin, 2007) und „WeltWissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin“ (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2010)
- DFG-Projekt „Historische Fotografien aus Lateinamerika“ im Ethnologischen Museum Berlin, 2011 bis 2013

Die Weltkarte der Musik

Für das Humboldt-Forum sind an mehreren Stellen in den Ausstellungen sogenannte Meeting Points eingeplant, d.h. Orte für Veranstaltungen und Workshops. Beispielhaft ist ein solcher in der Box realisiert. Da der Raum selbst frei bleiben muss, waren nur Inszenierungsformen an den Wänden möglich. Dort präsentiert sich das Phonogrammarchiv des Ethnologischen Museums, eine der weltweit bedeutendsten Sammlungen mit mehr als 150.000 Tonaufnahmen. Beamer projizieren eine Weltkarte auf die Wände, auf welcher der Besucher mit Gesten interaktiv Bereiche auswählen und so Musik hören kann. Jede Tonquelle ist mit Texten, Bildern und teilweise mit Filmsequenzen unterlegt. Ziel ist es, die musikalische Vielfalt gleichzeitig für mehrere Besucher erlebbar zu machen. Denn anders als bei einem Touchscreen, der nur durch eine Person bedienbar ist, können hier mehrere Personen gleichzeitig agieren. An einer Station kann der Besucher Klangbeispiele den zugehörigen Instrumenten zuordnen, und wer sich im Klangfeld



Anita Herrmannstädter

- Jahrgang 1967
- Studium Kunstgeschichte, Altamerikanistik und Neuere Geschichte in Berlin, 1988 bis 1996
- Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ethnologischen Museum Berlin und Kuratorin der Sonderausstellung „Deutsche am Amazonas - Forscher oder Abenteurer?“, 2000 bis 2002
- Verantwortliche für die Konzeption und Umsetzung der Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe „Auf dem Weg zum Humboldt-Forum“ am Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der HU Berlin, 2003 bis 2008
- Koordination des Jahresthemas „Evolution in Natur, Technik und Kultur“ an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, 2009 bis 2010
- Projektkoordinatorin in der Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin für die Ausstellung zum Humboldt-Forum in der „Humboldt-Box“, 2010 bis 2012

bewegt, hört Tonsequenzen verschiedener Kulturen, die sich zu neuen Rhythmen zusammensetzen.

Projektkoordination und Gestaltung

Die Aufgaben von Anita Herrmannstädter als Koordinatorin der Humboldt-Box waren das Projektmanagement für die Ausstellung der vier beteiligten Institutionen in Abstimmung mit dem Gestaltungsbüro sowie die Interessenvertretung gegenüber dem Betreiber des Gebäudes. Als die Koordinationsstelle im Sommer 2010 eingerichtet wurde, lagen das modulare Grundkonzept in Form inhaltlich voneinander unabhängiger Themeninseln und der erste Gestaltungsentwurf vor. Da es kurz darauf zu einer Verschiebung des Baubeginns für das Humboldt-Forum kam, die auch die Fertigstellung der Humboldt-Box verzögerte, nutzte das Ethnologische Museum die Zeit, um das Ausstellungskonzept zu überdenken. Die Themeninseln wurden in einem zusammenhängenden Bereich vereint und an der Konzeption des Humboldt-Forums des Jahres 2008 ausgerichtet, d.h. konzipiert wurden zwei Themenmodule zu den Leitbegriffen „Kooperation mit Indigenen“ und „Multiperspektivität“, ergänzt durch ein „Schaudepot“ und einen „Meeting Point“ mit Toninstallationen der musikethnologischen Abteilung. Das Ergebnis ist eine Auswahl von Forschungsprojekten des Museums auf zwei Etagen in je einem offenen, nicht durch Wände verstellten Raum, um den Besucher wie in einem Info-Pavillon frei wählen zu lassen. Da die klimatischen Bedingungen in der Box nicht den musealen Anforderungen entsprechen, wurden zwei Klimavitrinen angeschafft, die es erlauben, zumindest ein paar Objekte aus empfindlichen Materialien zu zeigen. Diese räumlich bedingte Einschränkung für die Objektauswahl hatte jedoch den Vorzug, dass dadurch eine für das Museum „*ehrer ungewohnte, spielerische Inszenierung mit vielfältigem Medieneinsatz möglich*“ war. Als zum Jahresende 2010 beschlossen wurde, die Humboldt-Box unter Beibehaltung des Eröffnungstermines fertigzustellen, mussten die Planungen kurzfristig konkretisiert und umgesetzt werden. Trotz des hohen Zeitdrucks gab es gemeinsam mit dem Gestaltungsbüro *res d* einen intensiven Diskussionsprozess mit allen beteiligten Kuratoren, der zu einer gelungenen Verschränkung von Inhalt und Gestalt in der Umsetzung führte. Das Gestaltungsbüro entwickelte eine Architektur, die den Raum großzügig durch farbige Bodenflächen und eckige Ausstellungs Möbel gliedert. Weitere wesentliche Beiträge in der Umsetzung waren die kinderfreundliche Gestaltung und die Betonung des Aktualitätsbezuges. Für Anita Herrmannstädter war es „*eine sehr gelungene, produktive*

und trotz Stress positive Zusammenarbeit zwischen allen Beteiligten. Und nicht zuletzt bewegt und freut mich die extrem positive Resonanz der Gäste.“

Humboldt-Box und Humboldt-Forum?

Die Ausstellung in der Box ist eine Erfolgsgeschichte. Etwa 394.000 Besucher haben seit der Eröffnung Ende Juni 2011 die Ausstellung besucht. Zum Vergleich: Im Ethnologischen Museum wurden im Jahr 2012 etwa 140.000 Besucher gezählt, davon etwa 25.000 während des Marktes der Völker und etwa 50.000 während der beiden „langen Museumsnächte“. Der anfangs angekündigte „regelmäßige Wechsel“ hat bisher einmal stattgefunden. Die Abelam-Masken in der Schauvitrine wurden gegen die Maskengewänder der Cubeo getauscht. Hier ist ein Wechsel technisch einfach zu bewerkstelligen. Bei den anderen Modulen wäre dieser mit einem teuren Umbau verbunden. Nicht nur aus diesem Grund ist fraglich, was häufige Wechsel bringen könnten. Denn die meisten Besucher kommen ohnehin nur einmal. Es sind die Touristen der Museumsinsel und weniger die Berliner, die sich in der Humboldt-Box über das Projekt Humboldt-Forum informieren. Eine vorteilhafte Ergänzung wäre die Einrichtung einer regelmäßig aktualisierten Informationsecke zum Projekt Humboldt-Forum – mit Informationen zur Geschichte, zum aktuellen Stand und zu den geplanten nächsten Schritten. Laut Stabsstelle der SPK sind zum 12. Juni 2013 (Grundsteinlegung) „*Änderungen im Eingangsbereich des 2. OG geplant.*“ Hier wird eine „*filmische Installation zu sehen sein, die sich mit der Vision des Humboldt-Forums beschäftigt.*“ (Mail vom 17. April 2013)

Die Ethnologen hatten mit einem Jahresetat von etwa 200.000 Euro die Möglichkeit, ihre Projekte beispielhaft vorzustellen. Ein gelungener Versuch, der Nachwuchs hat seine Chance genutzt. Erstaunlicherweise arbeitet aktuell keiner der genannten kuratierenden Projektbeteiligten mehr im Ethnologischen Museum. Heißt dies, dass deren Wissen und Erfahrung nicht mehr in das Humboldt-Forum eingehen werden? Mit der Präsentation in der Humboldt-Box ist das Zusammenarbeitsprojekt mit den Kwakiutl beendet, gemeinsame Projekte mit den Bamum, den Cubeo oder mit Völkern Papua-Neuguineas konnten gar nicht erst beginnen. Wenn man bedenkt, dass fast alle heutigen Museumskuratoren inklusive der Direktorin zwischen 2013 und 2017 in den Ruhestand gehen werden, also deutlich vor der Eröffnung des Humboldt-Forums, ist das Verschwinden des Nachwuchses tragisch. Das ist das stille Drama hinter dem so überzeugenden Projekt Humboldt-Box.

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Audrey Peraldi

LITERATUR

HATOUM, RAINER: DIGITIZATION AND PARTNERSHIP - THE BERLIN NORTHWEST COAST COLLECTION AND THE FUTURE OF THE „NON-EUROPEAN OTHER“ IN THE HUMBOLDT-FORUM. IN: CONTEMPORARY NATIVE AMERICAN STUDIES, JAHRGANG 13, HEFT 2, HAMBURG 2011, HRSG. ANDREA BLÄTTER UND SABINE LANG, S.155-173

OBERHOFER, MICHAELA: DIE WIEDERENTDECKUNG UND REINTERPRETATION EINER VERLOREN GEGLAUBTEN AFRIKASAMMLUNG AUS BAMUM (KAMERUN). IN: MITTEILUNGEN DER BERLINER GESELLSCHAFT FÜR ANTHROPOLOGIE, ETHNOLOGIE UND URGESCHICHTE BD. 31, 2010, S.73-88

INTERNET

WWW.HUMBOLDT-BOX.COM

DER GEIST IM GLAS.



Abb. 1: Der Thron im Ethnologischen Museum Dahlem

Dezember 2011, Foumban

Salifou und ich kommen in Foumban an, und wir begeben uns gleich zum Palast. Salifou, der mit der königlichen Familie verwandt ist, aber nur noch sehr selten nach Foumban kommt, kennt niemanden vor Ort, wird aber von einigen Frauen, die sich im Palasthof aufhalten, sofort erkannt. Wir sagen, dass wir mit Nji Oumarou Nchare, dem Museumsdirektor, sprechen möchten, und setzen uns. Marilyn Douala-Bell hat uns in Douala gefragt, ob sie für uns einen Termin mit dem Sultan vereinbaren sollte; wir müssten dann aber ein ganz konkretes Anliegen vortragen. Da wir zunächst nur in den Magazinen des Museums nach Überresten der deutschen Kolonialperiode suchen wollen, vertagen wir das lieber, bis wir genauer wissen, welche Form unser Projekt annehmen wird.



Vor einem Seitengebäude schräg gegenüber gibt der Sultan gerade seine Morgenaudienz. Nur diejenigen, die dort vorsprechen wollen, betreten diesen Teil des Palasthofes. Der Sultan ist kaum zu erkennen, denn er sitzt unter einer Veranda im Schatten. Diese Szene erinnert mich an die ersten Fotos aus Foumban, die Hans von Ramsay 1902 gemacht hat; lediglich die Macht-Insignien, der Thron und die kultischen Objekte, die damals von oben herunter hingen, fehlen heute. Der Kontext der Audienz wirkt insgesamt eher modern – es kommen keine „traditionellen“ Objekte zum Einsatz, obwohl der Sultan in der Audienz gerade einen zentralen Teil seiner Funktion als Oberhaupt der Bamum wahrnimmt. Es fragt sich allerdings, ob hier wirklich keine „aufgeladenen“ Objekte mehr benötigt werden oder ob sie vielleicht durch weniger offensichtliche ersetzt worden sind.

Es gibt aber auch hier in Foumban verschiedene Ebenen der Repräsentation: Zu besonderen Anlässen und vor allem für ausländische Besucher wird die große Halle des Palastes geöffnet. Dort stehen drei Repliken des berühmten Perlenthrone von König Nsa'ngu bereit, durch Plastikfolie vor Staub geschützt.

Als sich die Deutschen für die Objekte zu interessieren begannen, die für den Hof in Foumban hergestellt wurden, und sie in großer Zahl erwarben, änderte sich vor Ort schnell das Verhältnis zu ihnen. Es entstand eigens für diesen neuen Markt eine Produktion, die als Ware auch zur Schau gestellt wurde. So zeigt ein historisches Foto ein Königsgewand der Bamum, das von einem Diener, gleichsam in der Rolle eines Modells, getragen wird, während der König selbst in westlicher Kleidung danebensteht. Ebenso stellte sich der König für andere Fotos neben den Thron oder – etwas später – setzte er sich auf eine Kopie des Throne und spielte seine eigene Rolle wie in einer Theaterinszenierung.¹

Sommer 2012, Humboldt-Box in Berlin

Der Bamum Perlen-Thron steht im Zentrum einer Präsentation des Ethnologischen Museums, die einen Vorgeschmack auf das Humboldt-Forum geben soll. Da dieses in eine noch zu bauende, moderne Replik des preußischen Stadtschlusses ziehen soll, bietet das große Interesse Kaiser Wilhelms II. an fernen Kontinenten den Anlass, die historischen Beziehungen zu Kamerun zum Thema zu machen: Auf schwarzem Hintergrund werden dunkel schemenhaft lebensgroße Fotos des Deutschen Kaisers und des Bamum Königs Njoya sichtbar, und zwischen ihnen erscheint als leuchtendes Hologramm der Thron von König Nsa'ngu. (Abb. 05)

Die deutschen Unterhändler und ihre Hintermänner in den deutschen Museen waren sehr versessen auf den Thron, doch als dieser schließlich in Berlin ankam, fand man ihn gar nicht mehr so schön und konnte kaum etwas damit anfangen.² Heute wird vor allem seine Funktion als Geschenk an den Kaiser betont, wie es als Zeichen gegenseitiger Achtung unter „gleichwertigen Bündnispartnern“³ üblich sei, und dass sich der Thron daher rechtmäßig in Berlin aufhalte. Von einer gleichberechtigten Beziehung konnte aber keine Rede sein, denn die Deutsche Kolonialverwaltung hatte mit einseitigen Dekreten keinen Zweifel daran gelassen, wer die Macht habe.

Wir betrachten noch einmal die dunklen Fotos der beiden Tauschpartner: Kaiser Wilhelm kleidete sich gerne in historisierende

Abb. 2: (links) Njoya neben dem Thron, die linke Figur hält noch die Glasflasche. Abb. 3: (rechts) Die linke Figur ohne Glasflasche

oder seiner Fantasie entsprungene Kostüme, die heute etwas grotesk wirken. Aber bei größenwahnsinnigen Potentaten ist das ja nichts Ungeöhnliches. König Njoya hingegen ließ sich – wie im Vorgriff auf Cindy Sherman – als Double des Deutschen Kaisers fotografieren, inszenierte sich selbst in dessen Kostüm und Pose. Von Njoya gibt es zahllose Fotos in fast ebenso vielen Kostümen, und Zeitgenossen berichteten, er sei sehr fotobegeistert gewesen. (Abb. 02)



Das Foto Njoyas als Wilhelm II ist sorgfältig arrangiert: Seine Prunkuniform ist der des Kaisers nachempfunden, hat aber eingearbeitete Muster und Symbole der Bamum. Während der Kaiser schräg zur Kamera steht und in Richtung Betrachter – über diesen hinweg – schaut, präsentiert sich Njoya frontal und schaut diagonal nach links. Der Fotograf ist unbekannt, und es gibt lediglich einen Abzug im königlichen Palast von Foumban, aber keine Spur davon in den europäischen Archiven, von denen einige große Konvolute an historischen Fotos aus Foumban besitzen. Bei Njoyas Rollenspiel als Wilhelm II Impersonator geht es meines Erachtens nicht um eine Brechung oder Ironisierung identitärer Leitbilder, wie bei Sherman oder dem Spiel mit Identitäten, für das Susan Sontag den Begriff „Camp“ geprägt hat. Ich verstehe es als symbolische Aneignung und Einverleibung, eher verwandt den Künstlern des Surrealismus und der brasilianischen Antropofagia-Bewegung der 1920er-Jahre. Njoya hat dem Medium der Fotografie eine magische Funktion übertragen.

Damals gefiel Njoyas Selbstinszenierung den Deutschen gar nicht, und sie verstanden sie als Nachäffung und Zeichen der Dekadenz⁴, – so, wie sie auch die Objekte und Skulpturen, die nicht ihren Vorstellungen von Afrika entsprachen, als unauthentisch disqualifizierten. Diese Sicht basierte auf der dichotomen Vorstellung, „echte“ afrikanische Kultur sei statisch und abgeschlossen, während sich europäische Kultur dynamisch und offen entwickle. In der Konsequenz wurde afrikanischen Künstlern und Werken, die unter äußerem Einfluss standen, die Authentizität abgesprochen. Die meisten ethnologischen Museen sind noch immer bemüht, sich in dieser Tradition „rein“ zu halten, doch an der einen oder anderen Stelle wird die Absurdität dieses Geschichtsverständnisses sichtbar.

Dezember 2012, Ethnologisches Museum Berlin-Dahlem

Ein paar Treppen führen hinab in die Afrika-Abteilung, eine mit schwarzer Tapete ausgeschlagene Black Box, in der Punktlichter ein gelbliches, vertikales Licht auf im Raum verteilte Objekte werfen. Am Ende des Saales im Zentrum der Flucht steht Nsa'ngus Perlethron. Sein vorderer Teil ist in blendendes Licht getaucht, der hintere verschwindet im Dunkel. (Abb. 01)

Ein Jahr zuvor wollten wir in Foumban nach der verlorenen „Flasche“ suchen – in der leisen Hoffnung, sie vielleicht sogar wiederzufinden. Auf den ersten Fotos vom Thron hält eine der beiden Figuren hinter der Sitzfläche ein gläsernes Gefäß in der Hand. (Abb. 04) Dieses tauschte man später durch ein perlenbesetztes, konisches Holzobjekt aus, das ein Trinkhorn darstellt. Mit dem gläsernen Gefäß jedenfalls wurde der Thron 1908 in Buea über-



Abb. 4: (links) Die „authentische“ Ergänzung durch Glasperlen
Abb. 5: (rechts) Die Inszenierung des Throns in der Humboldt-Box

geben. In einem Brief von 1906 an Herrn von Luschan hatte sich Hauptmann Glauning, der Unterhändler im Tauschgeschäft, abfällig über den Thron geäußert und dabei eine „neue gekaufte Bierflasche in der Hand“ einer Figur erwähnt. Es wird angenommen, dass die deutschen Kolonialbeamten ihre afrikanischen „Freunde“ quasi dabei unterstützten, authentischere afrikanische Kunst zu machen, indem sie ihnen nahelegten, die originale „Bierflasche“ zu ersetzen.

Kann sein, dass es so war, vielleicht war es aber auch ganz anders: Die „Flasche“ war jedenfalls schon da, als die Deutschen kamen, und der Thron war damals bereits einige Jahrzehnte alt. Die „Flasche“ passte auch zu den Glasperlen, die ebenfalls aus Europa importiert waren. Es scheint uns aber als ziemlich unwahrscheinlich, dass die beiden Thronfiguren dazu dienten, profane Speisen und Getränke bereitzuhalten. Eher könnten es wichtige Elemente in der Bedeutung und Funktion des Thrones gewesen sein wie die magischen Gegenstände, die auf Ramsays Foto über dem Thron hingen und später ebenfalls verschwunden sind.⁵ Auf einem Foto, das C. Geary auch auf 1902 datiert⁶, fehlt die Flasche – sie war offenbar nie fest am Thron montiert. (Abb. 03) Sie und/oder ihr Inhalt waren für die Bamum vielleicht wichtiger als der Thron selbst und konnten daher nicht mit nach Berlin geschickt werden.

Möglicherweise sind beide Varianten zutreffend und haben sich hier wunderbar ergänzt. Leider konnten wir die originale Flasche in Foumban nicht finden und können daher nicht anregen, den Originalzustand des Thrones wiederherzustellen. Uns bleibt in Berlin nur das nachträglich eingefügte „Trinkhorn“, eine ganz nette kunsthandwerkliche Arbeit, die auch stilistisch nicht ganz zum Thron passt, aber ein amüsantes Beispiel dafür gibt, wie der Versuch, das Authentische hochzuhalten, ein Fake produzierte.

Text und Fotos: Christian Hanussek

Fotos (Abb. 2, 3): Geary 1983: „King Nsangu's throne on the large festival site in front of the palace. Photo probably Hans Ramsay. 1902.

Linden-Museum. Stuttgart.

BEMERKUNGEN

1 GEARY, C. 1988: *IMAGES FROM BAMUM*, WASHINGTON DC, FIG. 62, 56, 23

2 BIS HEUTE STEHT EINE DETAILIERTE UNTERSUCHUNG DES THRONES AUS, WIE SIE ETWA DAS SMITHSONIAN INSTITUTE IN WASHINGTON ZU EINER VERGLEICHBAREN SKULPTUR VERÖFFENTLICHT HAT: GEARY, C. 1994, *THE VOYAGE OF KING NJOYAS GIFT: A BEADED SCULPTURE FROM THE BAMUM KINGDOM, CAMEROON, IN THE NATIONAL MUSEUM OF AFRICAN ART*

3 TEXTTAFEL ZUM BAMUM THRON IM ETHNOLOGISCHEN MUSEUM BERLIN DAHLEM

4 GEARY, C. 1996: *POLITICAL DRESS: „GERMAN STYLE MILITARY ATTIRE AND COLONIAL POLITICS IN BAMUM“* IN FOWLER, I UND ZEITLYN, D. 1996 *AFRICAN CROSSROADS* S. 186-190

5 CLAUDE TARDITS BESCHREIBT IN SEINEM BUCH *LE ROYAUME BAMUM* (1980) DIE VERSCHIEDENEN GEHEIMGESELLSCHAFTEN AM HOF, DENEN DIE OBHUT UND DAMIT AUCH GEHEIMHALTUNG DIVERSER MAGISCHER FUNKTIONEN UND OBJEKTE OBLAG.

6 GEARY, C. 1983: *BAMUM TWO-FIGURE THRONES: ADDITIONAL EVIDENCE*, *AFRICAN ARTS*, VOL. 16, NO. 4, S. 49

Für die Veranstaltungskonzeption im zukünftigen Humboldt-Forum ist seit Ende 2010 der Schweizer Kulturunternehmer Martin Heller verantwortlich, dessen Beauftragung auf die Initiative von Bernd Neumann zurückgeht, dem *Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien*. Heller sollte ursprünglich nur der Agora, dem zentralen Eingangsbereich und Veranstaltungsort, ein Profil geben. Dieser Einfall hat sich dahingehend verfeinert, dass die Agora-Ideen auch in den Ausstellungsbereichen präsent sein sollen. Die Kulturstiftung des Bundes unterstützt die Arbeit des Lab von 2012 bis 2015 mit einem Budget von insgesamt 4,125 Millionen Euro. Die Leitung ist eine gemeinsame – sie obliegt Martin Heller, Viola König (Direktorin EM), Klaas Ruijtenbeek (Direktor MAK) und Agnes Wegner (Leiterin der Geschäftsstelle Lab). Die Projektauswahl wird halbjährlich von einer siebenköpfigen Steuerungsgruppe getroffen, darunter eine Nicht-Europäerin. Ein Ethnologe ist nicht dabei.

Die Idee

Im Sommer 2012 begannen die Arbeiten zur „temporären Probebühne“. Es geht um „Grundfragen des Ausstellens“. Das Humboldt-Forum soll „als Ort der Gegenwart“ „Impulse aus der zeitgenössischen Kunst“ empfangen. „Museumskuratoren, Gestalter, Künstler und Wissenschaftler sollen spielerisch und praxisorientiert zusammenarbeiten, um neue Erfahrungen bei der Vermittlung der Sammlungen im Spannungsfeld zwischen Ethnologie und Kunst zu sammeln.“

Die Eröffnung „Probephöhne 1“ - ein persönliches Feldtagebuch

Zunächst irritiert mich das Datum der Eröffnungszereemonie: der 13.3.13.

Ist dieses bewusst gewählt? Zahlenmystik? Eine verschlüsselte Botschaft? Ein versteckter Hinweis auf die ultimative Endzeremonie im Humboldt-Forum? Soll diese am 13.3.2013 stattfinden? Oder am 19.9.19?

Die Anwesenden gehören zwei Klassen an. Auf der einen Seite die passiven Ritualteilnehmer („Publikum“), auf der anderen Seite die aktiven Zeremonienmeister („Priester“). Das „Publikum“, geschätzte neunhundert Individuen, ist überwiegend Mitte zwanzig bis Mitte dreißig. Eine Mischung beider Geschlechter, leger gekleidet, individueller Haar- und Bartwuchs, wohl aus der Berliner Künstler- und Designerszene, sonst eher selten im Zeremonialhaus („Ethno-Museum“) dieses Stammes anzutreffen. Gern hätte ich die Anwesenden selbst befragt, wie sie von der Veranstaltung erfahren haben, warum sie hier sind, etc. Doch dies verbietet das Gesetz der Höflichkeit, ich hätte den Ernst der Zeremonie gestört. Es könnte sich bei ihnen um die mehr als fünfzig Mitwirkenden, deren Freunde und Freundesfreunde gehandelt haben. Verschiedene Autoren berichten, dass es das Geld sei, das diesen Stamm immer wieder vereine. Die „Priester“ verfügen über einen dreijährigen Etat von vier Millionen Euro, und sie regulieren den Zugang



Abb. 1: Springer Spiegelkugel

Das Lab in eigenen Worten

Die Gründung des Humboldt-Forums im neu erbauten Berliner Schloss bietet die herausragende Chance, in der Präsentation von ethnologischen Sammlungen und Kunstwerken neue Wege zu gehen. Weit über Berlin hinaus verbindet sich mit dem Humboldt-Forum die Frage, welche musealen, wissenschaftlichen und auch künstlerischen **Darstellungsformen** es zu entwickeln gilt, damit hiesige Sammlungsstücke außereuropäischer Kulturen zu Schlüsseln für das Verständnis globalisierter Gesellschaften im 21. Jahrhundert werden.

Innerhalb der Erkundung dessen, was das zukünftige Humboldt-Forum als Einrichtung von internationaler Strahlkraft bieten soll, etabliert das Humboldt Lab Dahlem von 2012 bis 2015 eine experimentelle **Probephöhne**, die auf die Neuausrichtung des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst hin arbeitet. **Anwendungsorientiert** und auf **internationalen Austausch** fokussiert, erprobt das Lab ungewöhnliche Arbeitsmethoden und stellt die gewonnenen Erfahrungen und Produkte immer wieder auch der Öffentlichkeit zur Verfügung.

Die **Gegenwartskunst** spielt hierbei eine wesentliche Rolle. Der Einbezug von Künstlerinnen und Künstlern und die Auseinandersetzung mit künstlerischen Innovationen sorgen für ständige Impulse im Neben- und Miteinander unterschiedlicher Wissenschaften und Kulturen. Das Programm des Humboldt Lab Dahlem kombiniert daher theoretisch-reflektierende mit anwendungsorientierten Elementen. Es widmet sich methodischen Fragen von Ausstellungen genauso, wie es modellhafte Umsetzungen anhand von Objekten aus den Dahlemer Sammlungen erprobt und dabei gezielt auch mit nicht-musealen Visualisierungs- und Gestaltungsformen experimentiert.

zu öffentlicher Aufmerksamkeit, sicher nicht unattraktiv für viele Zeremonialteilnehmer.

Die „Priester“ sind im Vergleich zum „Publikum“ deutlich dreißig Jahre älter. Da es in meiner Arbeit um soziale Dominanz und Kooperation gehen wird, hilft die Humboldtsche Bewertungsskala mit ihren zwei Maßgrößen: die Redezeit als Maß der Dominanz und die inhaltliche Bezugnahme auf die Co-„Priester“ als Maß der Kooperation. Wo sich kommunikative Botschaften nicht direkt erschließen, können sie nach Humboldt indirekt durch diese beiden Größen gemessen werden.

Das Timing der Zeremonie ist exakt. Es beginnt um 19.22 mit einer Ansprache Parzingers und endet genau 30 Minuten später um

19.52 mit einem letzten Dank Hellers an die Mitwirkenden. Dass Parzinger die einleitenden Worte spricht, sagt mir, dass er offensichtlich der „Hohe-Priester“, der „Alpha“ unter den „Priestern“ ist. Die besondere Wichtigkeit Hellers kann daran ersehen werden, dass er außer der längsten Ansprache auch die Schlussformel spricht. Der Mitschrift meines Feldtagebuches entnehme ich folgende Sprechdauer-Werte: Parzinger 8 Minuten, Völckers (Bundes-Kulturstiftung) 2 Minuten, König 5 Minuten, Heller 11 Minuten, Ruijtenbeek 3 Minuten und noch einmal Heller 1 Minute. Möglicherweise gibt uns die Sprechdauer einen Hinweis, wessen Projekt das Lab eher nicht ist? Hier werden noch weitere Zeremonien zu beobachten und auszuwerten sein, bevor zuverlässigere wissenschaftliche Aussagen möglich sind.

Eine erste Auswertung der gegenseitigen inhaltlichen Bezugnahme als Maß der Kooperation steht noch ganz am Anfang. Zu vermerken ist, dass Parzinger immer wieder die Wir-Form verwendet, auf den „Dialog zwischen Kuratoren und Gestaltern“ fokussiert und gemeinsame Ziele formuliert. Beschwörende Kooperations- und Zielformeln sind z.B.:

„Wir wollen die Kulturen der Welt neu präsentieren.“

„Ein hoher Anspruch, und wir wollen dabei die Bodenhaftung nicht verlieren.“

„Wir machen Erfahrungen, die vielen anderen nutzen können.“

„Wir sind Gehetzte, wollen uns aber nicht zu sehr hetzen lassen“

Die nachfolgende „Priesterin“ Völckers schwächt etwas ab: „Wir wollen diskutieren ...“ und stellt Fragen: „Wie wird diese phantastische Sammlung präsentiert?“ Und: „Wie können wir in ein neues Gespräch mit dem Publikum treten?“

Königs Beitrag lässt leise Frustration erkennen: „Wir geben Verantwortung ab. Wir wussten bis letzten Freitag noch nicht, was hier im Detail passiert ... wir kannten nur die Texte ...“ Dieses „Wir“ bezieht sich allerdings nicht auf die Co-„Priester“, sondern auf den eigenen Klan, die sogenannten „Kuratoren“, eine Klasse von „Priestern“, die als „Beta“ bezeichnet werden könnten, also den „Alpha-Priestern“ untergeordnet sind, ohne dass an dieser Stelle schon Genaueres gesagt werden könnte. Weitere Beobachtungen sind nötig. Auch der folgende Satz Königs scheint an die „Beta-Priester“ gerichtet zu sein: „Für uns ist es eine Lockerungsübung, das alles mal ganz anders anzugehen.“

Heller als nachfolgender Sprecher nimmt möglicherweise indirekt Bezug auf dieses von König geäußerte negative Kooperationsmaß.

„Ein gemeinsamer Arbeitsprozess heißt auch: miteinander streiten. Wir wollen Menschen zueinander bringen.“ Eindeutig erkennbar ist das Hellersche Harmoniestreben.

Einzig Ruijtenbeeks Ansprache enthält keine inhaltlichen Bezüge auf die Co-„Priester“. Sein Beitrag ist der kürzeste und beschränkt sich auf „sein Museum“.

Die passiven Ritualteilnehmer („Publikum“) folgen den Ritualformeln schweigend und geben sich den Anschein interessierter Gleichgültigkeit. Keine Äußerungen übermäßiger Begeisterung, keine Emotionen, keine Gesichtsregung, keine körperliche Erregung. Bestenfalls am Ende der jeweiligen Ansprache entlädt sich die innere Anspannung in einem kurzen Aufeinanderklatschen beider Hände. Durchschnittlich etwa sieben Mal mit anfangs schnellerem Staccato, gegen Ende langsamer werdend. Beeindruckend diese Selbstbeherrschung und diese gezielte Körpersprache. Das „Publikum“ respektiert die „Priester“, ohne sie zu überhöhen, deutlicher Ausdruck der demokratischen Strukturen dieses Stammes.

Resümierend ist zu sagen, dass die HuF-Zeremonien und -Rituale stets ähnlich ablaufen. Die „Priester“ sind von der besonderen

Wichtigkeit ihres Auftritts erfüllt. Jedes Wort eine Formel besonderer Bedeutungsschwere. Hochkonzentriert der Vortrag. Die innere Ästhetik der Wortgebäude ist bewundernswürdig. Offener Streit oder Verärgerung sind äußerst selten, das Harmoniestreben dominiert deutlich. Die Zeremonie sagt also wohl nichts über die tatsächliche Kooperation, hier wäre allein die teilnehmende Beobachtung weiterführend. Da derartige „Priester“-Gemeinschaften selten an der Offenlegung ihrer Geheimnisse interessiert sind, setzt die Teilnahme höchstes Vertrauen voraus und legt sie dem Wissenschaftler unerwünschte Restriktionen der eigenen Berichterstattung auf.

„Probephöhne 1“ - mein Rundgang

Am Eröffnungsabend des 13. März bewegte ich mich aus dem Gewühl der Menge in den zentralen Sektor (Eingangshalle, Cafe) und wagte mich forschend in die stilleren Bereiche. Dies reichte mir nicht, denn ich wollte noch mal den Alltag der Probephöhne erleben. So kam ich ein zweites Mal am Dienstag, dem 16. April, von 14.10 Uhr bis um 15 Uhr. Wie immer im Ethnologischen Museum war ich diesmal in den Räumen (fast) allein.

Die „Probephöhne 1 versammelt bis Mai 2013 sechs Taschenausstellungen und Installationen“.

PRE-SHOW - »Identities on Display«

Die ankommenden BesucherInnen werden gebeten, ihre Mäntel und Taschen nicht wie gewohnt an der Garderobe, sondern in speziell hierfür gefertigten Vitrinen in der Eingangshalle abzulegen. Noch vor dem eigentlichen Besuch der Ausstellungen ... bringen die MuseumsbesucherInnen ihre eigene Herkunft und Identität ins Spiel – in Form einer scheinbar funktionalen Veranschaulichung ihrer Gegenwart. Diese »Pre-Show« funktioniert wie ein Display über An- und Abwesenheit, eine Schleuse zwischen Außen und Innen, und sie stellt prominent und doch beiläufig die Frage nach der Wirkungsweise von Museumssammlungen. Eine Installation von Barbara Holzer und Tristan Kobler (Holzer Kobler Architekturen) in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Karin Sander.

Die Eingangshalle des Museums. Wo sonst weite Leere vorherrscht, finden sich jetzt Vitrinen, zahlreich hingestreut und befüllt mit europäischen Kleidungsstücken. Nach anfänglichem „WasSollDasDenn?“ erfahre ich durch den ausliegenden Flyer, dass die Glasbehälter durch die Besucher selbst befüllt werden dürfen. Die restliche Geheimsprache verstehe ich nicht ganz: „funktionale Veranschaulichung ihrer Gegenwart“ ... „Display über An- und Abwesenheit“ ... „Schleuse zwischen Außen und Innen“? Macht nichts. Welch wahrhaft geniale Idee! Endlich! Ich werde gleich einige Bekannte und Freundinnen benachrichtigen. Rundmail, Twitter oder Facebook. Wir werden uns morgen Früh hier versammeln, jeder mit seiner Lieblingsfigur oder -maske und gemeinsam die Vitrinen entern. Wieso Kleidung oder Taschen? WIR machen eine eigene Spontan-Ausstellung. Vielleicht auch zu wechselnden Themen? Dann auch mit Texten, Fotos und Filmen. Pads oder Laptops in die Vitrinen. Die Teilnehmer finden sich spontan oder geplant, jeder kann mitmachen. Wahre Demokratie! Die Öffnung des „geschlossenen Systems“. Der Sturm der Bastille. Die uneinnehmbare Festung Museum gehört endlich allen Aktiven. Besucher gestalten Ausstellungen für Besucher. Das Museum der Besucher. Wir treffen uns in der Agora, der riesigen Eingangshalle des Humboldt-Forums zu spontanen Ausstellungsparties. Das Museum den Spontanen .. das Museum der Spontaneität. Die Besucher könnten die Ausstellungen und Objekte bewerten. Was auf

Interesse stößt, bleibt länger, und die Besten werden prämiert. Was für eine Zukunft, was für eine Idee! Demokratisches Humboldt-Forum!

MUSEUM DER GEFÄSSE

Die Kuratorin Nicola Lepp nimmt ihre eigene Neugier zum Ausgangspunkt einer Suche. Warum werden in den Dahlemer Sammlungen so viele Gefäße zur Schau gestellt? Gibt es überhaupt Kultur(en) ohne Gefäße? Für diese Ausstellung gelten die Regeln der Trennung nach kulturgeografischen Regionen nicht mehr. Ihre Logik ist eine andere: Sie spürt der Handlungsmacht der Dinge nach. Dafür muss die Ruhe der Museumsobjekte gestört werden. Durch den kalkulierten Einbezug der Medien Film und Sound eröffnen sich neue Möglichkeiten der Darstellung und des Verstehens. In der Spannung aus Statik und bewegtem Medium rücken die Gefäße als Agenten menschlichen Denkens und Handelns in den Blick – als Kulturdinge schlechthin. »Museum der Gefäße« macht Vorschläge für eine kultur- und disziplinübergreifende Ausstellungsarbeit, die ihre Thesen im Verbund mit den Objekten entwickelt.

Zentral im ersten Geschoss eine gläserne Vitrinenlandschaft: die Gefäß-Ausstellung. Hier gelten die „Regeln der Trennung nach kulturgeografischen Regionen“ nicht mehr, heißt es. Eine Revolution!? Hatten nicht die Ethnologen seit Ende des 19. Jahrhunderts kulturübergreifend gearbeitet? Hatten die Ethnologen im 20. Jahrhundert diese Betrachtungen nicht um die Tiefenanalyse einzelner Gesellschaften ergänzt, um zu verstehen und nicht stets in der Spirale des europäischen Denkens zu verharren?

Jetzt also umstürzlerisch die Rückkehr ins 19. Jahrhundert? Alles Kunst - alles schön? Wir sehen, was die Auswählenden schätzen, aber verstehen wir dadurch die Hersteller? Die Objekttexte sind (wie so häufig) nichtssagend.

„Gefäß zum Ausgießen von Flüssigkeit als Opfertage (Libatonsgefäß). 1.000-1.450 n.Chr., Peru, Chimú, Ton“.

„Schöpflöffel aus Kokosnussschale und anderen Naturmaterialien, ca. 1900, Südsee, Admiralitätsinseln“.



Abb. 2: Vitrine

Plötzlich fühle ich mich regional-nackt. Nervös suche ich nach Landkarten! Wo war noch mal die Chimú-Kultur? Wo sind die Admiralitätsinseln? Ein Glück, dass mich hier niemand examiniert. Beim Lesen der Texte auf den Vitrinenglasflächen entdecke ich Bildschirme. Oooh! Video: Kung-Fu Jackie im Kampf mit den Bösen und einer großen Vase, eine japanische Tee-Zeremonie, rührende Europäer und Milchkannen schleppende Bauern. Ich ertappe mich nach einigen Minuten, dass ich vor allem die Videos konsumiere.

Und vorher? Da habe ich die Texte gelesen. Schuldgefühl! Wie lange habe ich die Objekte selbst betrachtet? Drei Sekunden? Es ist schwer, das Auge zum ruhigen Betrachten zu erziehen. Im Zweifel lesen wir oder folgen wir der Faszination der bewegten Bilder. Wozu dann aber die Objekte in den Vitrinen?

Ich durchwandere die mesoamerikanische Ausstellung Richtung „Intervention 2 - Gießen_Schenken“ (Intervention? - wieder diese Geheimsprache). An den Glasvitrinen entdecke ich überall ein grau-getaptes-großes X. Aha, also hier. „40% der ausgestellten Gegenstände sind Gefäße“. Na und? frage ich mich. Getrunken und gegessen wurde weltweit, wen kann das überraschen?

Ich erreiche die südamerikanische Archäologie, hier soll „die Ruhe der Museumsobjekte gestört werden“. Aufeinandergestapelte Fernseh-Kuben zeigen schwarze Handschuhe, Wasser aus Gefäßen gießend. Ein friedlich-gluckerndes Bild. Etwas fassungslos sehe ich, dass Jahrhunderte alte Keramik mit Wasser gefüllt immer noch dicht ist. In Gedanken sehe ich die Restauratorin des Museums hinter der gefilmten Schwarz-Handschuh-Person stehen (oder ist sie es selbst?). Ängstlicher, nein panischer Blick. Was machen diese Irren da? Mit den alten Gegenständen, wertvolles Weltkulturerbe. Diese Künstler-Vandalen, die glauben, alles wäre erlaubt, nur weil es möglich ist. Plötzlich interessiert mich, ob die Gefäße den Vandalen-Angriff, pardon die künstlerische Intervention, heil überstanden haben. Und erinnere mich an Erzählungen älterer Museumsmitarbeiter, dass damals ihre Kinder zu Fasching Feder schmuck trugen oder ihre Gesichter hinter afrikanischen Masken verbargen. Entliehen für einen Tag aus Museumsbeständen.

Der Raum belebt sich in meine stillen Gedanken hinein mit einer kleinen Besuchergruppe, zwei Frauen und einem Mann. Nebenher lausche ich den Worten der künstlerisch durchgestylten Gattin des offensichtlich wichtigen Mannes (Kultur-Bonze?), die mit einer der Lab-Organisatorinnen über die geniale Idee dieses Videos schwadroniert. Da ich mich nicht mehr von dem Wortschwall lösen kann, trotte ich fasziniert immer in Hörweite mit. Wenn erreicht werden sollte, das Interesse von den Herstellern dieser Gefäße abzulenken und den europäischen Betrachter in sich selbst kreiseln zu lassen, dann Glückwunsch: Ziel erreicht. Warum verstehen wollen, was auch gegessen werden kann!

Wenn wir alles in unser europäisches Kunst-Rührwerk schmeißen, zeigen wir hierdurch, dass wir uns vor allem für uns selbst interessieren. Alles dreht sich um unsere Deutung. Wo bleibt da der Blick auf die so häufig zitierten „anderen“?

Den Mut und die innere Festigkeit, bis in das MAK vorzustoßen, auf der Suche nach „Intervention 3 und 4“, habe ich nicht mehr.

MUSIK SEHEN

Zwei Ausstellungen zum selben Thema, im selben Raum – und zwei völlig unterschiedliche Lösungen! Sie sind Ergebnis eines Konzeptwettbewerbs, ausgerufen an internationale Künstler-teams, der nach Möglichkeiten der Visualisierung von Klang und Musik im Kontext der Museums-Bestände der Musikethnologie und des Berliner Phonogramm-Archivs suchte.

LICHTKLANGPHONOGRAMM

Eine Ausstellung von historischen und erfundenen optischen und mechanischen Klangmaschinen aus dem Zeitalter des Wachszylinderphonographen von Melissa Cruz Garcia, Aleksander Kolkowski, Matteo Marangoni und Anne Wellmer begibt sich auf eine Zeitreise zu dem Moment, als die ersten Tonaufnahmegeräte erfunden wurden.



Abb. 3: Klangraum

Ein stark abgedunkelter Raum - sphärisches Rauschen. Ein meditativer Ruheraum. Aha, hier werden mal wieder afrikanische Objekte ausgestellt? Fetische ... der dunkle Kontinent ... Schwarzes Afrika? Leider habe ich recht gute Augen und erkenne rasch, dass die ästhetisch präsentierten Objekte sowie die Licht- und Schattenspiele an den Wänden europäische Erzeugnisse sind. Ich setze mich ins Halbdunkel und beobachte das Verhalten anderer Besucher. Die Eintretenden sind andächtig, als beträten sie eine Kirche oder ein Kulthaus. Leises Getuschel. Sie wagen sich nicht zwischen die Geräte und kommen gar nicht auf die Idee, dass ihnen etwas geboten werden könnte. Ging mir auch so. Erst zu Hause lese ich, dass die Möglichkeit bestanden hätte, die Geräte zu bedienen und verschiedenen Tonaufnahmen zu lauschen. Schlagartig ist mir klar:

Wir brauchen Kultur-Vermittler! Erklärt uns den Gebrauch der Ausstellung!

PARTICIPANTS AND OBJECTIVES - 8 TAKES ON FILMING MUSIC
Daniel Kötter rekonstruiert und inszeniert in der Ausstellung »participants and objectives – 8 takes on filming music« Material aus dem Video-Archiv der musikethnologischen Sammlung. raumlaborberlin hat für die Filme acht Betrachtersituationen gestaltet.

Beim Betreten des großen, hellen Raumes stehe ich vor einer Küche, einem Schlafzimmer mit Doppelbett, einem Arbeitszimmer mit Schreibtisch, einer Art Schulkasse, usw. Mich zieht es zum Doppelbett. Mist - leider schon besetzt!

Acht verschiedene Zimmer bieten die Möglichkeit, ethnologische Filme anzusehen. (Mir fehlen das Kinderzimmer und die Toilette.) Die einzelnen Settings tragen Aufschriften: „Recording, Editing, Zoom, Flashback, Panning, Close up, Set, Pre roll“. Mein Smartphone gezückt und englisch gelernt. Es lebe die Bildung durch Museumsausstellungen. Aber ernsthaft. Das ist eine wirklich gute Idee, weg von der einseitigen Art des Betrachtens in Museen. Der Raum ist gut besucht, die meisten Besucher scheinen sich wohlfühlen. Gezeigt werden Filmschnipsel, kurze Sequenzen, Musik aus vielen Ländern der Welt.

Plötzlich überfällt mich die absurde Idee, dies wäre eine inszenierte Ausstellung. Werden hier ironisierend die Rezeptionsarten der weißhäutigen Mitteleuropäer gezeigt?

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 oder **afrikasuedsee@gmail.com**

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

Private Zuschriften und Vermittlungen des Kunsthandels sind gleichermaßen willkommen.



Abb. 4: Bett

In ihrem Kult dreht sich alles um die Verehrung viereckiger flacher Geräte. Meist eine individuelle Anbetung. Nur selten gemeinsam ausgeübt, beginnt rasch der Streit zwischen den Individuen um ein handliches Gerät, „Fernbedienung“ genannt. Sind die Besucher bezahlte Schauspieler? Eine lebende Völkerschau mitteleuropäischer Fernsehgewohnheiten?

(Die Verweildauer auf dem Doppelbett ist hoch, beim Verlassen des Raumes nach ca. dreißig Minuten liegen dort immer noch die gleichen Gestalten. Schade.)

BEDEUTUNGEN SCHICHTEN

Jedes Sammlungsobjekt im Museum ist eingebettet in eine Fülle von Wissen, Informationen, Bedeutungen und Vermutungen, die sich in der Regel nicht ausstellen lässt. Oder andersherum: Wie könnte ein Museum Inhalte zu Exponaten vermitteln, deren ästhetischer Status sich aus einem wissenschaftsinternen Diskurs ergibt, deren Funktionen aus heutiger europäischer Sicht häufig kaum zu entschlüsseln sind und deren Herkunftsgeschichte unabdingbare, oft dramatische und hochpolitische Erklärungen zur Tatsache ihrer musealen Existenz liefert? In »Bedeutungen schichten« spürt der Hamburger Architekt und Ausstellungsmacher Andreas Heller diesen Fragen anhand ausgewählter Beispiele aus den Dahlemer Sammlungen nach. Mit einem Team aus Designern und Historikern versucht er, die so oft geforderte Kontextualisierung von Museumsobjekten auf eine Weise zu leisten, die für das Publikum ebenso attraktiv wie zugänglich ist.

Das ist der ethnografisch-traditionelle Teil des Lab, frei nach einem Motto Henrik Ibsens: „Das hört ja nicht auf. Schicht noch um Schicht, kommt der Kern nun endlich ans Licht“ Vier Objekte werden in eigenen Boxen durch Texte, Fotos, Projektion erläutert. Die Kuratoren durften (so sagt man) die Länge der Texte selbst bestimmen. In jeder Box mittig ein Tisch mit Sitzgelegenheiten. Dankbar stelle ich erstmals meinen Laptop ab, um zu schreiben.

IVC21664 ist kein Roboter einer Weltraumsaga, sondern die Museumsnummer eines steinernen Mayakopfes. An den drei Wänden lese ich die Texte zum „Kulturellen Erbe der Maya“. Wand eins widmet sich der „Rezeption“, den „Mythen und Legenden der Maya“, ihrer Wiederentdeckung und ihren Figuren als „Inspirationsquelle der modernen Kunst“. Es folgt Wand zwei mit dem Stichwort „Biografie - Geschichte des Mayakopfes“ inklusive Ausführungen zu „Eduard Selters Forschungsreise 1895-1897“ und dem „Weg des Kopfes ins Museum“. Auf Wand drei dann „Ästhetik - Kunstvoll in Stein gehauen“ mit den Kapiteln „Herkunft unbekannt“, „Hinweise auf das ursprüngliche Aussehen“, „Stein für die Ewigkeit“ und „Der Mayakopf als Ausstellungsstück“. Die Ausführ-



Abb. 5: Box

rungen zur „Funktion“ sind nicht etwa auf Wand vier, ich entdecke diese Texte auf dem Tisch. „Pyramide, Skulpturen und der Maya-kopf“, „Eduard Seler über Masken tragende Skulpturen in Mesoamerika“ und „Abbild der Maya-Gesellschaft“.

Das Schema „Rezeption - Biografie - Ästhetik - Funktion“ findet sich auch bei den anderen drei Boxen. Hier sind es die Themen bzw. Objekte „Kalligrafie zur Zeit der Kascharen - Arabisch in vollendeter Form“ (IB13691), „Die Geschichte des Picchvai“ (I10008) und „Die Geschichte von Khipu“ (VA42593).

Interessante Texte und viele Informationen. Unmöglich kann ich mir das alles merken. Warum kann ich die nicht mitnehmen und zu Hause lesen? Wo ist das App für mein Phone? Möglich wäre auch eine Datei, die ich auf meinen USB-Stick herunterladen könnte. Mein Interesse ist angerissen, aber ich bin unbefriedigt.

Auffällig ist, dass alle vier Objekte von sogenannten Hochkulturen sind. Gab es denn nur Staaten auf dieser Welt, frage ich mich. Waren da nicht die vielen Gemeinschaften, meist als Stämme bezeichnet? Ich fühle mich plötzlich indoktriniert von so viel Staatsideologie.

In meinem Hirn variiert sich der Spruch Ibsens zu: „Das hört nicht auf. Schicht noch um Schicht, so kommt der Kern wohl nie ans Licht“

GEDANKENSCHERZ

Lebendig muss das Museum der Zukunft sein! Das war die wichtigste Erkenntnis, die Gottfried Wilhelm Leibniz aus seinen Forschungsreisen durch Europa zog. Seine 1675 verfasste Utopie »Drôle de Pensée« (Gedankenschertz) kombiniert Sammlerernst mit unterhaltsamen Spektakeln und Forschungslabore mit Spiel-salons. Sein Grundgedanke, mit tradierten Sehgewohnheiten zu brechen und Wissen spielerisch zu vermitteln, kommt dem Ansatz des Humboldt-Forums als einem zeitgenössischen Kunst- und Kulturzentrum, das sich auf die Welt und ihre Fragen einlässt, sehr nahe. Andreas Pinkow (Focus + Echo) hat die Fantasien von Leibniz neu interpretiert. Seine digitale Hommage an den »Gedankenschertz«, in der sich interaktiv und intuitiv die Bildwelten des 17. Jahrhunderts erkunden lassen, verweist auf die einstige Kinstkammer des Berliner Schlosses und könnte Teil der Eingangsinszenierung im Humboldt-Forum werden.

Ich stehe vor einem kugeligen Bildschirm in leicht schummrigen Raum. Schwarz-Weiß-Bilder, Zeichnungen, Grafik, Kollagen ziehen gleichmäßig-friedlich vor meinen Augen. Oberhalb des Bildschirms einige Kameras und/oder Sensoren, die meine Bewegungen registrieren. Denn meine ändernde Körperhaltung und Gestik be-

wirkt, dass die Bilder sphärisch wechseln. Nach ein paar Minuten Gymnastik komme ich mir albern vor. Was soll ich hier lernen? Mein Blick fällt nach rechts. Aha! Ein Bildschirm mit dem Hinweis „Gebrauchsanweisung“. Glücklicherweise näherte ich mich und lese, was meine Bewegungen bewirken können sollen...



Abb. 6: Scherz

Mein Scheitern möchte ich nicht beschönigen. Ich verabschiede mich. Hier muss ich noch mal hin. Mit meinem Sohn, der hat mehr Geduld als ich. Oder meiner Tochter, die spielt gern.

SPRINGER

Den Springern im Schachspiel stehen besondere Freiheiten zu. Im Lab ist »Springer« das Label für punktuelle, spielerische Eingriffe in die bestehenden Dauerausstellungen. Als erste unterbrechen die Kuratorinnen Martina Stoye und Andrea Scholz sowie der Medienkünstler Theo Eshetu an drei Orten den gewohnten Erzählstrang. Die Objekte, die sie einbringen, haben auf den ersten Blick nur sehr mittelbar etwas mit der Umgebung zu tun, in die sie platziert wurden. Dennoch sind überraschende inhaltliche Bezüge vorhanden, die erst über die Irritation wahrgenommen werden können: Verweise auf Sklavenhandel und blinde Flecken der Sammlungsgeschichte (Scholz), Ritualformen und deren Bildwirkungen (Stoye), Entertainment und Museumsideologie (Eshetu). Auf diese Weise setzen die »Springer« Kontrapunkte und entfalten ihre konstruktive Energie.

Es ist angenehm halbdunkel in der riesig großen Bootshalle. Eine Diskokugel (Springer, Abb. 1) reflektiert Lichtpunkte ans Deckenfirmament, ein imaginärer Sternenhimmel. Nette Idee. Gefällt mir, ich entspanne mich 30 Sekunden und suche den nächsten Springer.

Dem zweiten Springer begegne ich in einer Vitrine im Benin-Saal, die von der Ethnologin Andrea Scholz bestückt ist. Ein Stab, der in einer doppelseitigen Frauenfigur endet (VA13776). Eine wunderbar elegante Skulptur, zweidimensional gearbeitet. Eine Mischung aus vertrauter afrikanischer Formensprache und neuer Ornamentik.

Niederländische Wissenschaftler haben das Objekt anlässlich der Vorbereitungen einer Ausstellung im Tropenmuseum Amsterdam („Kunst van Overleven“) im Jahr 2009 entdeckt. Die Kuratorin ist anwesend und beantwortet die Fragen eines anderen Besuchers.

Ich greife zum ausliegenden Faltblatt und lese, dass dieser „Springer“ hier steht, weil „sich das Königreich Benin zeitweise aktiv“ am Sklavenhandel beteiligte. Ein recht schwacher Bezug, denn am Sklavenhandel war eine Vielzahl von Königreichen Afrikas beteiligt.



Abb. 7: Springer Figur der Maroon

Es folgen längere Ausführungen zur Sklaverei und zu den Maroons, den Herstellern. Zum Stück selbst gibt es kaum Informationen. Nur zwei Sätze: „Erste Nachforschungen haben ergeben, dass das Objekt kein Pendant in anderen größeren Maroon-Sammlungen europäischer Museen zu besitzen scheint.“ Leider sind diese Sammlungen nicht erwähnt, auch wäre ein stilistischer Vergleich mit anderen Figuren sehr interessant gewesen. Auffallend sind die gepunkteten Tattoos in 3er- und 4er-Mustern auf Gesicht und Körper sowie das „Stückchen roten Flaschenstaniols“ (Karteikarte) um den Hals.

Ein weiterer Satz erregt in mir Widerspruch. „Dies spiegelt sich auch in ihrer Kunst, die weder auf afrikanische noch auf indigene Vorbilder zurückzuführen ist.“ Spontan fallen mir die durchbrochen gearbeiteten, figurativ verzierten Paddel der Ijo (Niger-Delta) des 19. Jahrhunderts (z.B. MA-IV7673, GÖ824, GÖ825) ein.

Dominant dargestellt sind die Erwerbsumstände, die auf zwei Sätzen der Karteikarte basieren: „(Ein Neger, der in das Geschäft der Missionsstation kam, hatte den Stab unter dem Gewand verborgen.) (Ein Kommis nahm ihm den Gegenstand ab und lief davon, da er ihn sonst nicht hergegeben hätte.)“

Wichtig erscheint mir, dass der Schreibende damals die Sätze in Klammern setzte. Ein deutlicher Hinweis, dass eine nicht geprüfte, wohl auch nicht prüfbare Geschichte des Verkäufers trotzdem dokumentiert werden sollte. Für Scholz wird daraus eine Wahrheit: „Die Entwendung von rituellen Objekten durch Missionare oder Angestellte der Mission, wie auf der Karteikarte dokumentiert, wurde offenbar nicht als Verbrechen angesehen, ...“. Was im Faltblatt noch umschrieben und mit Fragezeichen versehen ist, wird im Gespräch deutlich vorgetragen. Ich lausche den Ausführungen und stelle immer mal wieder eine zweifelnde Frage. Doch es blieb dabei, dass das Stück geklaut worden sei.

Diese Interpretation halte ich für vorschnell und unbegründet. Warum?

Aus den Karteikarten-Sätzen ergeben sich drei Fragen:

* Wenn es sich um ein (religiös) bedeutendes Stück handelte, warum brachte dann die Person den Stab ausgerechnet auf die

Missionsstation? (Wenn dort immer geklaut oder vernichtet wurde?)

- * Warum verbarg er den Stab? Hatte er diesen entwendet und wollte ihn heimlich verkaufen, konnte sich aber mit dem Käufer nicht auf einen Preis einigen?
- * Wenn es ein bedeutendes Stück war und es der Person gehörte, warum holte er sich den Stab nicht gewaltsam zurück? Nötigenfalls gemeinsam mit seinen Freunden und Gefolgsleuten?

Geschichtlicher Hintergrund ist, dass die Herrnhuter Missionsstation Wanhatti damals in einem fragilen Gleichgewicht zu den Maroon stand. Die Missionare waren geduldet, aber nicht erwünscht. Der Diebstahl wichtiger religiöser Gegenstände war ein schwerer Verstoß und hätte möglicherweise tödlich geendet, zumindest aber mit Vertreibung. Dass wir aus der Missionsgeschichte nichts Derartiges erfahren, hätte die Autorin nachdenklich stimmen können.

Scholz schreibt, dass „über den Sammler Paul Körner ... wenig bekannt ist“. In den Aufzeichnungen der Herrnhuter Mission hat sie keinen Hinweis auf die Person gefunden (ich auch nicht). Im Briefwechsel ist im Übrigen nur erwähnt, dass Körner die Gegenstände auf einer „Expedition nach Holl. Guayana“ erworben hat. Keine Rede davon, dass Körner selbst in Wanhatti war. (Mail Andrea Scholz vom 15. April 2013). Wie kommt die Autorin dann zu der Sequenz: „Hatte Körner die Geschichte selbst erlebt? Oder war sie ihm in der Missionsstation Wanhatti erzählt worden?“ Sicher belegt ist ausschließlich, dass Körner der Verkäufer war.

Zu Hause prüfe ich in meiner Datenbank den Eintrag im Berliner Inventarbuch und stelle fest, dass Körner nicht nur dieses Objekt lieferte, sondern eine ganze Sammlung, was Scholz mit keinem Wort erwähnt: VA13747-769 von den Kariben (Pfeile, Bögen, Keule Krüge, Flechtwerk) und VA13770-92 von den Buschnegern (Paddel, Schale, Schemel, Kette, Bootsmodelle, Kalebasse, Material). Darunter mit VA13778-80 drei weitere „Fetischstäbe mit Schnitzornamenten“. Insgesamt eine typische Sammlung, wie sie häufig eingetauscht, aber gerade nicht gestohlen oder gar mit Gewalt erworben wurde. Insgesamt sind aus den Guyanas und Brasilien die Erwerbsumstände im 19. Jahrhundert recht gut dokumentiert. Der Erwerb durch Tauschhandel dominierte deutlich.

Mit zwei längeren Zitaten inszeniert Scholz den Raub des Stückes. Missionar Zuch äußert sich im Jahrbuch der Station Wanhatti (1898) frustriert über seine Arbeit bei den Djuka. Außerdem bemerkt er, dass „sich auch drei Herrn 10 Tage hier auf(hielten), sie suchten für eine Ausstellung in Holland bei den Djoeka und Indianern Naturalien aller Art.“ Weiterhin beschreibt Missionar Wehle in seinen Tagebuchaufzeichnungen, wie er um 1900 „abgöttische Dinge“ und „Götzen“ zerstörte. Keine Beweisführung und keinesfalls ein seriöser Beleg, dass die Angaben auf der Karteikarte richtig sind. Bedenklich ist die Scholz'sche Darstellung, weil dadurch das immergrüne Vorurteil genährt wird, ethnologische Gegenstände seien geklaut. Kein Wunder, dass z.B. die Berliner Tageszeitung (taz-online) am 15. März 2013 berichtete: „Dort kann man nachlesen, dass der Stab einem ‚Buschneger‘ in Holländisch-Guayana mit Gewalt entwendet wurde, als er das Geschäft der Missionsstation der Herrnhuter Brüder betrat.“

„AllesNurGeklaut“ - eine alte Fanfare neu gespielt - ist das die neue Botschaft des Humboldt-Forums?

Als ich am 13. März ins Freie trete und die kalte winterliche Nachtluft Dahlems einatme, kann ich nur feststellen, dass mich die

Ideen der Probebühne inspiriert haben. Ich wüsste, was ich daraus machen würde, wer aber erfasst die Kreativität der Besucher? Wen interessiert diese? Hier unterscheidet sich das Humboldt Lab nicht vom normalen Museumsbetrieb. Es sind die eigenen Konzepte, die präsentiert und beachtet-bewundert werden sollen-wollen. Die lebendige Diskussion mit dem Besucher ist längst nicht so erwünscht, wie gern vorgetragen wird.

Kunst kann die Präsentation auflockern. Aber wie geeignet ist Kunst, um andere Kulturen besser zu verstehen? Das ist der zweite große Nachteil des Lab: Es ist nur der künstlerische Nachwuchs eingebunden. Es gibt keine Zusammenarbeit zwischen dem künstlerischen und dem ethnologischen Nachwuchs sowie indigenen Gemeinschaften.

Das Signal des Lab ist, dass das Humboldt-Forum vor allem unsere Präsentation der Objekte sein wird. Die Suche nach Inhalten, nach „anderen“, wurde mit der Humboldt-Box abgeschlossen, bevor sie richtig anfangen konnte.

Den Besucher wird's nicht stören. Die heutige Gesellschaft lebt von schnelllebig-oberflächlicher Blendung. Und in der Kunst zählt die Verpackung mehr als der Inhalt, Selbstdarstellung ist wichtiger als jahrelanges Ringen um Können.

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Staatliche Museen zu Berlin, Jens Ziehe
Alle Zitate in den braunen Kästen
aus der Pressemitteilung zu „Probebühne 1“.

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

DAS HUMBOLDT-FORUM - WAS KANN ES NICHT MEHR WERDEN?

Anknüpfend an die Tradition des Hohenzollernschlosses sieht das Konzept des Humboldtforums eine Mischung aus Museum, Bibliothek, Veranstaltungsraum und Begegnungsstätte vor.“

www.berliner-schloss.de, Newsletter vom März 2013

Seit zehn Jahren ist die Idee des „Humboldt-Forums“ in der Welt. Dieses Projekt hat das Potential von Einmaligkeit und ist doch bereits Gefangener seiner eigenen Geschichte: Im Widerstreit von Begehrlichkeiten an diesem Ort und im Dickicht der Zuständigkeiten droht die Ursprungs- und Leitidee für das Humboldt-Forum unterzugehen.“

Stiftung Zukunft Berlin, Flugblatt vom 16. Januar 2012

„Das Humboldt-Forum als eines der bedeutendsten kulturellen Bauvorhaben in Deutschland widmet sich der Begegnung von Kunst und den Kulturen der Welt. Mit seinem einmaligen Angebot an Museen, Bibliotheken und universitären Sammlungen wird das Humboldt-Forum den Dialog der Wissenschaften und den der Künste sowie die Wissensvermittlung fördern und den in die Zukunft gerichteten Themen und Fragen eine Plattform bieten.“

Stiftung Preussischer Kultur

„Ich glaube, in der Bevölkerung ist noch gar nicht so präsent, was das Humboldt-Forum im Zentrum der Stadt bedeutet. Berlin wird damit im kulturellen Bereich mit London und Paris in der gleichen Liga spielen. Wer Paris besucht, kommt am Louvre und am Centre Pompidou nicht vorbei, in London nicht am British Museum. In Berlin wird das Humboldt-Forum mit seinen modernen Nutzungskonzepten diese Funktion übernehmen. Die internationale Strahlkraft eines Forums, in dem die Kulturen der Welt gleichwertig zu einem Dialog kommen, wird immens sein.“

Manfred Rettig, Berliner Morgenpost vom 23. März 2012

Manche Projekte erscheinen anfangs, als wäre in ihnen alles erwünscht und möglich. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn das Konzept allgemein formuliert, die Ziele unklar und die Ambitionen hoch sind. Im fortschreitenden Planungsprozess werden nach und nach Entscheidungen getroffen, die zeigen, was nicht mehr möglich sein wird. Dies ist auch beim Projekt Humboldt-Forum so. Dass es kein Bau der Gegenwart, sondern ein Schloss der Vergangenheit sein wird, ist nichts Neues und zu verschmerzen, denn selbst hinter einer preußischen Steinfassade ist gute Innenarchitektur, sind interessante Ausstellungen möglich.

Wesentlich weitreichender und einschränkender sind die Entscheidungen in folgenden Bereichen:

- * Räumliche Trennung von Depot und Ausstellung
- * Depot-Umzug und Objektauswahl
- * Aufteilung der Ausstellungsflächen im Humboldt-Forum

Von besonderem Interesse sind diese, weil von den Beteiligten, zum Beispiel der Stiftung Preussischer Kulturbesitz und dem Ethnologischen Museum, weiterhin Ideen und Konzepte öffentlich propagiert werden, die durch die getroffenen Entscheidungen nicht mehr realisiert werden können. Interessant ist weiterhin, dass gar keine Entscheidungen gefällt werden und noch nicht einmal eine (öffentliche) Diskussion stattfindet bei den beiden Themen:

- * Generationenwechsel
- * Wandel der Organisationsstruktur

Räumliche Trennung von Depot und Ausstellung

Wer als Wissenschaftler das Musée du quai Branly in Paris besucht, der betritt nicht das Hauptgebäude mit den Ausstellungen, sondern ein Haus in der Rue de l'Université. Bereits an der Pforte bemerkt der Wartende überrascht, dass er nicht der einzige Besu-

cher ist. Es ist ein ständiges Kommen und Gehen. Gesichter und Sprachen aus vielen Teilen der Welt. Sie kommen wegen der Objekte, der Archive, der Museumskuratoren etc., denn alles ist hier an einem Standort vereint. Die Büros der Kuratoren, die Werkstätten der Restauratoren, die Bibliothek, die Archive, die Depots mit den Sammlungen und die Arbeitsräume für die Besucher. Aus den Begegnungen, die hier geplant oder zufällig stattfinden, entstehen Forschungsprojekte und zukünftige Ausstellungen. Dies ist der lebendige Teil des Museums, und genau dies war Absicht und Ziel der weitsichtigen Initiatoren des Musée du quai Branly.

Diesen lebendigen Austausch der Forschenden – ausgehend von den Sammlungsobjekten – wird es im Humboldt-Forum in der Mitte Berlins nicht geben. Aber möglicherweise etwa zwanzig Kilometer entfernt, am südlichen Stadtrand Berlins, in Friedrichshagen bei Köpenick, oder – bis weit in die 2020er-Jahre – in Dahlem. Denn auch dort werden Objekte in den Depots verbleiben.

Da auch die Kuratoren und Archivare ihre Büros sowie die Restauratoren ihre Werkstätten in Friedrichshagen haben werden, wird der lebendigste Teil des Projektes Humboldt-Forum – der Austausch der Spezialisten – dort stattfinden. Im preußischen Schloss wird es Ausstellungen und Veranstaltungen geben, nicht aber ein Arbeiten mit den Sammlungen. Es wird ein besuchter Ort sein, aber ein lebendiger Ort der Forschung mit den Objekten? Ist dann nicht der wesentlichere Teil des zukünftigen Humboldt-Forums in Friedrichshagen und nicht auf der Museumsinsel?

Als ungeplanten Nebeneffekt des verlorenen Überblicks wird das heutige Ethnologische Museum bei seiner Eröffnung im Jahr 2019 mindestens drei Standorte haben: auf der Museumsinsel, in Dahlem und in Friedrichshagen. Ein Teil des Museumspersonals, vor allem die Kuratoren, Sammlungsverwalter und Restauratoren werden einen guten Teil ihrer Arbeitszeit zwischen den drei Standorten hin- und herreisen.

	Stunden ÖVM	Kilometer
Museumsinsel - Dahlem	1	14
Museumsinsel - Friedrichshagen	1	20
Dahlem - Friedrichshagen	1,5	30

Eine Verschwendung von Arbeitsstunden, die niemand bedacht, geschweige denn berechnet hätte. Auch die Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern, die mit den Sammlungsbeständen arbeiten, wird dadurch kaum das professionelle Niveau erreichen, das heute beispielsweise im Musée du quai Branly geboten wird. Denn die Besucher benötigen auch Arbeitsplätze und Technik vor Ort sowie Betreuung, damit ihre Arbeit und Erkenntnisse in das Museum zurückfließen. Diese Strukturen sind in Friedrichshagen nicht in ausreichendem Umfang vorgesehen.

Depot-Umzug und Objektauswahl

Der Neubau eines Museums ist ein kompliziertes Vorhaben und wird von zahlreichen Dienstleistern begleitet, die durch öffentliche Ausschreibungen gefunden werden. Dutzende Spezialisten arbeiten z.B. als Architekt, Statiker, Haustechnikplaner sowohl in der Entwurfs- wie auch später in der Bauphase zusammen. Die Baunebenkosten liegen bei einem Projekt dieser Größenordnung zwischen zwölf und zwanzig Prozent der Baukosten, also zwischen fünfundsechzig und einhundert Millionen Euro.

Im Depot des Museums lagern etwa 500.000 Objekte, darunter sehr viel fragile. Die genaue Zahl ist nicht bekannt. Ebenso wenig

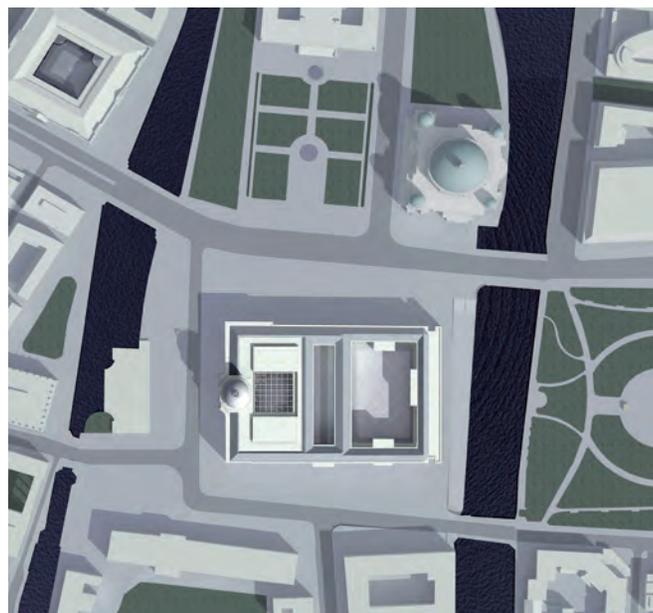


Abb.1: Lageplan

gibt es eine Erfassung hinsichtlich der Größe, des Materials und des Zustandes der Objekte. Daher erfordert die Aufgabe „Depot-Umzug“ ebenfalls die Zusammenarbeit vieler Spezialisten, die durch öffentliche Ausschreibungen zu suchen sind. Nicht nur die Gesamtlogistik oder der Umzug sind terminlich zu planen. Auch das Verpacken, die Reinigung und Insektenbehandlung, die Objekterfassung, -vermessung und -etikettierung, das Auspacken und das Verstauen erfordern spezialisiertes Wissen. Wie es beim Museumsneubau eine Entwurfs- und eine Bauphase gibt, ist eine Planungs- und eine Durchführungsphase vorzusehen. In der Planungsphase sind die Anzahl, die Größe, das Material und der Zustand der Objekte zu erfassen. Erst dann können die Kosten halbwegs zuverlässig geschätzt werden.

Die Logistik des Projektes „Depot-Umzug“ ist also eine mindestens ebenso komplexe Aufgabe wie der Museumsneubau. Denn die Objekte und Sammlungen sind einmalige historische Kulturzeugnisse. Umzugsbedingte Beschädigungen und Verluste wären fatal. Der Gesamtwert der Sammlung dürfte weit oberhalb von 590.000 Millionen Euro liegen – den bislang geschätzten Baukosten des Humboldt-Forums.

Wer nun erwartet, dass bereits Spezialisten arbeiten, sieht sich enttäuscht. Offenbar soll die Arbeit der Bestandserfassung und Planung vom Museumspersonal nebenher mit erledigt werden. Erstaunlich, denn niemand würde von einem Kurator erwarten, dass er z.B. die Grundlagen für die Ausschreibung der Elektroplanung des Schloss-Neubaues erarbeitet oder einen groben Bauablaufplan anlegt. Solange die Vorarbeiten fehlen, kann es keine zuverlässige Kostenschätzung bzw. eine Finanzplanung geben und auch keinen abgestimmten Terminplan.

Im Folgenden nur ein paar Eckdaten, die jedoch eindeutige Schlüsse erlauben:

Vorgesehen ist, dass mit dem Verpacken der Sammlungen „Amerika, Afrika, Ostasien“ im Depotgebäude „Bauteil 4“ (etwa 308.000 Objekte) in den nächsten Jahren begonnen wird. Dauer und Abschluss der Arbeiten sind offen. Da jedes Stück in die Hand genommen werden muss, ist das Vermessen, das Fotografieren und die Neuauszeichnung mit Barcode-Etiketten angedacht. Ein Budget gibt es jedoch für diese Arbeiten nicht.

Die Beurteilung des restauratorischen Zustandes der einzelnen Objekte und eine Inventur, also der Abgleich des heutigen mit dem ehemaligen Bestand, sind nicht vorgesehen.

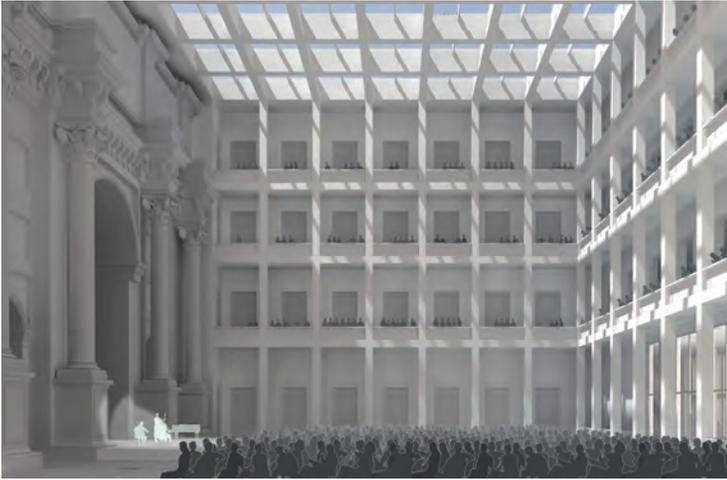


Abb. 2: Blick in die Eingangshalle

Die Museumssammlungen sollen in Zukunft vollständig digitalisiert im Internet für jeden Nutzer zugänglich sein. Dass mit dieser „WirMöchtenGern“-Bekundung keine konkreten Budgets und auch keine Termin- und Personalplanung verbunden sind, ist erstaunlich unprofessionell. Die Qualitätsvorgaben entsprechen nicht dem Standard, der in einigen ethnologischen Museen z.B. in Genf, Paris und den Niederlanden bereits realisiert ist.

Verpacken und Transport sollen von einer Kunstspedition durchgeführt werden. Kostenschätzungen gibt es noch nicht, zumindest steht aber die zuständige Stelle fest: *das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung* (BBR).

Beschlossen und finanziert ist in Friedrichshagen ein erster Depot-Neubau, der im Jahr 2017 bezugsfertig sein soll. Ein weiterer Neubau für die restlichen Dahlemer Sammlungen soll folgen, ist aber weder beschlossen noch finanziert. Daher ist jetzt schon absehbar, dass wesentliche Teile der Gesamtsammlung des Museums – z.B. Ozeanien, Australien – bis weit in die 2020er-Jahre in Dahlem verbleiben werden.

Bevor in Friedrichshagen ab 2017 mit dem Verstauen der Objekte begonnen werden kann, ist ein großer Teil derselben zu reinigen und zu entseuchen, d.h. unliebsame Begleiter (Insekten aller Art) sind zu entfernen. Dies ist durch Art und Menge der Objekte eine technische und logistische Herausforderung unbekannter Art. Erfahrungen anderer Museen zeigen, dass der Einsatz einer sogenannten Stickstoffkammer geeignet ist. Da die einzelnen Objekte mehrere Wochen in derselben verbleiben müssen und diese Kammern nicht in beliebiger Größe verfügbar sind, kann derzeit niemand sagen, wie lange die Gesamtentseuchung dauern wird. Wer die jüngsten Erfahrungen anderer Museen einbezieht, z.B. Leiden (*Kunst&Kontext* 93, S. 8-14) und Paris (*Kunst&Kontext* 04, S. 11-17), kommt zu dem Ergebnis, dass der gesamte Umzugsprozess frühestens Mitte der 2020er-Jahre abgeschlossen sein kann. Dies aber auch nur dann, wenn ab diesem Jahr mit vergleichbarem Finanz- und Personalaufwand gearbeitet würde. Bemühungen in diese Richtung sind nicht erkennbar.

Die Folgen hinsichtlich der Objektauswahl für die Ausstellungen im Humboldt-Forum sind schwerwiegend. Durch den Depot-Umzug werden ab dem Jahr 2014 (?) große Teile der Sammlungen für mindestens zehn Jahre nicht mehr zugänglich sein. Die Objektauswahl für die HuF-Ausstellungen bis weit in die 2020er Jahre hinein wird daher von den heutigen Kuratoren bestimmt, die fast alle in den nächsten Jahren in Rente gehen werden. Objekt- und Sammlungsbearbeitungen mit dem Ziel, Neues zu entdecken, sind nur noch in diesem, vielleicht noch im nächsten Jahr möglich. Die

Museumskuratoren können sich seit Jahren immer weniger aufs inhaltliche Arbeiten konzentrieren, da sie durch die HuF-Planungen mit zahlreichen Anforderungen der Museumsbürokratie überhäuft sind. Eine Freistellung für eigene wissenschaftliche Forschung unter Einbeziehung von Spezialisten wäre notwendig, ist jedoch nicht erkennbar. Nicht einmal die Wissenschaftler, die in den letzten zehn Jahren Objekte und Teilsammlungen des Museums bearbeitet sowie Artikel im Bässler-Archiv (Zeitschrift des Ethnologischen Museums) veröffentlicht haben, sind bei der Objektauswahl einbezogen. Auch der Wissenschaftler-Nachwuchs, der so erfolgreich die Ausstellung der Humboldt-Box realisiert hat, ist heute nicht mehr im Museum. Die Objektauswahl für die Eröffnungsausstellung kann daher nur unbefriedigend sein. Denn eine wichtige Besonderheit der Ethnologie ist, dass jede Kultur (umgangssprachlich Stamm, Volk) ein eigenes Universum ist. Material, Technik, Denken, Religion, Alltag etc. erschließen sich nur durch das jahrelange Vergleichen der Objekte, das Studium von Büchern und langen Aufhalten vor Ort. Kein Kurator, und sei er noch so gelehrt, kann diese Vielzahl der Universen überblicken, geschweige denn verstehen.

Im Jahr 2019 wird das Humboldt-Forum also nicht die Vielfalt der Welt, sondern die Einfalt der heutigen Kuratoren zeigen. Denn erst die Zusammenarbeit vieler macht Vielfalt möglich.

Im Jahr 2019 wird das Humboldt-Forum also nicht die Vielfalt der Welt, sondern die Einfalt der heutigen Kuratoren zeigen. Denn erst die Zusammenarbeit vieler macht Vielfalt möglich.

Aufteilung der Ausstellungsflächen:

2. OG Asien - 3. OG Rest der Welt

Für die Ausstellungen der beiden Museen (EM, MAK) sollen im Humboldt-Forum zwei Geschosse mit einer Ausstellungsfläche von jeweils 8.000 Quadratmetern verfügbar sein. Eine Etage ist für Asien reserviert, auf der anderen drängt sich der Rest der Welt. Diese Aufteilung korrespondiert in keiner Weise mit der unterschiedlichen Bedeutung und Größe der regionalen Sammlungen. Nicht die Gesamtmenge von etwa 500.000 Objekten macht die Berliner Sammlung bedeutend, sondern die Teilsammlungen und Einzelobjekte. Weltweit einmalig sind beispielsweise die amerikanischen Sammlungen des Museums, etwa die Hälfte aller Objekte (250.000), derzeit in Nordamerika, Mittelamerika, Südamerika Hochland und Südamerika Tiefland gegliedert. Für diese vier Regionen des amerikanischen Kontinents werden jeweils nur 500 bis 600 Quadratmeter verfügbar sein, Ausstellungsflächen auf dem Niveau eines Provinzmuseums.

Wenn bei der Aufteilung nicht von den Museumssammlungen ausgegangen wurde, wovon dann? Welche überzeugende Idee steckt hinter dieser Zweiteilung? Schriftliche Ausführungen gibt es nicht, eine möglicherweise geführte inhaltliche Diskussion hat keine Spuren hinterlassen. Was wird der Rest der Welt (Afrika, Amerika, Australien, Ozeanien) wohl dazu sagen, dass Deutschland der Kontinent Asien am wichtigsten ist?

Die Aufteilung „Asien - Rest der Welt“ zeigt auch ein mangelndes Grundverständnis der eigenen Sammlungen. Das Museum für Asiatische Kunst wird das Asien-Geschoss mit Objekten staatenbildender Kulturen Indiens, Japans, Chinas etc. dominieren. Wer heute durch die Afrika-Ausstellung in Dahlem geht, dem werden ebenfalls afrikanische Königreiche präsentiert: Benin (Nigeria) und Bamum (Kamerun). Gleiches in der Süd- und Mittelamerika-Ausstellung. Damit wird das Bild vermittelt, dass die frühere Welt aus Staaten bestanden hätte. Verschwiegen-verschwunden ist die bunte Vielfalt der kleinen Kulturen, umgangssprachlich als Stämme bezeichnet, mit wenigen tausend Menschen.

Mit den Beständen aus den ehemaligen deutschen Kolonien in Afrika, dem heutigen Togo, dem Kameruner Waldland, aus Tansania, könnte genau dies gezeigt werden. Auch die weltweit einmaligen Sammlungen des Amazonas-Gebietes könnten den zukünftigen Besuchern vermitteln, dass die Mehrzahl der Menschen gerade nicht in staatenähnlichen Gebilden lebte. Der größte Teil dieser Depotbestände wurde seit der Einlagerung vor über hundert Jahren nicht ausgestellt und nie wissenschaftlich aufgearbeitet. Derzeit vermitteln nur die Ozeanien- und die Nordamerika-Ausstellung in Dahlem eine Ahnung davon, dass die Mehrheit der Objekte von kleinen, wenig hierarchischen Gemeinschaften ist. Bedenkt man, dass diese heute fast immer in dominierenden Nationalstaaten um die Existenz ihrer eigenen Kultur kämpfen, dann müsste das wichtigste Thema des Humboldt-Forums „Ethnische Minderheiten“ sein. Der ehemalige Nordamerika-Kurator Peter Bolz hatte im Jahr 2008 ein Konzeptpapier zur Diskussion vorgelegt, hier heisst es: *„Diese meist am Rande des Existenzminimums lebenden ethnischen Minderheiten sind nicht in der Lage, für ihre Kultur Lobbyarbeit in irgend einer Form zu betreiben. Zudem lehnen es die meisten von ihnen ab, von der dominanten Kultur, in der sie gezwungenermaßen leben, repräsentiert zu werden.“*

Die Wichtigkeit des Gedankens wurde jedoch offensichtlich nicht verstanden. So ist die Geschoss-Zweiteilung der Ausstellungsflächen auch Ausdruck einer beschränkten Sicht auf die eigenen Sammlungen und die Ethnologie. Denn diese war nie Staatenkunde, sondern Völkerkunde.

Abschließend noch ein paar Sätze zu den beiden Themen „Generationenwechsel“ und „Wandel der Organisationsstruktur“, die (öffentlich) nicht diskutiert werden.

Generationenwechsel

Das Humboldt-Forum hat ein Altersproblem. Derzeit trifft die Generation der „um die 60-Jährigen“ die wesentlichen Entscheidungen zu Inhalten und Präsentation. In den Jahren 2013 bis 2017 werden fast alle Kuratoren sowie beide MuseumsdirektorInnen ihren Ruhestand erreichen. Ein Generationenwechsel ausgerechnet in der intensivsten Planungs- und beginnenden Realisierungsphase!

Die Wissenschaftler, die das Projekt Humboldt-Box mitgestaltet haben, hätten die nächste Generation bilden können (K&K 05, S.8-12). In Teilbereiche der Sammlungen haben sie sich jahrelang eingearbeitet, Feldforschungserfahrungen und eigene Projekte mitgebracht. Doch es wurde dieser Generationenwechsel im Jahr 2012 verpasst. Keiner von ihnen ist heute mehr im Ethnologischen Museum tätig.

Die Stiftung Preussischer Kulturbesitz organisiert Generationenwechsel mindestens nach zwei Modellen, entweder durch Schaffung zeitlich begrenzter Stellen oder durch externe Vergabe von Leistungen. So wurde z. B. im Herbst 2012 die „Stabsstelle Humboldt-Forum“ geschaffen, um die Projektsteuerung zu gewährleisten. Beispiele für die externe Vergabe sind die Zusammenarbeit mit den Firmen *Stan Hema GmbH* (Corporate Design) und *Appelbaum & malsyteufel* (Ausstellungsgestaltung). Warum wird die Arbeit an den Inhalten nicht nach einem der beiden Modelle von der Stiftung koordiniert? Damit würde eine parallele Personalstruktur geschaffen, die es dem ethnologischen Nachwuchs ermöglichte, mittelfristig die Inhalte zu entwickeln, ohne dass sich die Stellenanzahl im Museum veränderte. Zusammenarbeitsprojekte mit Indigenen Gemeinschaften und Spezialisten, Sammlungsbearbeitung und Objektauswahl, Digitalisierung wären geeignete Arbeitsbereiche.

Im Internet findet sich aktuell eine Stellenausschreibung der SMB-PK.

Gesucht wird ein(e)

„Kuratorin/Kurator bzw. Wiss. Angestellte/Angestellter“.

Sie enthält unter „Anforderungen“ u. a. folgende Spezifikationen:

- * Abgeschlossenes wissenschaftliches Hochschulstudium (Magister, Promotion oder gleichwertiger Abschluss) in Ethnologie, Kulturanthropologie oder vergleichbarer Studienabschluss
- * dreijährige Museums- und Ausstellungserfahrung vor allem im Bereich Vermittlung
- * sehr gute Englischkenntnisse in Wort und Schrift.

Folgende Fragen haben wir der Pressestelle der SMB-PK vorgelegt, die (bisher) nicht beantwortet wurden:

- * War bisher nicht die Qualifikation für die Kuratorenstellen „mindestens Promotion“?
- * Warum ist gerade Vermittlung für den Bereich „Amerikanische Ethnologie“ entscheidend?
- * Wird in Amerika nicht ebenso Spanisch und Portugiesisch gesprochen? Warum wird nicht wenigstens Englisch plus eine dieser Sprachen verlangt?
- * Warum sind Kenntnisse hinsichtlich „materieller Kultur“ nicht erwähnt? Bestehen Museen nicht vor allem aus den Sammlungen?

Wen würde es wundern, wenn eine Person, die bereits im Museum arbeitet, das Rennen machte? Könnte das Anforderungsprofil auf eine Magister-Kulturanthropologin und Museumspädagogin zugeschnitten sein?

Diese Stellenausschreibung hat für das Humboldt-Forum höchste Relevanz, denn sie ist ein Teil des Generationenwechsels. Die Ausschreibung zeigt, dass kein Wissenschaftler internationalen Formates gesucht wird, der in einem der Amerikas mit seiner Arbeit verankert ist sowie vergleichende Kenntnis von Museumssammlungen hat. Aber das Humboldt-Forum soll weltweit mit den besten Museen konkurrieren? Mit welchen KuratorInnen?

Wandel der Organisationsstruktur

Museen sind Behörden mit bürokratischen und hierarchischen Strukturen, die Eigeninitiative und selbstverantwortliches Handeln behindern bzw. verhindern können. Daraus ergeben sich die Fragen:

- * Welche Organisationsstruktur wird für das Humboldt-Forum gewählt? D.h. wie viel Verantwortung und Freiheit soll jeder einzelne Arbeitsplatz beinhalten, damit Selbstverantwortung und Eigeninitiative gefördert werden? Welche Formen der Zusammenarbeit sind erwünscht?
- * Mit welchen Organisationsstrukturen wird in der Planungs- und Realisierungsphase experimentiert?

Das Projekt Humboldt-Forum hat in den letzten Jahren die Strukturen des Ethnologischen Museums verändert, ohne dass Zielvorstellungen und Organisationsmodelle diskutiert und bewusst entwickelt werden. Ins HuF werden zwei Museen (EM, MAK) aufgehen und Teile der Humboldt-Universität bzw. der ZLB integriert. Bauherrin und Eigentümerin des Grundstücks sowie des zu bewirtschaftenden Gebäudes ist bzw. wird die *Stiftung Berliner Schloss - Humboldt-Forum* (SBS-HuF) sein. Offensichtlich entsteht eine neue Organisation. Und dies ohne Diskussion der zeitgemäßen Organisationsstruktur eines Museums des 21. Jahrhunderts?



Abb. 3: Eingangshalle 2

Das Humboldt-Forum designt sich selbst

„Museen der Zukunft werden vor allem Kommunikationszentren sein, Häuser, wo sich Menschen über Ozeane hinweg austauschen, wo verschiedene Perspektiven zusammenkommen.“

Viola König, Tagesspiegel Berlin, 16. September 2009

Das Projekt Humboldt-Forum ist in seinen Inhalten und Konzepten auf den Neubau und die Eröffnungsausstellung fixiert. Präsentation und Ausstellungsdesign dominieren die Suche nach Inhalten. Übersehen wird, dass die Idee „Museum als Kommunikationszentrum“ vor allem die Schaffung von Strukturen bedeutet. Zum einen den virtuellen Zugang zu allen Sammlungsobjekten und Archiven im Internet, zum anderen auch den realen Zugang mit den entsprechenden Arbeitsmöglichkeiten. Dies ist die Basis für sammlungsbezogene Zusammenarbeitsprojekte mit Indigenen Gemeinschaften und Spezialisten. Objekt- und Themenauswahl für Ausstellungen entstehen aus dieser Arbeit, das objektbezogene Wissen und die Sammlungen werden erweitert. Die Interpretation und Präsentation der Objekte und Sammlungen im Humboldt-Forum dürfen nicht ohne die heute lebenden Nachfahren der Hersteller stattfinden. Kein Objekt darf ausgestellt werden ohne eine konkrete Zusammenarbeit im Einzelfall.

Wenn das Humboldt-Forum mit den besten Museen in Europa und der Welt konkurrieren möchte, dann müssen zum einen der bestehende Rückstand aufgeholt und zum anderen Ideen umgesetzt werden, die diese Museen nur zaghafte oder gar nicht umsetzen. Einfache, erreichbare Zielkonzepte sind:

- * Virtuelles Museum und Inventur
- * Zusammenarbeitsprojekte mit Indigenen Gemeinschaften und Spezialisten

Die Umsetzung erfordert – wie im Bereich Neubau und Ausstellungs-gestaltung – die planerischen Instrumente: Kostenschätzung, Terminplan und Gesamtbudget. Sowohl bis zur Eröffnung im Jahr 2019 wie auch für die ersten Jahre des laufenden Betriebes.

Meine pessimistische Vision

Dass sich etwas Entscheidendes ändert, ist stets die unwahrscheinlichere Entwicklung. Wir werden also weiter leer-wohlklingende Parolen hören und lesen (siehe Eingangszitate). Eine Erneuerung der Ethnologie oder eine resümierende Zusammenfassung ihrer Erkenntnisse durch das oder im Humboldt-Forum wird es nicht geben. In einer kathedralenartigen Innenkulisse wird glitzerndes Design den Inhalt töten. Humboldt-Box und Humboldt Lab werden im Jahr 2019 längst vergessene Entwicklungsversuche sein. Je näher die Eröffnungsfeier naht, desto mehr werden sich die Medien, die politische und die bürokratische Elite selbst feiern. Das wiedererstandene preußische Schloss den höchsten Vertretern der internationalen Politik zu präsentieren ist etwas sehr Großes und sehr Bedeutendes. Viel zu groß und bedeutend, als es den Ethnologen, den Kuratoren, MuseumsdirektorInnen, einem Stiftungspräsidenten oder gar den Herstellern der Objekte bzw. deren Nachfahren zu überlassen. Das Humboldt-Forum war und ist ein Projekt des Größenwahns mit der Aussage: Wir sind uns selbst genug. Etwas Abstand tut gut.

Text: Andreas Schlothauer

(Abb. 1-2) Abbildungen/Fotos:

Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum/Franco Stella,

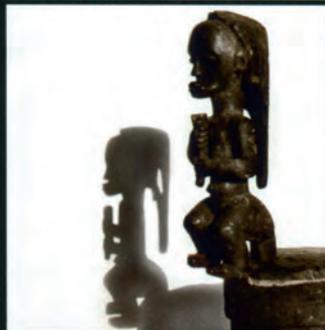
(Abb. 3) Holzer Kobler Architekturen Zürich

Anzeige

AFRICA

ART GALLERY



AFRIKANISCHE KUNST
PETER BELLER

KNESEBECKSTR. 29
10623 BERLIN

T. 030 - 88 36 72 3
F. 030 - 88 50 29 7
info@africaartgallery.de
www.africaartgallery.de

ALTER FEDERSCHMUCK AUS GUAYANA IN DEN MUSEUMS- SAMMLUNGEN PARIS UND LYON



Abb. 1: Wayana? Teil eines Kopfschmuckes, 60003470



Abb. 2: Wayana? Brustschmuck, 60004400

Die folgenden Ausführungen über Federschmuck aus alten Sammlungsbeständen, die sich heute im Musée du quai Branly (Paris) und im Musée des Confluences (Lyon) befinden, sind Teil meiner Diplomarbeit und Abschluss meines Restauratoren-Studiums in Avignon. In diesem Artikel werden die untersuchten Objekte und ihre Museumsgeschichte vorgestellt unter Verwendung der Sammlungsdokumentation in den beiden Museumsarchiven Paris und Lyon. Diese historischen Vorarbeiten waren zum besseren Verständnis der Stücke notwendig, bevor die restauratorische Behandlung beginnen konnte.

Inhalt der Arbeit

Die betrachteten Objekte wurden mindestens seit dem 19. Jahrhundert in französischen Museen aufbewahrt und kamen ursprünglich aus dem Gebiet Guayanas. Untersucht wurden sieben Stücke, sechs befinden sich heute im Musée du quai Branly (MQB) und eines im Musée des Confluences in Lyon. Letzteres wurde von mir restauratorisch bearbeitet, die anderen sechs Objekte konnte ich in Paris untersuchen. Die Objekte sind in unterschiedlichem Konservierungszustand – bis hin zur fast völligen Auflösung der Federn an einem der Stücke. Außerdem sind die Objekte nur spärlich dokumentiert; die genaue Herkunft in Guayana, die ehemalige Tragweise oder der Sammlungszusammenhang sind unbekannt. Ein schlechter Erhaltungszustand und wenig Informationen verstärken das Gefühl der Unsicherheit und sind ein generelles Problem bei der Arbeit mit alten ethnografischen Sammlungsbeständen. Deshalb stand am Anfang der Untersuchung die Frage nach einem besseren Verständnis der musealen Objektgeschichte. Auch wenn die Grenzen recht schnell deutlich wurden, hat uns das erlaubt, die Stücke besser einordnen zu können.

Die untersuchten Objekte

Die fünf Objekte des Musée du quai Branly sind Teil der Kollektion „71.1878.14“, die insgesamt zweiundzwanzig Stücke umfasst. Dreizehn sind archäologische Funde aus verschiedenen Ländern Südamerikas, die uns in diesem Zusammenhang nicht interessieren. Bei neun anderen handelt es sich um Federschmuck mit der Herkunftsangabe „Französisch-Guayana“. Wir können drei Gruppen unterscheiden:

Gruppe 1: Die fünf untersuchten Feder-Binden

Mehrere Feder-Bänder sind zusammengefasst. Eines der Bänder besteht aus langen weißen Hahnenfedern, die anderen aus kürzeren bunten Federn, die an der Spitze gerade abgeschnitten sind (vgl. Abb. 1).

Gruppe 2: Drei weitere Feder-Binden

Diese sind in der Struktur ähnlich, bestehen aber lediglich aus roten und gelben Federn (darunter ein Teil Tapirage-Federn, d.h. künstlich am lebenden Vogel verändert). Die einzelnen Bänder sind aus einer Pflanzenfaser und nicht aus Baumwolle.

Gruppe 3: Brustschmuck

Hier handelt es sich um ein Einzelstück, das in den Sammlungsunterlagen als „Devantier de plumes“ (Brustschmuck) bezeichnet ist (vgl. Abb. 2).

In der Museumsdatenbank des MQB finden sich nur wenige Informationen zu diesen neun Stücken, die von den Karteikarten des ehemaligen *Musée de l'Homme* übertragen wurden. Unbekannt sind Quelle und Kontext dieser Angaben. Die meisten dieser Stücke des gleichen Typs werden als Kopfschmuck bezeichnet („Coiffe de plumes“ 71.1878.14.7, 71.1878.14.9, 71.1878.14.19,

71.1878.14.20, 71.1878.14.21, 71.1878.14.22 bzw. „couronne“ (71.1878.14.8). Eines (71.1878.14.10) hingegen als Halsschmuck („Collier de Plumes“). Dieser erste Widerspruch führte zu der Frage: Wie wurden die Stücke getragen, und wie wurden sie verwendet? Ihre Form gibt keinen eindeutigen Hinweis und lässt beide Tragweisen (Kopf oder Hals) zu. Grundsätzlich sollte man auch vorsichtig sein mit Annahmen hinsichtlich einer anderen Kultur. Die Unklarheit ist die erste Barriere sowohl für die Entwicklung der konservatorisch-restauratorischen Behandlung als auch für eine Ausstellung. Als regionale Angabe der Sammlung 71.1878.14 findet sich „Guyane française“, als ethnische Zuweisung „Kali'na, alter Name Galibi“. Die Bezeichnung auf den Karteikarten des Musée de l'Homme war „Galibi“. Es handelt sich um die europäische Bezeichnung für Indianer, die an der Küste Guyanas lebten. Die Eigenbezeichnung *Kali'na* wird heute überwiegend für eine bestimmte Kariben-Gruppe Französisch-Guyanas und Surinams benutzt. Der Begriff „Galibi“ wurde früher nicht nur für diese verwendet, sondern auch für andere indianische Gruppen. So meint André Delpuech, der Amerika-Kurator des MQB, dass dieser wenig präzise Begriff automatisch als *Kali'na* in die heutige Datenbank übersetzt worden sei, obwohl es sich dabei nicht immer um eine zuverlässige Information handele. Es sei auch offen, ob derartige Stücke unter den Indianern der Region gehandelt wurden; der Erwerbort müsse nicht zwingend mit dem Herstellungsort identisch gewesen sein.

Des Weiteren befindet sich unter diesen neun Stücken eines mit der Ethnienbezeichnung „Wayana, alter Name *Roucouyenne*“ (71.1878.14.9), ohne dass dies erklärt würde. Die *Wayana* sind jedoch ein Volk, das tief im Inland Guyanas und Surinams lebt. Warum unterscheidet sich diese Herkunftsangabe, wenn doch das Stück den anderen vier Stücken bis in die Details gleicht? Dies verstärkt die Zweifel an der Zuverlässigkeit der Sammlungsangaben. Das Objekt im Musée des Confluences ist Teil eines kleinen Ensembles von fünf Stücken alten Federschmuckes, auch hier mit sehr wenigen Informationen zum Objekt selbst, zur Herkunft



Abb. 3: Mundurucu Zepter, 60003469



Abb. 4: Mundurucu Oberkörperbänder, 60003471

oder Funktion. Dem Erscheinungsbild nach sind diese Stücke sehr unterschiedlich. In einer schriftlichen Auswertung für das Lyoner Museum im Jahr 2006 hat Andreas Schlothauer zwei Objekte den Mundurucu zugeordnet (60003469, 60003471) und ein anderes

(60004400) als Brustschmuck der Wayana bezeichnet. Anzumerken ist auch, dass dieses Stück einem der untersuchten Objekte des MQB ähnelt (71.1878.14.11). Außerdem gibt es zwei weitere Federbinden, eine davon mit sägezahnartig beschnittenen Federn, eine charakteristische Technik der Wayana (60004401). Und zuletzt sei das von mir untersuchte und restaurierte Objekt genannt, das aus einem Band langer weißer Hahnenfedern und mehreren Bändern bunter, beschnittener Federn besteht (60003470).

Die Geschichte der Objekte in den Museumsammlungen

Die Sammlung 71.1878.14 war Teil der Sammlung des *Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme*. Dieses Museum entstand auf Initiative von Paul Rivet und George-Henri Rivière aus dem *Musée d'ethnographie du Trocadéro* (MET) und eröffnete im Jahr 1937. Mit der Neuerrichtung wurde ein großer Teil dieser Sammlungen an das MQB abgegeben. Die Zahl 1878 steht für das Eingangsjahr im MET und wurde vom *Musée de l'Homme* vergeben. Im von Ernest-Théodore Hamy (1842-1908) gegründeten und geleiteten MET, das im Jahr 1882 eröffnete, wurden damals die außereuropäischen Sammlungen verschiedener Museen zusammengefasst, z.B. der *Bibliothèque nationale du France*, des *Musée des Antiquités Nationales*, des *Musée américain du Louvre*, des *Muséum national d'Histoire naturelle* (MHN) und verschiedener Provinzmuseen. Bei der weiteren Recherche in der Datenbank des MQB und in den Archiven des *Musée de l'Homme* und des MET zeigte sich, dass zwei der Objekte im MET-Inventar zwischen 1878 und 1886 enthalten waren.

Nummer	Bezeichnung	Herkunft	Saal/ Vitrine	Museum	neue Nr.
1370	Hausse-col aus bunten Federn	Guyana	Vitrine 1	MHN	78.14.7
1371	Hausse-col aus bunten Federn	Guyana	Vitrine 1	MHN	78.14.10

Hausse-col

Bekleidung des Halses. Der Terminus „Hausse-col“ tauchte erstmals im 15. Jahrhundert auf und wurde im 19. Jahrhundert benutzt, um einen militärischen Schmuck zu bezeichnen, der in Form eines Halbmondes ein Rüstungsteil imitierte, welches den unteren Halsansatz schützte. (Dictionnaire de l'Académie française 9e édition et le Trésor de la Langue Française informatisé) Dadurch war feststellbar, dass diese Stücke im MET ausgestellt waren – zwischen der Museumseröffnung im Jahr 1882 und dem Jahr 1886, als das Inventarbuch angelegt wurde. Es fehlen jegliche Angaben zum Zeitpunkt, zur Dauer, den Bedingungen oder der Art der Präsentation. Das Wort *hausse-col* verweist auf europäische Bekleidung und ist eine ethnozentristische Annäherung. Dieser Begriff könnte die aktuelle Bezeichnung als „Collier“ in der MQB-Datenbank für die Nummer 71.1878.14.10 erklären. Außerdem haben wir an diesem Objekt an einem der Baumwollfäden

ein kleines Etikett aus braunem Papier mit der Nummer 5032 gefunden. Nach Angèle Martin, einer Archivarin des MQB, wurde diese Art Etikett im MET verwendet. Die Angaben im alten Inventarbuch lauten:

Nummer	Bezeichnung	Ethnie	Museum	neue Nr.
5032	Federschmuck, Fransen eines Hutes	Roucouyenne	MHN	78.14.9

Wie bereits beschrieben, entspricht das Objekt mit der heutigen MQB-Nummer 71.1878.14.10 dem Stück *hausse-col* mit der MET-Nummer 1371. Gleichzeitig findet sich an diesem Stück das Etikett mit der alten MET-Nummer 5032, das wiederum die neue MQB-Nummer 71.1878.14.9 sein soll. Zwar ist die Nummer 71.1878.14.9 Teil der gleichen Sammlung, es handelt sich aber um einen Schmuck aus Französisch-Guayana mit roten und gelben Federn. Diese Zuordnung ist widersprüchlich und mit Sicherheit fehlerhaft, auch wenn wir den Ursprung des Irrtums derzeit nicht genau feststellen können. Die zweite Angabe enthält außerdem zwei neue Elemente, denn es wird eine neue Funktion genannt, und der Ethnienname verweist auf eine andere regionale Herkunft. Das alte Wort „Roucouyenne“ wurde früher für die Wayana verwendet, die in Brasilien, Guayana und Surinam leben. Dieser Unterschied zeigt die geringe Zuverlässigkeit der Informationen, die wir schon haben, aber sie gab auch der Suche eine neue Richtung. Die weitere Arbeit ergab für ein Stück der 78.14-Sammlung folgende interessante Angaben:

Nummer	Eingangsdatum	Bezeichnung	Herkunft	Saal/ Vitrine	Sammler	neue Nr.
2630	22. Mai 1881	Federkrone auf Baumwolle	Chef Galibi	Mannequin	Alte Slg.	78.14.8



Abb. 5: Wayana? Teil eines Kopfschmuckes, 60004401

Die Informationen sind noch einmal etwas anders, aber aus dem Hinweis, dass das Stück an einem menschlichen Modell (Mannequin) montiert war, könnten wir mehr lernen, wenn ehemalige Ausstellungsfotos vorhanden wären. Aus den Nummern ist ersichtlich, dass die Objekte der 78.14-Kollektion aus dem Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN) stammen. Da wir momentan nicht mehr Informationen haben, ist es zwar nicht möglich, die Objektgeschichte tiefer zu ergründen, jedoch die Geschichte des MNHN. Dieses wurde 1793 als Folge der französischen Revolution gegründet und besteht in Teilen aus dem alten *Jardin du Roi*, der 1635 errichtet wurde. Anfangs ein Garten von Medizinpflanzen, veränderte er sich ab 1739 zu einem Forschungszentrum und Museum unter der Leitung des Comte du Buffon. Bestandteil war

das *Cabinet d'Histoire naturelle* des Königs. Durch Schenkungen und Mitbringsel der großen Reisenden wurde sie eine der reichhaltigsten Sammlungen in Europa. Nach der französischen Revolution wurden diese Sammlungen teilweise in das neue *Muséum d'Histoire naturelle* integriert. Wir können daher bestätigen, dass sich die fünf untersuchten Objekte seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1878) in französischen Sammlungen befanden, aber wir wissen nicht, seit wann diese im MNHN waren und wie und durch wen sie dorthin gelangten. In Diskussionen mit dem Kurator André Delpuech äußerte dieser die These, dass diese Stücke möglicherweise Teil der alten königlichen Südamerika-Sammlungen waren. Dieser Terminus beschreibt eine Objektgruppe, die schon im *Jardin du Roi* vorhanden war. Weitere Untersuchungen durch André Delpuech und Benoit Roux werden zeigen, ob sich diese These belegen lässt.

Die Sammlung alten Federschmuckes des *Musée des Confluences* stammt aus dem alten *Muséum d'Histoire naturelle de Lyon* und ist dort am 9. Juni 1884 eingegangen. Donator war das MET. Die kleine Kollektion Federschmuck kam zeitgleich mit einem Ensemble archäologischer Stücke der Sammlung Désiré Charnay (1828-1915), einem französischen Archäologen und Fotografen. Es ist jedoch nicht mit Sicherheit feststellbar, dass der Federschmuck

zur Sammlung Charnay gehörte oder ob diese Gleichzeitigkeit zufällig war. Nach ersten Recherchen scheint es, dass Charnay keine Reisen in das Amazonas-Gebiet unternommen hat. Andererseits wissen wir somit, dass die Kollektion aus dem MET kam. Sie könnte also durchaus zu den in dieser Arbeit untersuchten Stücken des MQB gehört haben und somit Teil der gleichen Ursprungssammlung gewesen sein. Hier sind noch weitere Forschungen in den Archiven des MET notwendig. Wir haben schon in der Korrespondenzakte von Hamy nach einem Briefwechsel gesucht, der sich auf die Schenkung aus dem Jahr 1884 an das MNHN in Lyon bezieht – bisher ohne Ergebnisse.

Am Ende dieser ersten Recherche sind zahlreiche Fragen offen geblieben. Die wichtigsten sind die nach der ethnischen Herkunft und der Tragweise des Federschmuckes. Im Ergebnis haben wir uns für zwei Thesen entschieden: Er kommt entweder von den Kali'na oder aber von den

Wayana. Nach Sichtung der Literatur, alter Abbildungen und von Museumssammlungen ist festzustellen, dass der Federschmuck der *Kali'na* selten zu finden und kaum dokumentiert ist. Vergleichsstücke gibt es kaum bzw. sind in der Literatur selten beschrieben. Hingegen ist der Federschmuck der *Wayana* häufig und sehr gut dokumentiert, wodurch hier präzisere Forschungsansätze möglich sind. Und es gibt genaue vergleichende Untersuchungen hinsichtlich der Technik und der Objekte der Wayana. Diese Arbeiten erlauben die Aufstellung einer präziseren Hypothese in Bezug auf die Herkunft und die Verwendung der Stücke.

Text: Camille Benecchi

Fotos: Patrick Ageneau, musée des Confluences Lyon
Übersetzung: Andreas Schlothauer



Abb. 1: Yombe-Region, Mutter-Kind-Figur (GA-C1784), 25,5, cm
Demokratische Republik Kongo, Yombe-Region, Sammlung Ad. Risch, vor 1915



Abb. 2: Songye, Figur (GA-C3149), 98,5 cm
Demokratische Republik Kongo, Tshofu-Region, Sammlung Han Coray, vor 1928

SKULPTUREN AUS AFRIKA IM HISTORISCHEN UND VÖLKERKUNDEMUSEUM ST. GALLEN (HVM)

In der aktuellen St. Galler Dauerausstellung sind etwa 200 Figuren, Masken und figural verzierte Gebrauchsgegenstände aus Afrika zu sehen, einige von besonderer Qualität und Seltenheit. Erstmals öffentlich gewürdigt wurde die Sammlung durch die Kuratoren des Rietberg-Museums, Eberhard Fischer und Lorenz Homberger, mit einer Ausstellung im Haus zum Kiel in Zürich (1985/86). In dem kleinen Katalog „*Afrikanische Kunst aus dem Museum für Völkerkunde St. Gallen*“ werden zehn Masken und Figuren mit Foto vorgestellt. Rudolf Hanhart schrieb darin: „*Einen Schwerpunkt ... bilden die Skulpturen aus Afrika, deren künstlerische Qualität erstaunlich ist - eine Sammlung mit rund 400 bedeutenden Werken von internationalem Rang.*“

Eine genaue Zählung des Gesamtbestandes afrikanischer Skulpturen gibt es (bisher) nicht. Im Anschluss an die fast vollständige Sichtung der Ausstellung und des Depots inklusive der fotogra-

fischen Objekt-Dokumentation in den Jahren 2004-2010 verfügen der Autor und das Museum über eine Foto-Datenbank von etwa 450 Stücken, d.h., „400 bedeutende Werke“ können es auf keinen Fall sein. Den Bestand gemeinsam zu diskutieren, war Ziel einer Tagung der Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur (VFAK) im Mai 2010 (Kunst&Kontext 02, S.23-25). Unter anderem bewertete ein Teil der Tagungsteilnehmer, nämlich 19 Personen, die Objekte in der Ausstellung, indem sie jeweils mit zehn gelben Zetteln die zehn wichtigsten Objekte kennzeichneten. Die Objekttexte waren abgedeckt, die Sammlungsangaben sollten die Auswahl nicht beeinflussen. Eine Übereinstimmung wurde lediglich hinsichtlich weniger Stücke erzielt, z.B. einer Figur der Songye und einer der Yombe. Beide Stücke sind auch im oben genannten Katalog abgebildet. Es sind nicht die ersten St. Galler Skulpturen, die in dieser Zeitschrift zur Diskussion gestellt werden. Bei zwei Benin-Bronzear-

beiten, einem Kopf (GA-C3172) und einer Platte (GA-C3173), stand die Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte im Vordergrund. Die ästhetische Qualität war auf den Arbeitsfotos für den Leser schlecht erkennbar (Kunst&Kontext 03, S.77-80 und 04, S.44-47). Aber auch diese beiden Stücke zählen sicher zum wertvollsten Bestand des Museums.

Infolge eines Umbaus soll die Dauerausstellung ebenfalls neu gestaltet werden. Neben einer thematischen ist auch eine qualitative Auswahl beabsichtigt. Welche Skulpturen sind bedeutend“, und was heißt das? Ist das jeweilige Objekt im Vergleich zu anderen Sammlungen selten? Ist es besonders kunstvoll hergestellt, besonders ausdrucksstark? Sind die Sammlungsangaben sehr detailliert? Ist der Erhaltungszustand hervorragend? War der Sammler eine herausragende Person? Für etwa ein Viertel der Objekte gilt Letzteres. Im Jahr 1940 kamen 128 Objekte aus der Sammlung Han Coray in das Museum, alle vor 1928 erworben. Nicht jedes der Coray-Stücke ist jedoch bedeutend. Viele Stücke könnten Repliken sein, d.h., fehlende Gebrauchsspuren, und geringe handwerkliche Sorgfalt lassen eine Herstellung für den Verkauf vermuten.

Die Schönheit eines Werkes ist nur scheinbar ein einfaches Auswahlkriterium. Als individuelle Ästhetik einfach festzustellen, aber schwierigst zu begründen. Denn nicht alles, was einer als schön

empfindet, hat in den Augen anderer Bestand. Gesucht werden gleichsam klassische Werke einer universellen Ästhetik, d.h., möglichst alle, die sich mit der Kunst Afrikas beschäftigen, müssten das Stück als herausragend einstufen. Indirekt wird dabei die Ästhetik der Hersteller einbezogen, denn authentisch soll das Stück sein. Gebrauchsspuren dienen als Hinweis, dass die Hersteller das Stück benutzten und besonders schätzten. Auch wenn ich nicht an die Gültigkeit einer universellen Ästhetik glaube und der Beweis von Gebrauchsspuren unsicher bleibt, scheint mir die Diskussion einiger St. Galler Skulpturen im Rahmen des Werk-Kanons westlicher Afrika-Ästhetik, der sich seit den 1920er-Jahren herausgebildet hat, ein interessanter Ausgangspunkt zu sein. Voraussetzung ist, dass wir das Label „besonders wichtiges Stück“ bzw. „Weltkunst“ bzw. „Meisterwerk“ als Spiegel unserer Diskussionsgeschichte erkennen.

Im Folgenden zwei Masken der Guro, die nicht im eingangs erwähnten Katalog enthalten sind und die während der VFAK-Tagung von nur sehr wenigen beachtet wurden. In den nächsten Ausgaben von Kunst&Kontext werden weitere Masken und Figuren vorgestellt.

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Achim Schäfer



Abb. 3: Guro, Maske (GA-3185)

Elfenbeinküste, Sammlung Han Coray, vor 1928



Abb. 4: Guro, Maske (GA-3186)

Elfenbeinküste, Sammlung Han Coray, vor 1928



Bakoura, der Kotoko Marabu, kocht das Putchu Guinadji, um dieses zu aktivieren, in einer Schale mit Wasser und dem Puder der Tidh Whoume Pflanze.

DAS GEHEIMNIS DER PUTCHU GUINADJI

Ich kann seit einiger Zeit eine einzigartige Sammlung von Putchu Guinadji, Miniatur-Reiterfiguren aus Bronze, Silber oder Kupfer, mein Eigen nennen. Diese spirituellen Figuren von höchstem ästhetischem Wert sind bislang wenig erforscht, deshalb machte ich es mir zur Aufgabe, mehr über ihre Erstellung und Verwendung bei den Kotoko in Kamerun im Tschadbecken herauszufinden. Die Literaturbasis zu den Reitern, welche zur Therapie von Geisteskrankheiten genutzt werden, stellt sich bislang als sehr überschaubar und ethnologisch wenig zufriedenstellend dar. Pierluigi Peroni, ein bedeutender Sammler aus Italien, hat zwei wunderschöne Kunstbände zu den Putchu Guinadji und seiner atemberaubenden Privatsammlung herausgebracht, welche die Frage zur Aktivierung und genauen Nutzung derselben unbeantwortet lässt.

Über die Kotoko, die heute dort leben, wo einst das Sao Königreich war, gibt es einige relevante ethnologische Notizen, so schreibt Hermann Forki (1985): *„Seitdem bei ihnen der Islam eingeführt worden ist, schmieden die Kotoko nicht mehr selbst, sondern überlassen diese Beschäftigung Arabern, Kanuri und Hausa, die im Lande eine sozial inferiore Kaste bilden und ähnlich wie Leichen als „unrein“ gelten. Als für sie typisches Tier gilt übrigens der Hund. Die Kotoko sehen das Schmiedehandwerk als dem Islam widersprechend an, was von ihren Nachbarn nirgends so empfunden wird“.*

Diese Ausgangslage weckte meinen Forschergeist und meine Neugierde. Es gab keine bildlichen Darstellungen dieser Figuren in der Anwendung oder in einem spirituellen Kontext – eine Herausforderung, der ich mich stellen wollte. Im Dezember 2012, nach vorangegangenen Recherchen und mithilfe wertvoller, langjähriger Kontakte, machte ich mich auf die Reise nach Kamerun. Erste Station: der Kunstmarkt in Yaounde, von wo uns ein erster Hinweis in den hohen Norden führte. Ein Händler kam aus einem Dorf namens Guilli in der Bergregion Mandara: Hier fertige man Kopien der Kotoko-Figuren an. Die Kotoko selber hätten aufgrund ihrer Islamisierung mit dem Metallguss aufgehört und überließen dies nun den niederen Kasten der Haussa, Araber und Kanuri. Nichtsdestotrotz gebe es tief im Busch noch Kotoko, die das alte Handwerk beherrschten. Vor Ort könne uns ein Mann namens Mahmud weiterhelfen.

Die Fahrt nach Guilli gestaltete sich mühselig, lang und halsbrecherisch. Zudem waren wir gezwungen, noch 20 Kilometer weiterzufahren, weil unsere Kontakte nicht anzutreffen waren und es kein Hotel vor Ort gab – auf einem unbefestigten Bergpass mit Geröll und Schlaglöchern auf der Straße eine aufreibende Tortur. Die Strecke kostete uns drei Stunden, einiges an Nerven und beinahe ein Auto. Abends alleine in meinem Hotel bekam ich Zweifel an der Machbarkeit meines abenteuerlichen Plans. Der nächste Morgen allerdings brachte mit dem Eintreffen unseres erwarteten





Bakoura reibt eine Reiterfigur mit der Gwouabi-Pflanze ein, um sie zu deaktivieren. Erst danach darf der Autor sie anfassen.

In den Plastiktüten befindet sich das Puder magischer Pflanzen, um ein Putchu Guinadji zu deaktivieren. Die eine Tüte beinhaltet das Puder der Pflanze Tidh Whoume, die andere Gwouabi-Puder.



Das Putchu Guinadji wird erhitzt und zusätzlich geräuchert, indem das Puder der Pflanze Thidh Whoume über die Holzkohle gestreut wird.



Das Putchu Guinadji wird in eine Schale mit erhitztem Wasser gestellt und mit Gwouabi-Puder eingerieben.



Der Marabu streut Tidh Whoume-Puder in die Schale.



Das Putchu Guinadji wird stehend im Pflanzensud gekocht. Nach etwa 30 Minuten ist der ‚Kotoko Krieger‘ aktiviert.

Kontaktes vom Vortag neue Hoffnung: Chowar verdiente als Händler, vor allem mit Putchu Guinadji, sein Geld und brachte mich mit seiner Schilderung, welcher sechs Schritte es für die Fertigung eines magischen Reiters bedürfe, meinem Ziel einen bedeutenden Schritt näher. Laut Chowar sei die Erstellung, wie von mir bereits vermutet, ein spiritueller Akt, der begleitet werde durch bestimmte Riten. Ausgeführt werden müsse diese Zeremonie durch einen Marabu. Die Schritte lauteten wie folgt: 1. Der Marabu muss beim Patienten eine Geisteskrankheit feststellen. 2. Der Patient wird mit einem Päckchen Naturmedizin zu einem Bronzegießer geschickt.

3. Dieser fertigt das Pferd mit Reiter. 4. Bestimmte Blätter werden in einem Topf mit Wasser zum Kochen gebracht; die Figur und die Medizin werden mitgekocht. 5. Nachdem die Figur aus dem Topf entnommen wurde, wird sie mit dem Blut eines Huhns übergossen. 6. Wenn die magischen Kräfte der Figur nachlassen, muss erneut ein Huhn geopfert werden.

Auch unser zweiter Kontakt, ein junger Mann namens Kotakoji, erschien bald darauf in unserem Hotel. Er bereiste regelmäßig den gesamten Norden Kameruns auf der Suche nach verkäuflichen



Elfjähriger Junge mit Puchu Guinadji und weiteren Applikationen, die das Kind als ‚schweren Fall‘ von Hexerei beziehungsweise Geisteskrankheit ausweisen.



Puchu Guinadji mit zusätzlichen Amuletten für ‚schwere Fälle‘ von Hexerei oder Geisteskrankheit.



Der Bronzegießer Magana fertigt ein Wachsmodell an.

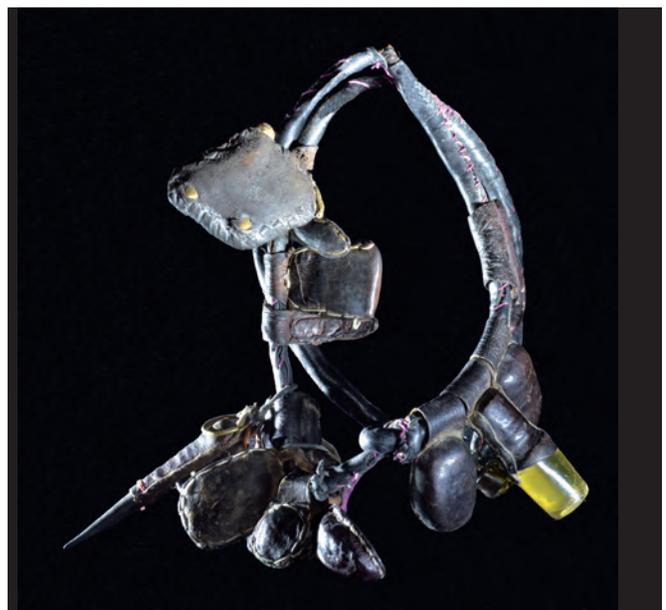


Putchu Guinadji aus Wachs



Putchu Guinadji aus Bronze

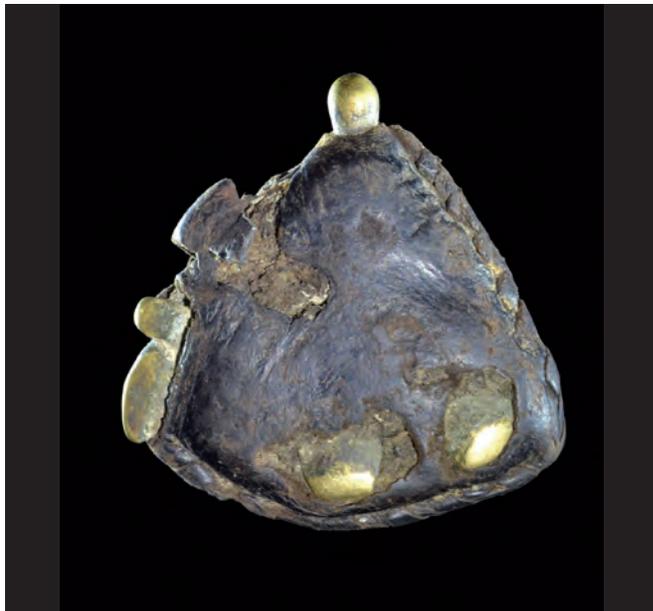
Dieser Talisman wurde für eine Frau gefertigt, die nachts beim Wasser holen aus dem Logone Fluss ‚verrückt‘ wurde. Das Fläschchen ist mit Wasser aus dem Logone Fluss gefüllt, die Päckchen mit Pflanzenpulver und Koran-Suren.



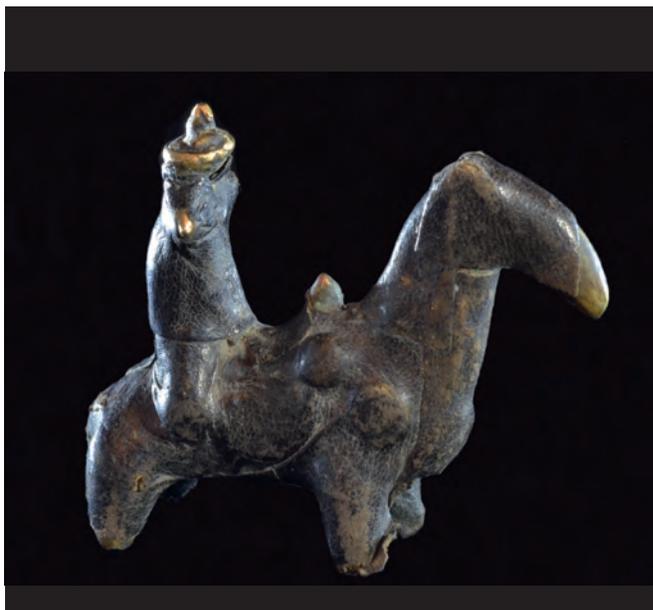


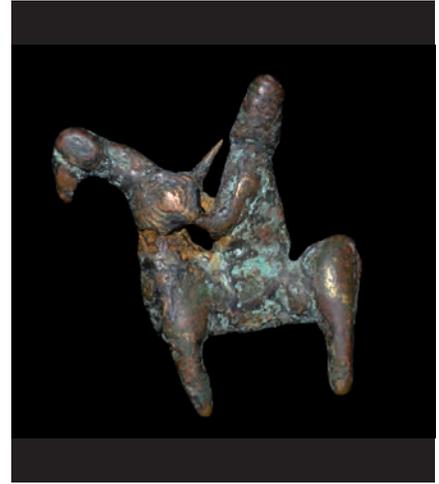
Putchu Guinadji an einem Lederbändchen mit zusätzlichen Päckchen, die mit Pflanzen und Koran-Suren gefüllt sind. Dieser Talisman wurde am Oberarm getragen.

Putchu Guinadji in Leder mit verschiedenen Anhängern

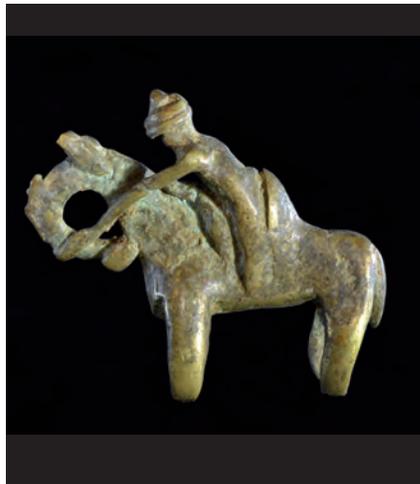


Putchu Guinadji in Leder





Putchu Guinadji aus Silber



Alte Putchu Guinadji. Die Figuren werden bis ans Lebensende am Körper getragen und erhalten durch Abrieb eine glatte Oberfläche.



Reiterfiguren und kannte sowohl einen Marabu als auch einen Bronzegießer vom Stamm der Kotoko in der Nähe von Maroua, wo er mich hinführte. Der Name des Marabus war Bakoura. Nach einem ersten Kennenlernen und der Erklärung, warum ich hier sei, schüttete der alte Mann vor mir auf dem Boden ein Ledersäckchen mit Putchu Guinadji aus – einige der Figuren waren teils mit Leder

ummantelt. Wir wurden gewarnt, keine der Figuren zu berühren, da der Wahnsinn des Vorbesitzers ohne eine vorangegangene Deaktivierung der Reiter auf uns übertreten könne. Diese folgte sogleich in Form eines Abriebs mit der Gwouabi-Pflanze. Die Pflanze werde auch verwendet, um Figuren nach der Reinigung mit ihr und einer weiteren, der Tidih Whoume, zu reaktivieren. Nachdem der Ma-

rabu die Figuren als ungefährlich deklariert hatte, durfte ich die wundervoll gefertigten Stücke genauer betrachten. Diejenigen mit Leder- und weiteren Applikationen seien für besonders schwere Fälle gewesen, sagte man mir. Wann immer der Besitzer einer dieser faszinierenden Figuren versterbe, bringe die Familie des Verstorbenen das Stück zurück zu dem Marabu, der es gefertigt hat.

Einige besonders schwer zu behandelnden Fälle von Geisteskrankheit – die in diesen Teilen Afrikas nach dem Verständnis immer mit schwarzer Magie und der Verhexung des Betroffenen einhergeht – leben in der Nähe des Marabus. So auch ein elfjähriger Junge, der eine sehr fein gearbeitete Figur mit etlichen Anhängseln um den Hals trug. Ich bekam die Erlaubnis, das Kind zu fotografieren. Der Marabu fuhr derweil damit fort, mir mehr über die Bedeutung der Applikationen, die den besonders schweren Fällen vorbehalten seien, zu erklären. Die zwei bereits genannten Heilpflanzen würden in getrockneter und gemahlener Form in kleine Pakete gesteckt – gemeinsam mit Koransuren in weiteren Ledersäckchen oder auch Metallteilen, die einen besonderen Bezug zu der persönlichen Krankengeschichte herstellen sollen. Hier verwies man mich auf eine kleine Wasserkaraffe an einer Reiterfigur in der Hütte des Marabus. Die verstorbene Besitzerin sei beim nächtlichen Wasserholen am Logone-Fluss „verrückt geworden“. Ich durfte diese Figur sowie weitere jüngst gereinigte Stücke käuflich erwerben.

Am Tag darauf suchten wir den Bronzegießer Magana auf, dessen Werkstatt sich in einem Dorf nicht weit des bunten Markttreibens von Bogu am Logone-Fluss befand. Magana bestätigte uns, dass er einer der Letzten seiner Zunft sei, da der Islam – die immer weiter fortschreitende Religion in dieser Region – die Erstellung der Reiter verbiete. Er klärte uns darüber auf, dass die Symbolik des Reiters mit Pferd seinen Ursprung bei den Kriegern des Stammes Peul habe, da die Kotoko Bauern und Fischer seien und kein Reitervolk. „Putchu“ ist das Wort der Kotoko für Pferd, „Guinadji“ für Dämon. Die Figuren stellen so symbolisch einen kriegerischen Reiter dar, der es mit dem Dämon aufnimmt, welcher eine besessene oder verhexte Person plagt. Derjenige, dessen Schutz der Putchu Guinadji zur Aufgabe hat, trägt die Figur – ungesehen von anderen – an einem Lederband unter dem Arm und unter der Kleidung. Magana bestätigte die Information des Marabus, dass nur der Träger selbst in Kontakt mit der Figur treten dürfe, da sonst der Wahnsinn oder der schwarze Zauber überspringen könne. Die Figuren werden bis an das Lebensende getragen und bekommen durch den Abrieb am Körper eine glatte Patina. Manch einer wird mit seinem Schutz-Krieger beerdigt. Der Familie steht es aber auch frei, die Stücke zum Marabu zurückzubringen oder auch zu verkaufen.

Genau wie der Marabu, der die Figuren spirituell erweckt, muss auch der Kunstschmied spirituelle Kräfte haben, um im Glauben der Kotoko ein geeignetes Gefäß für den Zauber zu erstellen. Laut Magana, der einer langen Tradition von Bronzegießern entstammt, seien er und sein Bruder die letzten verbliebenen Gießer, die Reiter erstellen können. Kopien gebe es viele, doch diese könnten keine Geisteskrankheit heilen. Laut eigenen Angaben hätten schon unendlich viele Leute seine Hilfe benötigt, auch in Form eines speziell angefertigten Krokodils, welches als zusätzlicher Schutz an den Reiterfiguren befestigt werde. Zum Prozess der Fertigung erzählte uns Magana, dass der Patient nach der Diagnose durch den Marabu von diesem mit den bereits erwähnten Schutzpflanzen versorgt werde, die während der Fertigung der Schutzfiguren mit eingear-



Ein seltener Putchu Guinadji-Ring. Nur für ältere Männer werden diese ab und zu gefertigt.

beitet würden. Die Bezahlung des Bronzegießers beträgt 15.000 CFA (circa 23 Euro), ein Huhn und Reis, und die Erstellung dauert 15 Tage. Laut Magana habe Geisteskrankheit die „verschiedensten Farben“, weshalb die Fertigung und auch die Zeremonie durch den Marabu jedes Mal individuell seien – auch die Entscheidung des Marabus, ob die Figur ein Ledergewand benötige.

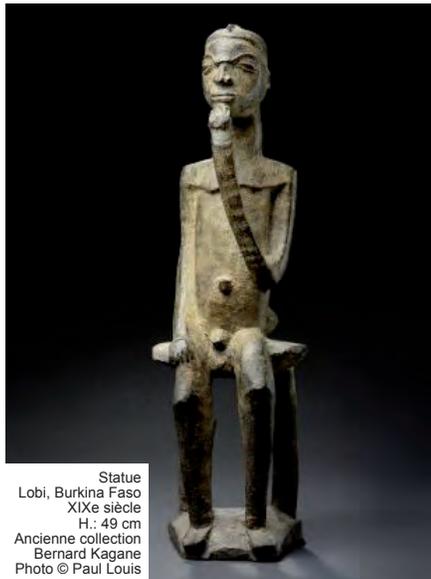
Auf die Frage, ob Leute Angst vor ihm hätten, antwortete der Bronzegießer bedeutungsvoll: „Nur die Verrückten“. Ich bekam einen Reiter-Rohling aus Bienenwachs geschenkt. Gießen dürfe er diesen allerdings nicht, da jeder Reiter exklusiv die Aufgabe habe, einen Menschen zu schützen.

Auf dem Weg zurück zu unserer Bleibe erstand ich auf dem örtlichen Kunstmarkt einige wundervolle Putchu Guinadji und sah etliche Kopien. Ich war erfüllt mit der Leichtigkeit des Entdeckers, der ein jahrelanges Geheimnis lüftet. Es bedeutet mir viel, meinen persönlichen Beitrag zur Dokumentation verschwindenden Kulturguts leisten zu können, zumal ich ein eigenes Museum führe und den Anspruch habe, die Exponate ganzheitlich und begleitend in Bild und Film einem interessierten Fachpublikum näherzubringen.

LITERATUR

- FORKL, HERMANN: DER EINFLUSS BORNUS, MANDARAS, BEGIRMIS, DER KOTOKO-STAATEN UND DER JUKON-KONFÖDERATION AUF DIE KULTURENTWICKLUNG IHRER NACHBARN SÜDLICH DES TSCHADSEES, MÜNCHNER ETHNOLOGISCHE ABHANDLUNGEN, BAND 5, 1985.

TEXT: Henning Christoph /Soul of Africa Museum
 FOTOS IN KAMERUN: Henning Christoph/Soul of Africa Museum
 STUDIO FOTOS: Mara Balint/Soul of Africa Museum
www.soul-of-africa.com



Statue
Lobi, Burkina Faso
XIXe siècle
H.: 49 cm
Ancienne collection
Bernard Kagane
Photo © Paul Louis

Abb. 1: Anzeige der Galerie Larroque



Abb. 2: Tchiadouonné bei der Bearbeitung von Altholz

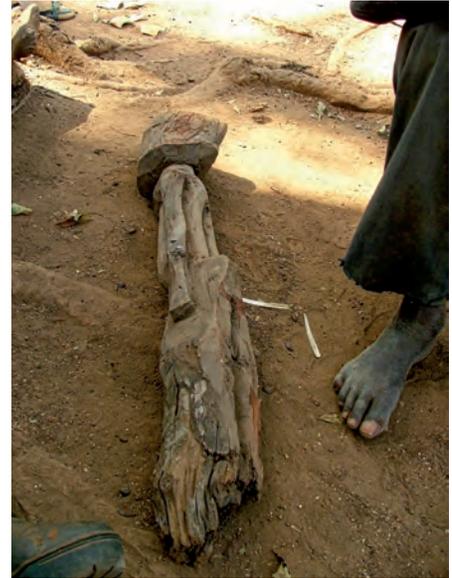


Abb. 3: Halbfertige Statue aus Altholz

LOBI-FALSIFIKATE

„Bekanntester Fälscher ... ist ... Tyohepte Palé aus Bakpulona ... Er hat sich der Nachfrage angepaßt und fertigt vor allem Figuren mit originellem Charakter an ... Die Lobi erkennen seine Figuren sofort als Profanobjekte, da sie in der Regel Elemente aufweisen, die kein thil für seine Statuen verlangen würde wie etwa eine künstliche Patina oder Blutreste von Opfertieren.“

Diese Feststellungen traf Klaus Schneider, der sich in den Jahren 1984 und 1985 zu Studienzwecken in der Region Gaoua aufgehalten hatte, in seiner Publikation „Handwerk und materialisierte Kultur der Lobi in Burkina Faso“, die zugleich die Massenfabrikation durch Tyohepthé fotodokumentarisch belegt (Tafel 20).

Auch nahezu jeder Lobi-Sammler erkennt an der „Machart“ bestimmter Stücke sofort, dass sie entweder von dem im Jahre 2002 verstorbenen Tyohepthé selbst oder aber von jemandem aus seinem unmittelbaren Umfeld rühren und mithin frühestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sein können.

Nicht so die Galerie Olivier Larroque, die zum zweiten Mal nacheinander – ahnungslos – mit demselben Foto einer typischen „Tyohepthé-Figur“ für den nächsten „parcours des mondes“ in Paris (vom 10. bis zum 15. September 2013) wirbt – unter Hinweis darauf, dass diese dem 19. Jahrhundert entstamme. (Abb. 01)

Das mutet ein wenig peinlich an.

Weniger peinlich als vielmehr furchterregend sind die in zunehmendem Maße im (Internet-)Handel angebotenen (scheinbar) altersmorschen Werke, mit denen Sammler rare Preziosen in angesehenen Publikationen assoziieren (sollen).

Eine der vielen Spuren führt zurück in Tyohepthés Heimatdorf Bakpulona, wenige Kilometer von Gaoua entfernt.

Hier konnte dessen jüngerer Bruder Tchiadouonné, selbst inzwischen ein betagter Mann, beobachtet werden, wie er aus Altholz (beispielsweise Sukula-Stützpfählern) Figuren schnitzte und dabei marode Holzenden, die viele Jahre lang im Erdreich gesteckt hatten, variantenreich in Fußteile umfunktionierte. (Abb. 02-06)

Hätte es sich um Statuen für den Kult gehandelt, so wäre allein schon die Verwendung alten, gebrauchten Holzes einem Sakrileg gleichgekommen. Denn die *thila* (Götter) verlangen stets Skulpturen aus frischem Gehölz, das nach einem festgelegten Ritual von einem initiierten (geweihten) Schnitzer geschlagen werden muss:

Der Bildhauer begibt sich im Falle seiner Beauftragung durch einen *thildaar* (Schreinbesitzer) oder durch einen *buor* (Wahrsager) des Abends ganz alleine zu dem Baum, dessen Äste er verwenden möchte, ritzt mit einem Kuhhorn ein kleines Kreuz in den Stamm und bringt sodann ein „Medikamentengemisch“ aus Wurzelasche, Mehl und Karité-Butter, das sich in dem Kuhhorn befindet, in das Kreuz ein. (Abb. 11)

Am nächsten Morgen schaut er nach, ob das „Medikament“ noch in den Ritzen steckt. Ist es verschwunden, dann weiß er, dass in dem Baum Geister wohnen, die es an sich genommen haben. Damit ist das Holz für den Bildhauer tabu. Befindet sich die Paste aber noch an ihrem Platz, so darf er die benötigten Äste schneiden. Tchiadouonné brauchte sich an diese vom Kult vorgeschriebenen Regeln nicht zu halten, weil er seine Statuen im Auftrage eines



Abb. 4: Detail

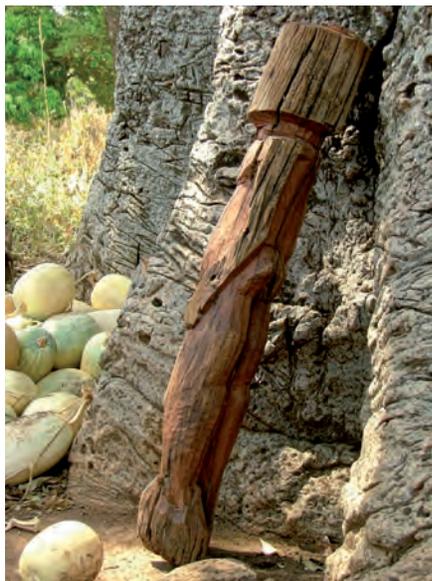


Abb. 5: Alter Holzstamm auf dem Weg zur Statue



Abb. 6: Basis-Erhalt

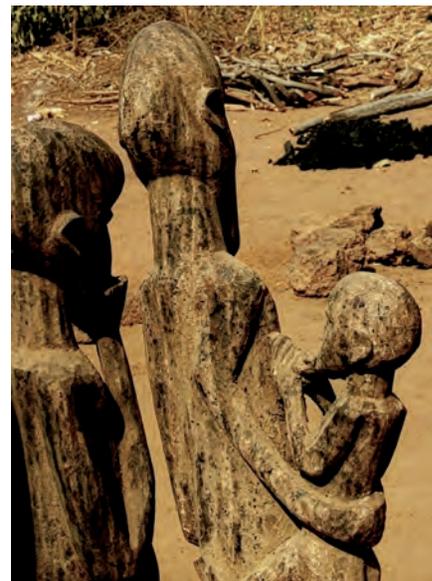


Abb. 7: Scheinbeopferung mit Blut imitierendem Borkensud

Haussa-Händlers aus der Stadt für den Markt fertigte.

Wie sein Bruder Tyohephthé, der sich stets darüber mokiert hatte, dass Ausländer alte, schmutzige Figuren bevorzugen, schnitzte Tchiadouonné in der redlichen Absicht, den Kunden das Gewünschte zu liefern und hierdurch ein paar Cent zu verdienen. Nur während Tyohephthé – zumindest anfangs noch – junges Holz „aufgebraucht“ getrimmt hatte, griff Tchiadouonné von vornherein zu Altholz. Dass Tyohephthé später ebenfalls betagtes Gehölz verarbeitete, indiziert ausgerechnet ein von Julien Bosc publiziertes Foto (Magie Lobi, Paris 2004, Seite 13).

Das auch anderorts (etwa von Antiquaires in Ouagadougou oder Bobo Dioulasso) praktizierte System, in das durchwegs arglose Schnitzer eingebunden sind, funktioniert nach dem Motto: „unten morsch, alles gut“.

Denn Statuen, die „obenrum“ wohlfeil und an vertraute Werke erinnernd geschnitzt sind, stoßen gerade auch bei erfahrenen Sammlern oft auf den erhofften Anklang, wenn sie „untenrum“ verwitterte oder abgebrochene (Bein-)Stümpfe aufweisen. (Abb. 8-10)

Der Experte dreht die Figur auf den Kopf und raunzt ein überzeugtes „uralt“, wenn ihm der bröckelige Unterbau zumal eines schweren Stückes Holz entgegenschaut. Dann gibt er selbst manieristischen Fantasiegebilden eine Chance.

Dass es hiesige Händler gibt, die Abbildungen allgemein geschätzter Skulpturen nach Afrika bringen und den Auftrag zum „Nachschnitzen“ erteilen, ist nichts Neues. Bislang konnten die Fälschungen aber zumeist relativ einfach schon dadurch entlarvt werden, dass sie nur frontseitig mit der Vorlage übereinstimmten, weil dem Schnitzer lediglich ein Foto der Vorderansicht zur Verfügung gestanden hatte.

Dies hat zu einer Verfeinerung der Methoden à la Beltracchi geführt: Das bloße Kopieren wohlbekannter Statuen ist inzwischen dem „Nachempfinden“ beliebter Stilarten gewichen. Bekanntestes Beispiel sind die in jüngster Zeit im Internet-Handel aufgetauchten „Brillen“, die mit zunehmender Übung immer „authentischer“ daherkommen.

Theoretisch ist ohnehin nichts einfacher, als eine Lobi-Altarstatue zu falsifizieren. Denn einerseits ist aufgrund des fortbestehenden Kultes allgemein bekannt, wie eine Holzskulptur geschnitzt, beopfert und aufbewahrt werden muss, um das Aussehen eines al-

ten Ritualobjektes zu erlangen, und andererseits sind alle hierfür erforderlichen Ressourcen, nämlich gute Schnitzer, Holz, Kaolin, Kola-Nuss, Hühner, etc. in großen Mengen vorhanden. Vor Ort, unter heimischen Lebens- und Klima-Bedingungen hergestellt sowie „herangereift“, kann gar die „perfekte Fälschung“ entstehen.

Holzskulpturen erlangen – abhängig von der Art des Gehölzes und ihrer Nutzung – häufig schon innerhalb weniger Jahre ein sehr altes Aussehen. Verwendet der Bildhauer zum Schnitzen von vornherein Altholz, dann muss er der Statue nur noch Beopferungsspuren und Staub/Schmutz aus der Umgebung beibringen.

Da der Preis für Hühner sehr hoch ist – er entspricht, je nach Region, dem zwei- bis vierfachen Tagessalär eines städtischen Angestellten – gelangt für Scheinbeopferungen anstelle von Blut häufig Pflanzensaft zum Einsatz. Tchiadouonnés Nachbar, der jugendliche Bildhauer Kondiré, übergoss für den Handel geschnitzte Statuen mit einem Blut imitierendem Sud aus der Borke des Mahagoni-Baumes *Khaya senegalensis* und vergrub sie dann für zwei Wochen im Boden; der *buor* des Kunden habe dies so angeordnet! (Abb. 07)

Kürzlich beschrieb ein hiesiger Internet-Vertreiber in seinem Blog ungeniert die Tätigkeit eines sich selbst als „Restaurator“ bezeichnenden Fälschers, der im Hinterhof eines – namentlich genannten – renommierten Antiquaire in Bobo Dioulasso unter anderem diverse Häuflein afrikanischen Mutterbodens vorhalte, um den „Kunst“-Werken – je nach regionaler Zuordnung – durch die Behandlung mit „Heimaterde“ den letzten authentischen Feinschliff zu verleihen.

Ein Touristenführer aus Gaoua erzählte amüsiert, wie ein deutscher Händler von einem Haussa-Antiquaire über den Tisch gezogen worden sei: Der Haussa habe „Fakes“ im Schrein eines Wahrsagers deponiert, sie dort fotografiert und anschließend – mit dem Bildnachweis – als „Altfiguren“ an den Deutschen verkauft. Allerdings sei dieser ihm nach einiger Zeit auf die Schliche gekommen.

Es herrscht die Hochblüte des Lobi-Plagiates, dessen Geschichte allerdings weit ins 20. Jahrhundert zurückreicht.

Sie beginnt spätestens mit dem bei den Kolonialherren hoch angesehenen, in der Lobi-Metropole Gaoua ansässigen Bildhauer Sikiré, der nicht nur gemeinsam mit den Franzosen – zur Einschüchterung der Bevölkerung – hoch zu Ross durchs Gelände ritt,



Abb. 8: Fußteil eines Internet-Angebotes



Abb. 9: Fußteil eines Internet-Angebotes



Abb. 10: Figuren-Paar aus dem Internet

sondern von diesen auch so viele Schnitzaufträge erhielt, dass er den Bedarf an Skulpturen bald nicht mehr alleine decken konnte und Gehilfen einstellen musste.

Parallel dazu etablierten Dioula- und Haussa-Händler in und um Gaoua (desgleichen in Kampti und Loropeni) Schnitzerkolonien, auch „Workshops“, „Schulen“ oder „Ateliers“ genannt, um dort von herausragenden Schnitzern Statuen für den europäischen Markt – nach westlichem Geschmack – anfertigen zu lassen.

Die 1981 erschienene Publikation Piet Meyers unter dem Titel „Kunst und Religion der Lobi“ führte die Bildhauer – von Sikiré über Tyohepthé (s.o.) bis Kilithé – aus der Anonymität hinaus und machte sie mit einem Schlag bekannt.

Die überdies von Meyer erteilte Botschaft, dass diese Künstler zusätzlich für den allmählich erlöschenden Kult, „verdrängt durch die westliche Zivilisation und Medizin“, schnitzten, löste einen Schub aus:

Die Jagd auf Altar- und Divinations-Figuren dieser berühmten „letzten“ Bildhauer des „untergehenden“ Lobi-Landes setzte ein und hält bis heute an; erst kürzlich tauchte eine bislang unbekannte „Sikiré“-Statue im Internet auf – in aktueller Machart: „obenrum“ wohlfeil, „untenrum“ morsch.

Es gibt jedoch nicht nur keinen Anhalt dafür, dass Sikiré, Lunkéna, Tyohepthé und all die anderen „modernen“ Schnitzer seit Beginn ihrer Tätigkeit für den profanen Handel auch weiterhin (parallel dazu) für den Kult tätig waren, sondern die Fakten sprechen sogar diametral dagegen.

1. Im Lobi-Land ist alles ritualisiert. Von der Begrüßung selbst langjähriger Freunde über die Konsultation eines Wahrsagers bis hin zur Beerdigung unterliegt jede Handlung strikten – kulturellen – Regeln. Und so auch die Anfertigung von Altar- und Divinations-Statuen, bei denen es sich fast immer um Figurenpaare handelt: Man kauft sie nicht einfach, sondern es bedarf zuvor eines Vertrages mit einem *thetel* (initiiertem Schnitzer), der nach dem weiter oben beschriebenen Ritual frisches (!) Holz schlagen und die Statuen sodann genau nach Anweisung des *buor* schnitzen muss.

Kein Lobi würde jemals bei einem für den Handel tätigen oder gar mit Kolonialisten kooperierenden Bildhauer eine Figur für den Kult erwerben – so die übereinstimmende Auskunft aller im Laufe der Jahre in Burkina Faso und Côte d'Ivoire befragten Lobi.

2. Der Kult ist sogar noch 35 Jahre nach Meyers Recherchen völlig intakt, und im Pays lobi sind außer Wahrsagern überall *thildara* (Schreinbesitzer) und deshalb auch – flächendeckend! – *thetel* anzutreffen. Zum einen bedeutet dies, dass die Bevölkerung auf die „modernen“ (und auch teureren) Schnitzer noch nie angewiesen war, und zum anderen, dass aus dem bloßen Umstand, dass beispielsweise Lunkéna oder Tyohepthé eigene Schutzaltäre besaßen, nicht automatisch auf deren Tätigkeit für den Kult geschlossen werden darf.

Es ist für einen Lobi „normal“, einen Schrein zu besitzen. Auch Yul Bolaré, ein im Jahre 2004 verstorbener Bildhauer, hatte mehrere Außen- und Innenaltäre, die er – allein schon aus Kostengründen – mit selbst gefertigten Statuen bestückte.

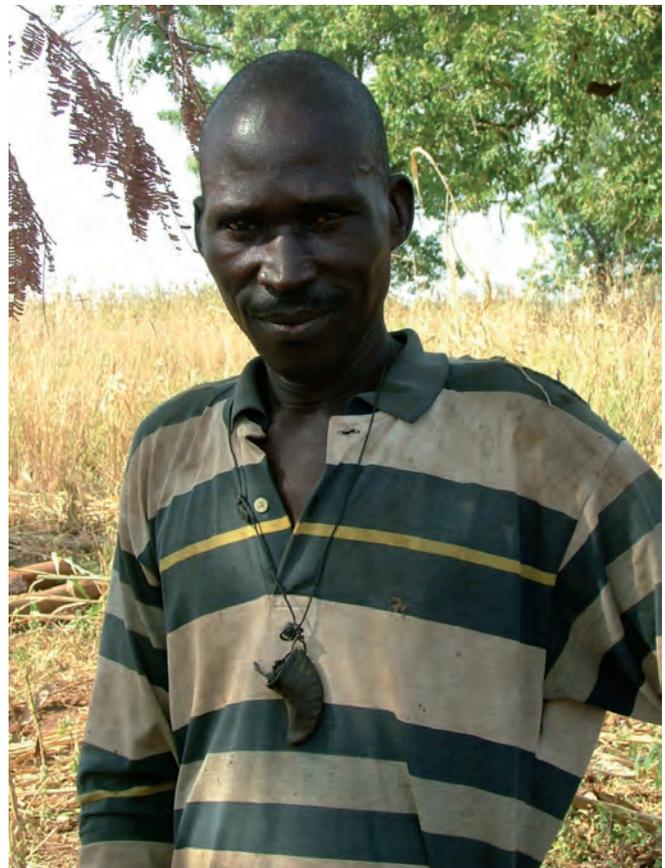


Abb. 11: Der Bildhauer Gninthôté mit seinem Medikamentenhorn

Gleichwohl schnitzte er – nach den übereinstimmenden Aussagen seiner Hinterbliebenen – gemeinsam mit seinen Söhnen Yul Matoiné und Palenfo Nata sowie dem Nachbarn Da Sié Kouakou Zeit seines Lebens ausschließlich – im typischen Bolaré-Stil (Abb. 12) – für Haussa-Händler.

Dies wurde von Kouakou, der die Tradition unvermindert fortsetzt, noch einmal ausdrücklich bestätigt. Kouakou hatte bereits fünf Jahre vor Bolarés Tod auf dessen Wunsch eine Grab-Statue für ihn gefertigt. Sie schmückt heute dessen Begräbnisstätte im Hof des Familienanwesens und wird – wie alles, was Kouakou schnitzt – als Werk Bolarés ausgegeben!

3. Die Statuen „moderner“ Bildhauer erinnern nur selten an die individuell gefertigten – oft „schrägen“ oder „ungelenken“ – Holzskulpturen(-Paare), auf die man in Lobi-Dörfern trifft. Denn während der *thetel* auf dem Lande, stets neben der Feldarbeit und oft noch zusätzlich unter Zeitdruck, nur im Falle eines konkreten Auftrages – nach genauer Anweisung durch den *buor* – ein Schnitzwerk erstellt, orientieren sich die für den Handel tätigen Bildhauer am westlichen Geschmack und perfektionieren ihr Handwerk – auf Kosten der Vielfalt – durch die geradezu schablonenmäßige Anfertigung „gut gehender“ Modelle.

Als Beispiel seien die teils Sikiré, teils Lunkéna zugeschriebenen Lérousique-Skulpturen genannt. Zwar beruft sich Piet Meyer (S. 132) auf eine mündliche Mitteilung J. Suyeux' in Paris im Jahre 1981, ausweislich derer „auf zahlreichen Schreinen in Gaoua und Umgebung“ solche Lérousique-Statuen zu sehen gewesen sein sollen, und verweist hierzu unter anderem auf die Abbildung 102 in seinem Buch. Zu sehen ist dort der eigene Altarraum Lunkénas mit einer großen Lérousique-Figur im Vordergrund. Diese Statue (wie auch die dahinter platzierte) kann jedoch keinesfalls im Schrein „herangereift“ sein, denn sie ist dunkel eingefärbt und weist eine hochglänzende Patina auf.

Vermutlich hat Lunkéna sie im Anschluss an ihre Erstellung und „verkaufsfördernde“ Bearbeitung mit Wachs zwecks zusätzlicher Akquise in den Schrein gestellt. Vielleicht war es aber auch nur die Idee eines cleveren europäischen Galeristen, der eine Foto-Dokumentation für seine angeblich „direkt vom Altar“ erworbene Lérousique-Statue vortäuschen wollte.

Die beliebte Ausrede, den Glanz auf Statuen hätten in der Regel französische Händler zu verantworten, die Holzskulpturen aus Afrika gerne mal „nachpolierten“, greift hier jedenfalls nicht. Auch die 69 Zentimeter hohe Lérousique-Statue (Kat.-Nr. 182), die Sikiré zugeordnet wird, weist eine Patina auf, die nicht in einem Schrein entstanden sein kann.

Der riesige Bedarf an Fälschungen wird verursacht durch die enorme Diskrepanz zwischen Angebot und Nachfrage.

Kultgegenstände, vom *thil blo* (Sakralgefäß) über den *buor lokar* (Ziegenledersack, in dem die Divinationsgegenstände aufbewahrt werden) bis hin zu den Metall- und Holzskulpturen, und selbst die Werkzeuge für deren Herstellung bedürfen vor ihrer Veräußerung der Entwidmung mittels eines rituellen Aktes. Hat eine Statue nach Auffassung ihres Besitzers kein Glück gebracht, so wird er diesen Entwidmungsakt gerne vollziehen, um sie anschließend zu verkaufen. Im Normalfall scheinen die *bateba* (Holzfiguren) jedoch „gute Arbeit“ zu leisten, denn in der Regel werden sie sogar vererbt. Altäre gehen immer vom Vater an den ältesten Sohn und von der Mutter an die älteste Tochter. Besaß der Erbe zuvor schon einen eigenen Schrein, so legt er den ererbten mit diesem zusammen. Anderenfalls belässt er den Erbaltar im Hause des Verstorbenen, bis die *thila* (Geister) ihm die Anweisung geben, ihn mittels ri-

tuellen Aktes in Besitz zu nehmen und für sich „arbeiten“ zu lassen. Da dies lange dauern kann, befinden sich in vielen Lobi-Gehöften verwaiste Schreine verstorbener Angehöriger. Im Gegensatz zu anders lautenden Darstellungen werden diese grundsätzlich nicht veräußert – zu groß ist die Furcht vor der Rache der *thila!* Sogar eine vor langer Zeit zum



Abb. 12: Statue im typischen Bolaré-Stil

Christentum konvertierte alte Frau hob ihre einstigen Altarfiguren weiterhin mit der Begründung auf, dass ihr *wathil* (persönlicher Gott) sie eines Tages anweisen könnte, die Statuen wieder „in Betrieb“ zu nehmen.

Es ist mithin für ortsansässige Antiquaires, bei denen es sich zudem ausnahmslos um (kultferne) Muslime handelt, äußerst schwierig, an „authentische“ Altarstatuen zu gelangen, die noch nicht altersschwach auseinandergefallen oder von Termiten zerfressen sind. Und selbst diese *bateba* fristen ihr Dasein oftmals weiterhin im Schrein. (Abb. 13)

Zur Deckung der großen Nachfrage für – vor allem – größere Statuen, die in situ wegen ihres (von den *thila* durchaus berücksichtigten) höheren Preises nicht so häufig anzutreffen sind, bietet sich deshalb neben Diebstählen, über die im gesamten Lobi-Land bitter geklagt wird, vor allem die bedarfsgerechte Fälschung durch „moderne“ Schnitzer an.

Jedenfalls scheinen die ungezählten Statuen, die von Sikiré, Tyohéphé oder Dihunté sowie all ihren Schülern und Gehilfen für den Markt gefertigt wurden, durchwegs als „Altar-Figuren“ ihren Platz in europäischen Sammlungen gefunden zu haben. Oder wo soll man sie sonst vermuten?

Text und Fotos: Petra Schütz

www.schuetz-linse.de / E-Mail: schuetz@schuetz-linse.de



Abb. 13: Von Termiten zerfressene Altarfiguren

LOBI STATUARY – ZUR BEDEUTUNG DER KÖRPERHALTUNGEN

Zur Bedeutung der Gelähmtendarstellung

Die Skulpturen der Lobi zeichnen sich in erster Linie durch ihre Mannigfaltigkeit in den Gesten und Körperhaltungen aus, welche jeweils eine bestimmte Funktion der Skulptur im rituellen Gebrauch oder täglichen Leben ausdrücken. Darauf basierend wurde vielfach versucht, eine Klassifikation aufzubauen, indem einer bestimmten Körperhaltung eine Funktion zugeordnet wurde (vgl. z.B. Meyer 1981). In "Lobi Statuary" (Keller 2011a/b) wurde hingegen aufgezeigt, dass eine direkte und eindeutige Zuordnung nicht möglich ist: Eine bestimmte Geste kann unterschiedlichsten Zwecken dienen, und für denselben Zweck kann der Wahrsager unterschiedliche Gesten vorschreiben. Die eigentliche Funktion einer Statue kennen nur der Wahrsager und sein Klient.

Eine Ikonografie nach Funktionen kann deshalb nicht zielführend sein. Viel interessanter scheint es, nach dem Ursprung der dargestellten Gesten oder Körperhaltungen zu forschen und sich in einer Ordnung darauf zu basieren. Beschreitet man diesen Weg, zeigt sich schnell, dass alle Gesten und Darstellungen aus dem alltäglichen Leben der Lobi entnommen sind oder eine mehr oder weniger häufige Lebenssituation darstellen. Mehrmals festgehalten wurde schon, dass die meisten unterschiedlichen Haltungen der Arme (gestreckt nach oben, gekreuzt auf der Brust, zum Kinn, etc.) aus der Begräbniszeremonie stammen (Meyer 1981:104, Warin 1989:21). Weitere Beispiele sind die *Maternité*-Darstellungen oder kopulierende Paare. Eine hingegen nicht ganz in diese Betrachtungsweise passende Haltung ist diejenige des sitzenden Gelähmten nach Meyer (1981:86, *bateba bambar*) – eine sitzende Figur mit starrem, häufig rückwärts geneigtem Oberkörper sowie starren, gestreckten Beinen und in sich gekehrtem Ausdruck. Häufig zu beobachten in Lobi-Dörfern sind Menschen, die unfall-/krankheits- oder altersbedingt an Baumstämmen oder Hauswände angelehnt sitzen. Darunter finden sich sicherlich auch Gelähmte – es stellt sich aber die Frage, warum nur dieses spezifische Gebrechen (und nicht ein anderes) Eingang in die Darstellung fand. Zudem scheint selbst ein Gelähmter nicht zwingend diesen typisch starren und in sich gekehrten Ausdruck ausstrahlen zu müssen, von dem hier die Rede ist.

Es handelt sich auch um diejenige Darstellung, die in der Literatur am wenigsten diskutiert wird. Nach Meyers funktionaler Klassifikation (1981:86) bewachen diese Statuen das Haus (da sie sich nicht bewegen können) und pfeifen bei Gefahr die andern *bateba*, die außer Haus sind, zurück. Pirat (1994:29) assoziiert eine Figur mit einem Gefangenen, dem die Hände auf dem Rücken zusam-

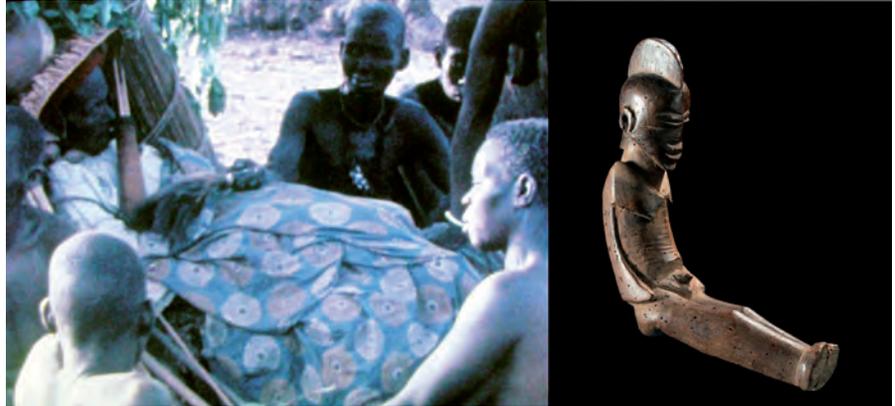


Abb. 1: Sitzender Verstorbener aus dem Film von Dumas (1972) – Statue, Holz, 18,5 cm (Höhe)



Abb. 2: Sitzender Verstorbener, Foto von Vila (1956) – Statue, Holz, 22 cm (Höhe)

mengebunden sind. Bosc (2004:29) benennt diese Skulpturen als *thilbou gbamgar*: Gemäß der Aussage gewisser Wahrsager verhinderten sie, dass Kinder und alte Personen gelähmt werden. Andere unabhängige Quellen sind nicht zu finden – Bognolo ignoriert diese Körperhaltung durchwegs, in ihren Schriften findet sich auch keine Abbildung dieses Typs.

Analysiert man hingegen Fotos und Filme, welche Szenen der ersten Begräbniszeremonie zeigen, erkennt man nicht nur die unterschiedlichen Darstellungen der Arme. Entsprechende Dokumente – Heim (1934:49, auch in Meyer 1981:19), Vila (1956:32/33, auch in Warin 2007:2/14), Dumas (1972) sowie Bosc (2004:14) – zeigen auch Darstellungen des Verstorbenen. Dieser sitzt jeweils mit rückwärts geneigtem Oberkörper an einen Baum gelehnt (vgl. Abb. 1-2).

Gemäß Pooda (2010) wird der Verstorbene zuerst im Haus an die Wand gelehnt (Trauern im Familienkreis), dann auf einem Sitz am Haupteingang des Gehöftes platziert sowie anschließend für die allgemeine Trauer an einen Baum im öffentlichen Raum gelehnt. Vergleicht man diese Darstellungen mit den Abbildungen der Skulpturen, ist es nicht auszuschließen, dass diese auch den Verstorbenen während der ersten Begräbniszeremonie zeigen. Die starre Haltung der Statuen würde dann eher die Totenstarre als eine Lähmung symbolisieren – ein sich für wenige Stunden einstellender Zustand, dem wohl im Rahmen des Kultes eine Bedeu-

tung vergleichbar mit derjenigen der verschiedenen Armhaltungen zukommen kann. Angesichts der geringen Lebenserwartung finden Begräbnisse zudem sehr häufig statt, in der Anzahl wohl ebenso häufig, wie es gelähmte Personen gibt. Beide Punkte scheinen den Eingang in die Ikonografie eher erklären zu können als die bloße Darstellung eines Gelähmten.

Die Funktion einer Statue mit dieser Körperhaltung – entweder eines Verstorbenen während der ersten Begräbniszeremonie oder eines Gelähmten, beides sind Hypothesen – kann jedoch wiederum sehr unterschiedlich sein und hängt allein von der Bestimmung durch den Wahrsager ab. Ins Bild der Darstellung eines Verstorbenen passt jedoch, dass die meisten mit irgendeiner Schutz- oder Trauerfunktion verbundenen Haltungen aus der ersten Begräbniszeremonie stammen.

Zur Bedeutung hochgestreckter Arme

Statuen mit einem oder zwei nach oben gestreckten Armen sind wohl die bekanntesten Darstellungen innerhalb der Lobi-Ikonografie. In Piet Meyers funktionaler Klassifikation definieren sie insbesondere die sogenannten *ti puo*-Schutzfiguren (Meyer 1981:88). Eine Ambivalenz besteht in Meyers Klassifikation allerdings darin, dass Statuen mit hochgestreckten Armen auch unter den sogenannten traurigen Figuren, *bateba yadawora*, eingeordnet sind (1981:104). Als Ursprung der Darstellung werden im zweiten Fall Trauer ausdrückende Gesten während der Beerdigung genannt. Funktion dieser Figuren ist es, das Unglück auf sich zu ziehen und somit den Besitzer der Figur davon zu verschonen.

Warin (1989) ist ebenso ambivalent: Einerseits bringt er die hochgestreckten Arme ebenfalls mit Trauer über einen Verstorbenen in Beziehung. Er beschreibt auch die einarmige Darstellung – ein dabei gleichzeitig nach links gedrehter Kopf symbolisiere einen Verstorbenen des Matriklans und ein nach rechts gedrehter Kopf einen Verstorbenen des Patriklans (Warin 1989:19 sowie 2007:7). Wenn die hochgestreckten Arme drohend wirken sollen, werde eine männliche Figur geschnitzt. Andererseits assoziiert er eine Darstellung mit hochgestreckten Armen mit einem "Regenfleher", *thangbadaar* (Warin 1989:19).

Bosc (2004:29) verbindet Unterschiede in der Darstellung auch mit Funktion: Statuen mit zwei hochgestreckten Armen, *thilbou nyèlla*, hielten den Tod vom Haus fern; Statuen mit nur einem hochgestreckten Arm, *thilbou banyo*, kämpften gegen Hexerei. Dabei räumt er allerdings ein, dass eine bestimmte Geste oder Haltung mehrere Bedeutungen haben könne und diese in erster Linie vom Wahrsager bestimmt würden.

Bognolo (2007) ist ähnlich ambivalent wie Warin (1989): Sie assoziiert einerseits die hochgestreckten Arme mit Haltungen während der Beerdigungszeremonie und

ordnet sie dann spezifischen Funktionen zu: Mit beiden hochgestreckten Armen werde jemand verflucht, der das Vertrauen missbraucht hat (2007:16), oder man wolle den Tod oder den *thil* eines unvollendeten Ahnen vom Hause fernhalten. Wenn der linke Arm hochgestreckt wird, richte man sich gegen jemanden des Matriklans des Verstorbenen, mit dem rechten Arm gegen jemanden des Patriklans. All diese Darstellungen werden mit weiblichen Statuen in Verbindung gebracht. Andererseits – wie Warin (1989) – zeigt Bognolo (2007:133) eine Statue mit erhobenen Armen, die sie einem "Regenfleher" zuordnet. Zu erwähnen ist, dass in keiner der obengenannten Publikationen die Quellen offengelegt werden, d.h., es ist nicht bekannt, wie repräsentativ die Aussagen sind, resp. auf wie vielen Befragungen von Wahrsagern oder Schnitzern sie beruhen (vgl. dazu Keller 2011 a/b).

Diese Übersicht macht deutlich, dass es keine eindeutige Zuordnung von Haltung/Geste zur Funktion einer Statue geben kann. Eine bestimmte Geste kann die unterschiedlichsten Funktionen erfüllen. Es ist nicht eine vorgesehene Funktion, welche die Körperhaltung oder eine Geste definiert, sondern der Wahrsager bestimmt diese nach der Anordnung des *thil*. Der Versuch, die Ikonografie auf Funktionen aufzubauen, ist deshalb wenig sinnvoll und führt zu Ambivalenzen, wie oben aufgezeigt.

Frauen mit zwei hochgestreckten Armen kann man auf Fotos und Filmen von Beerdigungszeremonien erkennen (in Vila 1956 sowie Dumas 1972, vgl. Abb. 3). Die Frauen stehen dabei durchwegs alleine. Einzelpersonen mit nur einem hochgestreckten Arm sind



Abb. 3: Einzelne Lobi-Frau, Fotos von Vila (1956) und Dumas (1972) – Statue, 17,5 cm: Alle mit zwei erhobenen Armen

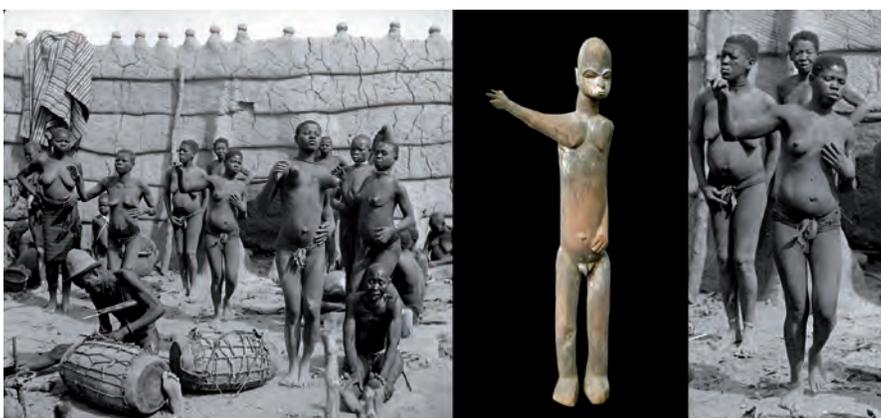


Abb. 4: Tanzende Lobi-Frauen, Foto von Heim (1934) mit Ausschnitt (rechts) – Statue, 92 cm: Mitte-rechts beide mit erhobenem rechtem Arm und leicht abgedrehtem Kopf

hingegen in der hier zitierten Literatur nicht vorhanden. Diese Haltung, auch mit leicht abgedrehtem Kopf, ist aber im Gruppentanz zu erkennen, vgl. Abb. 4 (Heim 1934, auch in Dumas 1972). Der Tanz besteht aus einem Vor- und Zurückschwingen der Hüften und des Oberkörpers, und dies in extrem hoher Kadenz. Der nur eine erhobene Arm scheint dabei in erster Linie der Beibehaltung des Gleichgewichtes zu dienen.

Der Ursprung der Statuen mit hochgestreckten Armen scheint sich demnach in erster Linie auf individuelle und kollektive Gesten von Frauen während der Beerdigungszeremonie zurückführen zu lassen. Die Statuen sind hingegen oft auch männlichen Geschlechts – männliche Statuen weisen ja zum Teil auch schematisierte Lippenpflöcke (Labrêts) auf, die in der Realität nur von Frauen verwendet werden (Warin 1989:15). Analog zum Geschlecht können die Funktionen dieser Haltungen der Statuen jedoch ganz unterschiedlich sein, wie eingangs aufgezeigt. Die Ikonografie sollte deshalb nicht auf Funktionen basieren, sondern auf dem Ursprung der gezeigten Darstellung.

Text: Thomas Keller

LITERATUR:

- BOGNOLO, DANIELA (2007). LOBI. 5 CONTINENTS EDITIONS, MILAN
- BOSCH, JULIEN (2004). ART ET CULTURE LOBI. CAT. EXP. „MAGIE LOBI“, GALERIE FLAK, PARIS
- DUMAS, JACQUES (1972). LES TRIBUS DU LOBI. ATLAS FILM, 16MM
- HEIM, ARNOLD (1934). NEGRO SAHARA – VON DER GUINEAKÜSTE ZUM MITTELMEER. VERLAG HANS HUBER, BERN
- KELLER, THOMAS (2011a). LOBI STATUARY. KELLER TRIBAL ART, LULLY VD, SCHWEIZ
- KELLER, THOMAS (2011b). LOBI STATUARY – NEUE PUBLIKATION ZUR KUNST DER LOBI. KUNST&KONTEXT, NR. 1: 32-33
- MEYER, PIET (1981). KUNST UND RELIGIONEN DER LOBI. AUSSTELLUNGSKATALOG, MUSEUM RIETBERG, ZÜRICH.
- PIRAT, CLAUDE-HENRI (1994). LOBI STATUARY. TRIBAL ARTS, 1(1): 22-32
- POODA, SANSAN HERVÉ (2010). LA MORT COMME VOYAGE VERS L'AU-DELÀ CHEZ LES LOBI D'AFRIQUE DE L'OUEST. EDITIONS UNIVERSITAIRES EUROPÉENNES.
- VILA, ANDRÉ (1956). VACANCES AU PAYS LOBI. CONNAISSANCES DU MONDE, IVE TRIMESTRE, NO. 7: 27-38
- WARIN, FRANÇOIS (1989). LA STATUAIRE LOBI, QUESTION DE STYLE. ARTS D'AFRIQUE NOIRE, 69: 11-21
- WARIN, FRANÇOIS (2007). L'EXCLUSIVITÉ LOBI. CAT. EXP., CENTRE CULTUREL DE RENCONTRE CHÂTEAU DU GRAND JARDIN, JOINVILLE, HAUTE MARNE

Anzeige

Besuchen Sie den NEUEN Internet Druckshop...

[blog](#)
[XING[®]](#)
[facebook](#)

Wir drucken
Klimafreundlich

KLOSTER
PRIN[®].de

[HOME](#)
[PRODUKTE](#)
[ÜBER UNS](#)
[SERVICE](#)
[SO GEHT'S](#)
[LIEFERZEITEN](#)
[KONTAKT](#)

- » Spezialanfrage
- » Flyer
- » Folder
- » Broschüren
- » Banner
- » Beilagen
- » Briefpapier
- » Briefumschläge
- » Visitenkarten
- » Blöcke
- » Planobogen
- » Rollups/Displays
- » Kunststucke
- » Postkarten
- » Eintrittskarten
- » Wandplaner
- » Plakate
- » Citylight
- » Fähnen
- » Schreibschumertagen
- » 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.

KLOSTER
PRIN[®].de



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



BAUMFARN-FIGUREN VON DEN SALOMONEN?

Einem Mysterium auf der Spur



Abb. 1:
Baumfarnfigur der Bontoc,
Philippinen

Figuren aus Baumfarn

Große Baumfarne (*Cyathea*) sind weit verbreitet und kommen z.B. auch in Afrika und Europa vor. Für die Erschaffung skulpturaler Werke nutzt man sie jedoch in erster Linie in Ozeanien. Sie werden dafür meist „andersherum“ geschnitzt, d.h. der Wurzelstock wird zum Oberteil und der Baumstamm zum Unterteil der Skulptur. Junger Baumfarn ist einfach zu bearbeiten (Anm. 1), lädt aber wegen seiner groben Struktur eher zu expressiven Formen ein als zu detailverliebten Darstellungen.

Die berühmtesten ozeanischen Schnitzwerke aus Baumfarn stammen zweifelsohne aus Ambrym, einer zu Vanuatu gehörenden Insel. Der Zweck dieser zum Teil über zwei Meter großen imposanten Figuren: Sie sind Zeichen für den sozialen Rang des Auftraggebers. Im Zuge der Revitalisierung des Kastoms, des örtlichen Brauchtums, werden solche Figuren heute wieder auf Vanuatu hergestellt. (Anm. 2)

Recht früh nachgewiesen wurden Figuren aus diesem Holz auch auf den Philippinen (Abb. 1). Hergestellt von den Bontoc oder den Ifugao, standen sie an Dorfeingängen oder wurden als eine Art Grenzpfahl auf Kriegs- und Kopfgangpfaden benutzt, wo sie Unbeteiligte davor warnten, dem ‚trail of dead‘ zu nahezu kommen. Nach Aussage des Philippinen-Experten Rudolph Kratochwill wurden solche Figuren zumindest bis Ende des letzten Jahrhunderts hergestellt, um Außenstehende von Versammlungen im Dorf sowie von Gerichtsverhandlungen fernzuhalten. Bekannt sind Figuren aus Baumfarn auch auf den Fiji-Inseln und auf Hawaii.

Baumfarn-Skulpturen von den Salomonen?

In der Literatur findet sich jedoch kein Nachweis für die Existenz solcher Figuren auf den Salomonen. Dies scheint auch nachvoll-



Abb. 2: Baumfarnfigur Salomonen
1,70 m



Abb. 3: Baumfarnfigur Salomonen
1,80 m

ziehbar. Denn salomonische Künstler sind dafür bekannt, dass sie mit einer vollendeten Formensprache und dem häufigen Einsatz von Intarsien äußerst gefällige Werke schaffen, deren Perfektion bei der Verwendung von Farnholz nicht zu erreichen ist.

Dementsprechend überraschend war es, als mir der deutsche Händler Volker Schneider 2010 zwei große Baumfarn-Figuren von den Salomonen anbot, deren Herkunft mittels Cites belegt war. Bei der einen handelt es sich um eine 1,70 Meter große, geschlechtslose (?) Figur, die in eine wilde ‚Frisur‘/‘Kopfschmuck‘ mündet und eine Art Stab in ihrer Hand hält (Abb. 2). Die andere ist 1,80 Meter groß, weiblich und mit einer Echse (?) dargestellt. (Abb. 3, 4)



Abb. 4: Baumfarnfigur 1.80 m Detail

Laut Schneider, der sich auf Mittelsmänner von den Salomonen beruft, stammen diese Figuren aus Malaita, der größten Insel der gleichnamigen Provinz. Zusätzlich gab er die Information, er habe ähnliche Figuren Anfang der 1980er-Jahre in Dörfern im Gebirge nahe der Provinzhauptstadt Auki vor Hütten/Gebäuden gesehen, in einer Höhe von 500 bis 800 Metern. Nach dem Kauf der Figuren versuchte ich, mehr zu erfahren: Waren sie Teil des Kastoms, wurden sie also im Kult verwendet? Oder nur für den Handel geschaffen?

Da die Literatur keine Hinweise gab, besuchte ich den auf ozeanische Kunst spezialisierten Pariser Galeristen Anthony PM Meyer. Er meinte, dass er solche Figuren noch nicht gesehen habe, vermutete eine eher neue Tradition und verabschiedete mich mit den Worten: „Auf den Salomonen wird aber viel geschnitzt...“

Immer noch nicht entmutigt, hielt ich auf der Jahrestagung der Pacific Arts Association Europe im Münchner Völkerkundemuseum am 30. Juni 2012 einen Vortrag, der in den Tagungs-Abstracts angekündigt wurde mit: „The main purpose of this presentation is to show these unusual sculptures and to ask questions...“ Meine Hoffnung war also, mehr von den Experten zu erfahren.

Feedback von David Atkin

Neben einer allgemeinen Ratlosigkeit der Zuhörer führte dieser Vortrag immerhin zu zwei bemerkenswerten Reaktionen: Zunächst kam Christian

Abb. 5: Baumfarnfigur aus dem British Museum

Kaufmann auf mich zu, der ehemalige Ozeanien-Kurator im Museum der Weltkulturen in Basel. Kaufmann empfahl, mich an Ben Burt vom Department of Africa, Oceania and the Americas des British Museum zu wenden. Burt mailte daraufhin, dass sich tatsächlich eine Farnfigur von den Salomonen im Fundus des British Museum befinde (Abb. 5), der Experte auf dem Gebiet sei aber David Atkin, Managing Editor, Comparative Studies in Society and History University of Michigan.

Atkin hatte in den frühen 1980er-Jahren das Kwaio Cultural Centre auf Malaita geleitet und antwortete, dass zu dieser Zeit dort Farnfiguren entstanden seien, darunter die Figur des British Museum,

die von Nene`au So`ogeni geschnitzt wurde. Solche Figuren seien in Malaita ‚kultisch‘ verwendet worden:

„Mit ihnen wurden bestimmte Ahnen verehrt. Oder sie dienten – als Repräsentanten bestimmter Ahnen – der Abwehr wilder Geister und bösen Zaubers, die einem unterwegs begegnen oder ins Dorfeindringen könnten.“ Die Letzteren würden otofono genannt. (Anm. 3)

Atkin wies aber auch darauf hin, dass meine Figuren nicht sehr „malaitian“ aussähen. Tatsächlich erscheinen die im Kwaio Cultural Center entstandenen Figuren wesentlich realistischer. Und: Sie wirken eher harmlos, wenn man sich anschaut, mit welcher Beiläufigkeit sich Folofolu im August 1979 bei der Eröffnung des Kwaio Cultural Centre neben einer Figur des Schnitzers Arimae of Furi`ilae ablichten ließ (Abb. 6).

Berichte eines Augenzeugen

Der zweite Wissenschaftler, der sich an mich wandte, war der junge niederländische Ethnologe Frans-Karel Weener: Ich sollte ihm einfach die Bilder der Figuren zuschicken, er wisse jemanden, der sich auskenne. Tatsächlich erhielt ich daraufhin von dem Pater Jan Sniijders, der von 1954 bis 1970 auf den Salomonen als Missionar gearbeitet hatte, ein ausführliches Feedback. Er war von 1956 bis 1967 auf Malaita tätig gewesen, verantwortlich für die Missionsstationen in Dala (Kwara`ae-Distrikt), und schrieb:

„Ich kann Dir (=Frans-Karel Weener) auf jeden Fall bestätigen, dass diese Skulpturen aus Baumfarn von den Salomonen stammen. Die rechte erkenne ich direkt. Solche Pfähle konnte man zu meiner Zeit überall finden. Die linke ist eine andere Geschichte mit dem ‚barocken‘ Schwung und dem wilden, unvollendeten oberen Teil, der sehr spannend, um nicht zu sagen einmalig, aber sicher authentisch ist. Hier war ein salomonischer Künstler tätig, der nicht nur das traditionelle Muster berücksichtigt hat, sondern noch einen Schritt weiter gegangen ist.“

Ergänzend und als Bestätigung für die Erklärung von David Atkin: „Die Skulpturen kamen bei Wohnhäusern für Familien, bei Männerhäusern, aber vor allem bei Festhäusern, d.h. Häusern, die speziell für das Halten von Festen gebaut wurden, vor. Festhäuser konnte man auch in verlassenen Dörfern antreffen. Die Skulpturen verkörpern Urahnern und andere Geister, gute oder schlechte.“ (Anm. 4) Gesehen hatte er solche Figuren auf Makira (früher San Cristoval), südlich von Malaita.

Des Weiteren teilte Pater Sniijders mit:

„Weil die Figuren mit Tod und Krankheit in Verbindung gebracht wurden, nahm man sie nicht mit, wenn ein Dorf aufgelassen wurde, sondern ließ sie an Ort und Stelle zurück.

Meiner Vermutung nach werden Skulpturen dieser Art seit 40, 50 Jahren nicht mehr für den Kult hergestellt. Sie werden aber mit Sicherheit auch nicht kopiert – aus Angst vor



Abb 6: Baumfarnfiguren vor dem Kwaio Cultural Centre



SACRED IMAGE, SIMBO ISLAND, SOLOMON ISLANDS.



SACRED IMAGE, RUVIANA, SOLOMON ISLANDS.

Abb. 7: Skulpturen auf den Salomonen (vor 1908)

den Geistern, die man damit unter Umständen herbeirufen würde. Die Bewohner der Salomonen würden denken: Lasst die schlafenden Geister in Ruhe; man weiß nie, was passiert, wenn man die dunkle Vergangenheit aufweckt. Sie würden nicht so einfach eine klassische alte Geisterfigur herstellen, wie Sie anscheinend eine besitzen. Und wenn doch, dann würde man sie zumindest nicht an Touristen verkaufen. Denn sie wäre geweiht und würde Furcht erregen.

Ich gehe davon aus, dass die gerade Skulptur, die Sie besitzen, eine wirklich alte Geisterfigur ist. Die andere könnte neuer sein – ganz absichtlich anders gemacht als die «echte». Und deshalb harmlos.» (Anm. 5) Solche ‚harmlosen‘ Figuren sind wohl auch die Werke, die für das Kwaio Cultural Center entstanden sind.

Den vorläufig letzten Puzzlestein fand schließlich Christian Kaufmann in einem Buch aus dem Jahr 1908, publiziert von dem Missionar George Brown: In Simbo und Ruviana (Salomonen) fotografierte Skulpturen, die aussehen, als seien sie aus Baumfarn. (Abb. 7)

Damit lässt sich das Fazit ziehen:

- Baumfarn-Skulpturen besitzen auf den Salomonen eine Tradition, die zumindest bis in die 1950er-Jahre zurückreicht, wahrscheinlich aber noch älter ist.
- Sie flankierten Wohnhäuser für Familien, Männerhäuser, vor allem aber Festhäuser.
- Die Skulpturen verkörpern Urahn und Geister.
- Zusätzlich standen sie bei Schreinen am Wegesrand, wo Opfergaben dargebracht wurden und die Figuren dazu dienten, wilde Geister und bösen Zauber fernzuhalten.
- Wurde ein Dorf verlassen, blieben sie zurück.
- Von den beiden besprochenen Figuren scheint die mit der Echse von der Formensprache her traditionell zu sein, die andere eine moderne (und dadurch harmlose?) Interpretation.
- Traditionelle Figuren werden wohl nicht für den Handel geschnitzt, da dies unberechenbare spirituelle Kräfte herbeirufen könnte.

Und meine ganz persönliche Botschaft: Es lohnt sich, nachzuforschen und dranzubleiben. Denn wie antwortete mir Anthony Meyer, nachdem ich ihn über meine Erkenntnisse informiert und ihm voller Begeisterung gesagt hatte: „Hey Anthony, there is a story behind it!“ „There is always a story behind it...“

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

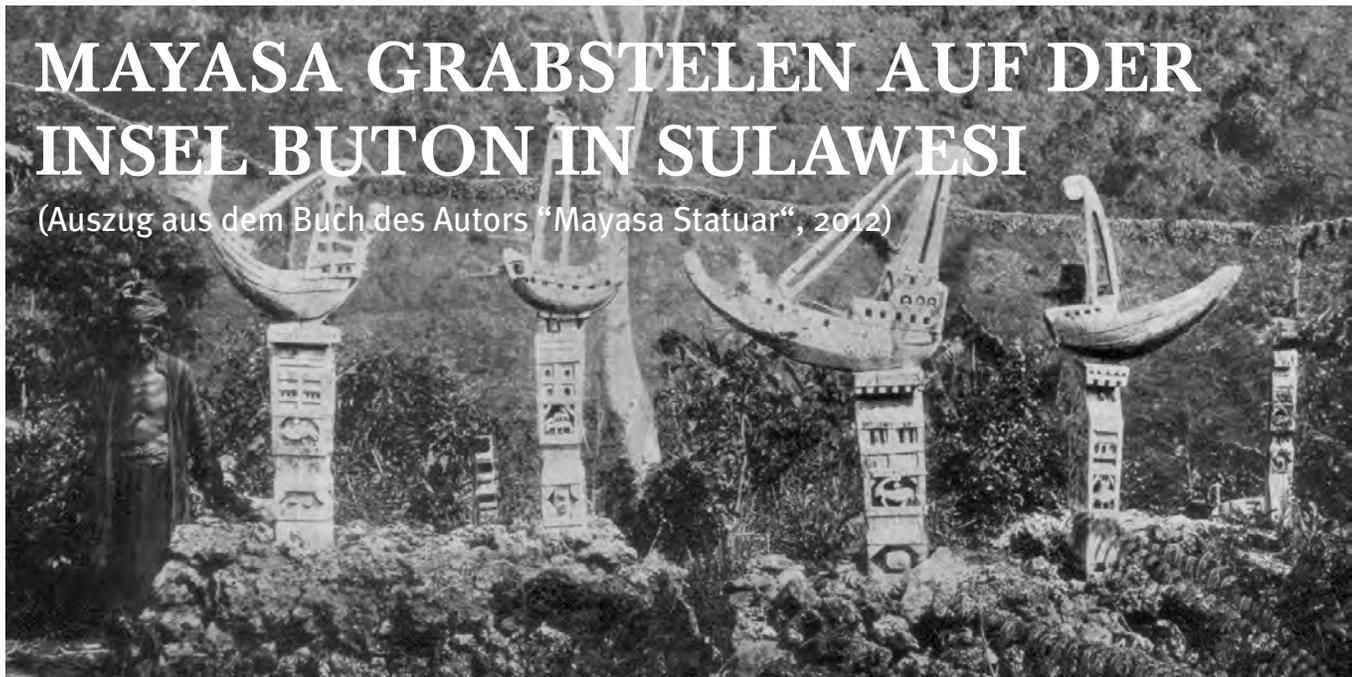
Übersetzung der Mails aus dem Englischen: Ingo Barlovic, Petra Schütz

ABBILDUNGEN:

- 1: INGO BARLOVIC
- 2, 3, 4: CHRISTIAN MITKO, MÜNCHEN
- 5: LEIDER FEHLEN DIE RECHTE FÜR DIE ONLINE-VERÖFFENTLICHUNG
- 6: © ROGER KEESING PAPERS, MSS 427, MANDEVILLE SPECIAL COLLECTIONS LIBRARY, UC SAN DIEGO LIBRARIES
- 7: BROWN, GEORGE: PIONEER-MISSIONARY AND EXPLORER: AN AUTOBIOGRAPHY, LONDON 1908, HINTER S. 400

ANMERKUNGEN:

- 1: PERSÖNLICHE MITTEILUNG VON CHRISTIAN KAUFMANN VOM 30. JUNI 2012
- 2: KAUFMANN, CHRISTIAN: KUNST AUS VANUATU, BASEL, 1997
- 3: E-MAIL VON DAVID ATKIN VOM 21. AUGUST 2012
- 4: E-MAIL DES PATERS JAN SNIJDERS VOM 31. JULI 2012
- 5: E-MAIL DES PATERS JAN SNIJDERS VOM 20. AUGUST 2012



MAYASA GRABSTELEN AUF DER INSEL BUTON IN SULAWESI

(Auszug aus dem Buch des Autors "Mayasa Statuar", 2012)

Abb.1: Gräber mit je 2 Mayasa in Kombeli, Foto Elbert (1911)

Es war im Jahre 1911, als der Geologe und Geograf Johannes Elbert erstmals von "höchst interessanten Grabdenkmälern" berichtete, die er 1909 während seiner Sunda-Expedition entdeckt hatte – beim Durchqueren der Insel Buton von Pasarwajo nach Bau-Bau im heutigen Sulawesi (Elbert 1911). Diese Denkmäler bestanden aus "prächtigen, bis 2 m hohen, aus einem Stamm gefertigten Holzpfählern – genannt *maiäsa*, *maiësa* or *mainjäsä* – welche oben in kleinen Häuschen auslaufen, auf denen sich in einigen Orten noch ein ebenfalls aus dem Vollen geschnitztes kleines Segelboot befindet" (Abb.1). Die Stelen waren in 1 bis 1,5 Meter hohen Hügeln aus Korallenfelsblöcken verankert, welche die Gräber der Verstorbenen überdeckten. Zwei dieser Stelen mit Booten wurden von Elbert im Dorf Kombeli gesammelt und befinden sich heute im Museum der Weltkulturen in Frankfurt (Cipolletti 1989). Ein nächstes Mal wurden die Grabstelen im Jahre 1925 vom damaligen Direktor des Museums für Völkerkunde in Leiden (NL), Hendrik H. Juynboll, erwähnt (Juynboll 1925). Das Museum erhielt 1916 eine Stele mit Boot von der damaligen Royal Batavian Society of Arts and Sciences aus Jakarta, Indonesien. Erst 1985 erfolgte ein weiterer Bericht zu diesen Stelen durch Johan W. Schoorl, Professor für soziale Anthropologie an der Universität Amsterdam. 1981, während seiner Feldforschung auf Buton über den dortigen Glauben an die Wiedergeburt, entdeckte er im Dorf Hendeya "wooden graveside poles decorated with wood carvings", die er *mayasa* nannte (Schoorl 1985). Das letzte Zeugnis dieser Grabstelen datiert aus dem Jahre 1992. Basierend auf den Schriften von Elbert beauftragte das Museum für Völkerkunde Dresden Volker Schneider mit einer Feldforschung zum Thema Mayasa Grabstelen auf der Insel Buton. Ausgehend von Pasarwajo durchforstete er das Hochland der Insel und fand die obenerwähnten Dörfer Hendeya und Kombeli. Die Wälder, in denen sich ursprünglich die Gräber mit den Stelen befunden hatten, waren jedoch durch Brandrodung in Gärten und Felder umgewandelt. Nur in Hendeya konnte er noch einige Stelen auffinden und diese vor weiterer Brandrodung retten – sie befinden sich heute im Museum in Dresden. Nach Schneider heißt *mayasa* in der Sprache der lokalen Laporo-Bevölkerung "Grabstele" oder "Grabstein". Weitere Stelen befinden sich in den Sammlungen des Royal Tropical Institute, Amsterdam (Gortzak et

al. 1987), des Hauses der Völker, Schwaz (Österreich), und des indonesischen Nationalmuseums in Jakarta (Haryati 1993).

Gemäß Elbert (1911) befinden sich auf einem Grab immer zwei Stelen, eine am Kopf- und eine am Fußende. Häufig sind die beiden Stelen hinsichtlich Größe, Struktur und Detaillierungsgrad ähnlich konzipiert. In vielen Fällen ist die Stele am Fußende jedoch kürzer und schmucklos und zeigt nur einige Einkerbungen. In mehr südlichen Dörfern (Kombeli, Limbo, Wakahau, Kampong Boegi) unterscheiden sich die Stelen nach dem Geschlecht der Verstorbenen. Stelen auf Gräbern mit weiblichen Verstorbenen sind organischer ausgebildet und verziert und ohne Boote konzipiert. Stelen für männliche Verstorbene zeigen ein butonesisches Segelboot mit Matrosen am Stelenkopf. Nach Elbert (1911) bedeutet das Boot, dass der Verstorbene ein Seemann war. In nördlichen Dörfern (Hendeya, Kongkeongkea) ist am Stelenkopf anstelle eines Bootes ein kopfähnlicher mehrschichtiger Überbau platziert, welcher der Stele einen anthropomorphen Ausdruck verleiht (Abb.2). Stelen für Frauen und Männer zeigen dabei keine signifikanten Unterschiede.

Ausgehend von einer anthropomorphen Erscheinung stellt der "Rumpf" der Stele ein traditionelles Pfahlbauhaus mit einer Leiter zum erhöhten Eingang dar (Abb.3). Die wirklichkeitsgetreue Nachbildung des Holzbaus imitiert Details wie diagonale Eckverstärkungen der Tragbalken des Fußbodens (Abb.4). Ähnliche Eckverstärkungen sind auch in der Mittelebene des



Abb.2: Grab in Hendeya, Foto Schneider (1992)



Abb.3: Pahlbau in Hendeya, Foto Schneider (1992)

kopfähnlichen Überbaus angebracht – letzterer kann deshalb als stilisiertes Haus interpretiert werden. Im Flachrelief sind den Pfahlbau bewohnende Menschen und Tiere geschnitzt. Nach Schoorl (1985) stellen diese die Seelen der Verstorbenen und Reittiere (Pferde gemäß Schneider) für den Weg zum Himmel dar (Abb.3). Die Darstellungen auf einander gegenüberliegenden Stelenseiten sind identisch und zeigen einerseits Eingang mit Leiter und Bewohnern (Abb.4) und andererseits ein Reittier unter dem Haus. Unter dem Pfahlbau ist auf allen vier Seiten ein Gong *mbololo* angebracht; wenn die Seelen in den Himmel *batula* eintreten, wird dieser geschlagen. Die Seelen sind dabei in der Farbe des Todes – weiß – gekleidet, wenn sie sich Gott *kawasana ompu* nähern. Dies könnte erklären, warum die *mayasa* weiß bemalt wurden.

Die vorstehenden Erläuterungen und Interpretationen von Elbert und Schoorl sind mehr oder wenig konsistent, sie sind jedoch nicht sehr tiefgreifend und basieren nicht auf einer Analyse der Kosmologie und Glaubensvorstellungen der lokalen Bevölkerung. Die Laporo sind eine Untergruppe des Cia-Cia Volkes. Malaysische Immigranten von Johore errichteten im 15. Jahrhundert das Königreich Buton. Ab dem 16. Jahrhundert begann die Islamisierung der Bevölkerung, und ein Sultanat entstand, das bis zur Gründung der Republik Indonesien im Jahre 1960 unabhängig blieb. Die Cia-Cia sind heute Muslime, der Glaube an übernatürliche Kräfte und Wesen und dabei insbesondere an Ahnengeister ist im Dorfleben jedoch immer noch präsent.

Die grundlegende Konzeption der Kosmologie und der Glaubensvorstellungen unter den Völkern Indonesiens ist mehr oder wenig ähnlich (Stöhr und Zoetmulder 1965). Zwei Arten von Seelen werden unterschieden, die unter den Begriffen "Lebensseele" und "Totenseele" zusammengefasst werden können und beide dem Menschen innewohnen. Erstere ist mit dem Leben verbunden, sie kommt von Gott und geht beim Tod dorthin zurück – um anschließend wiederzukehren. Die Totenseele steigt nach dem Tod in einem Seelenboot von der Mittelwelt in die Oberwelt (den Himmel) auf, wo sie sich in einen Ahnengeist transformiert (Schwartzberg 1994). Nach Schoorl (1985) glaubt man in Hendeya an die Wiedergeburt und an zwei Arten von Ahnengeistern: die *arwah kasar*, die an den Körper des Verstorbenen im Grab gebunden bleiben, sowie die *arwah halus*, die in den Himmel steigen und nach einer gewissen Zeit wiederkehren. Die Drei-Stufen-Kosmologie – Unter-/Mittel-/Oberwelt – ist im Weiteren, gemäß Sato (1991), auch im Aufbau der traditionellen Pfahlbauten wie folgt symbolisiert (in derselben Reihenfolge): Unterbau / Wohngeschoss (über dem erhöhten Boden) / Dachaufbau.



Abb.4: Detail

Basierend auf diesem spirituellen Hintergrund könnte die Konzeption und Funktion der *mayasa* Grabstelen wie folgt interpretiert werden: Die zwei Seelen (Lebens-/ Totenseele) oder Ahnengeister (*arwah kasar* / *halus*) könnten die Präsenz von zwei *mayasa* pro Grab erklären. Im Falle der ungleichen *mayasa* wäre demnach die größere Stele mit Überbau eher mit dem in den Himmel aufsteigenden Ahnengeist *arwah halus* verbunden, während der andere, im Grab verbleibende Ahnengeist *arwah kasar* den kleinen ungeschmückten Pfosten bewohnen würde. Der Aufbau der *mayasa* scheint im Weiteren der Drei-Stufen-Kosmologie zu entsprechen: der Unterwelt (unterer im Grab verankerter Stelenteil bis und mit Unterbau des Pfahlbauhauses), der Mittelwelt (Wohngeschoss des Pfahlbauhauses), sowie der Oberwelt (Dachaufbau des Pfahlbauhauses und kopfähnlicher mehrschichtiger Überbau). Das Boot am Stelenkopf ist wohl weniger mit dem Beruf des Verstorbenen verbunden – es symbolisiert eher das Seelenboot, mit dem die Totenseele oder der eine Ahnengeist in die Oberwelt aufsteigt.

Die *mayasa* Grabstelen auf der Insel Buton in Sulawesi könnten demzufolge als Abbild der komplexen Kosmologie und Glaubensvorstellungen der lokalen Laporo Bevölkerung eingeordnet werden. Die erfolgreiche Integration all dieser Aspekte und Beziehungen in den Aufbau und Ausdruck dieser Skulpturen ist bemerkenswert. Das Verschmelzen von eigentlich zwei Darstellungen der Drei-Stufen-Kosmologie – auf der globalen Stelenebene (Unter-/Mittel-/Oberbau) und der Ebene des Pfahlbauhauses (Unterbau/Wohngeschoss/Dach) – kann als einmalig und außerordentlich bezeichnet werden. Die *mayasa* Grabstelen sind nicht nur auf allen vier Seiten durch Schnitzereien verzierte Holzpfosten, sondern räumliche Darstellungen von bewohnten Pfahlbauten. Die Drei-Stufen-Darstellung transformiert die *mayasa* Grabstelen zudem zu abstrakten anthropomorphen Skulpturen mit Kopf (Überbau), Rumpf (Mittelbau) und Beinen (Unterbau), die auch durch ihre künstlerische Qualität überzeugen. Es ist zutiefst zu bedauern, dass diese Kultur und Tradition heute verschwunden ist.

Text: Thomas Keller

LITERATUR:

- CIPOLLETTI, MARIA SUSANA (1989). BUTON - EIN HAUS FÜR DEN TOTEN. IN: LANGSAMER ABSCHIED - TOD UND JENSEITS IM KULTURVERGLEICH. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, FRANKFURT AM MAIN, BAND 17: 34-45.
- ELBERT, JOHANNES (1911). DIE SUNDA-EXPEDITION DES VEREINS FÜR GEOGRAPHIE UND STATISTIK ZU FRANKFURT AM MAIN. FEST-SCHRIFT ZUR FEIER DES 75JÄHRIGEN BESTEHENS DES VEREINS. BAND 1, VERLAG HERMANN MINJON, FRANKFURT AM MAIN, S. 175-232, TAFEL XX-XXIII, KARTE NO. 3.
- GORTZAK, HENK JAN, ET AL. (1987). BUDAYA-INDONESIA, KUNST EN CULTUUR IN INDONESIA. TROPENMUSEUM, EXHIBITION CATALOGUE, AMSTERDAM.
- HARYATI, SOEBADIO (1993). ART OF INDONESIA. VENDOME PRESS, NEW YORK.
- JUYNBOLL, HENDRIK HERMAN (1925). SÜD-CELEBES (SCHLUSS), SÜDOST- UND OST-CELEBES UND MITTEL-CELEBES (ERSTER TEIL). KATALOG DES ETHNOGRAPHISCHEN REICHSMUSEUMS LEIDEN. BUCHHANDLUNG UND DRUCKEREI, VORMALS E. J. BRILL, BAND XVIII, VOL. II.
- KELLER, THOMAS (2012). MAYASA STATUARY. KELLER TRIBAL ART, LULLY VD, SCHWEIZ.
- SATO, KOJI (1991). TO DWELL IN THE GRANARY: THE ORIGIN OF THE PILE-DWELLINGS IN THE PACIFIC (MENGHUNI LUMBUNG: BEBERAPA PERTIMBANGAN MENGENAI ASAL - USUL KONSTRUKSI RUMAH PANGGUNG DI KEPULAUAN PASIFIK). ANTHROPOLOGI INDONESIA, UNIVERSITY OF INDONESIA, NO. 49: 31-47.
- SCHOORL, JOHAN W (1985). BELIEF IN REINCARNATION ON BUTON, S.E. SULAWESI, INDONESIA. IN: BIJDAGEN TOT DE TAAL-, LAND- EN VOLKENKUNDE. PUBLISHED BY: KITLV, ROYAL NETHERLANDS INSTITUTE OF SOUTHEAST ASIAN AND CARIBBEAN STUDIES, LEIDEN, DEEL 141/1: 103-134.
- SCHWARTZBERG, JOSEPH E. (1994). COSMOGRAPHY IN SOUTHEAST ASIA. IN: CARTOGRAPHY IN THE TRADITIONAL EAST AND SOUTHEAST ASIAN SOCIETIES, EDITED BY HARLEY J.B. AND WOODWARD D. UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, S. 701-740.
- STÖHR, WALDEMAR; ZOETMULDER, PIET (1965). DIE RELIGIONEN INDONESIAESIENS. W. KOHLHAMMER VERLAG, STUTTGART.



Abb. 1: Aussenansicht des MDV

DAS NEUE MUSEUM DER VÖLKER IN SCHWAZ – WIE PHÖNIX AUS DER ASCHE

Das *Haus der Völker* in Schwaz bei Innsbruck, gelegen an den Urlaubsstraßen von Deutschland nach Italien, hat das ethnologische Verständnis mancher Besucher nachhaltig geprägt. 1995 von dem Fotografen, Journalisten, Autor und Weltenreisenden Gert Chesi als Privatmuseum gegründet, war es anders als die staatlichen Völkerkundemuseen. Es zeigte nicht – wie so häufig – nur frühe Stücke, begleitet von dem Bedauern, dass die alten Kulturen in moderner Zeit verschwunden seien. Sondern: Das *Haus der Völker* bewies, dass das Vergangene im Heute weiterlebt – häufig transformiert, aber nach wie vor mit einer beeindruckenden Ursprünglichkeit. Ein Paradebeispiel hierfür bildet das „Narrenschiff“ mit Figuren des togoischen Schnitzers Agbagli Kossi, der für den Voodoo-Kult arbeitete. Popart-ähnliche, mit Lackfarbe bemalte Figuren, völlig verschieden von den feinpatinierten Werken der klassischen afrikanischen Kunst, die in Brüssel und Paris angeboten werden.

In diesem geradezu bewusstseinsweiternden Museum, realisiert mithilfe des Landes Tirol und der Stadt Schwaz, wurde nicht nur die Sammlung von Gert Chesi gezeigt – über tausend ethnografische Objekte vor allem aus Afrika und Asien. Sondern es waren immer wieder auch Sonderausstellungen zu sehen – bis 2012 fünfzig an der Zahl. Jedoch wurde die Arbeit für Gert Chesi und sein kleines Team zunehmend durch äußere Umstände erschwert. So bestand eine Abhängigkeit von der Landes- und Kommunalpolitik und damit

stets die Frage, wie weit die Finanzierung noch aufrechterhalten werden könne. Unter anderem deshalb verkaufte Gert Chesi große Teile seiner Sammlung, begann aber, eine neue Sammlung aufzubauen.

Als mindestens ebenso existenzbedrohend lastete wie ein Damoklesschwert über dem Museum die Frage, wie lange es noch in seinen angestammten Räumlichkeiten werden bleiben können. Es war angesiedelt in einem Landesgebäude, das in der Zuständigkeit des Sozialamts lag und nicht in der des Kulturamtes.



Abb. 2: Das Museum der Völker



Abb. 3: Das Museum der Völker

Und tatsächlich wurde im Jahr 2010 der Mietvertrag gekündigt, worauf die kurzfristige und ersatzlose Schließung des Hauses folgen sollte. Doch es kam anders: Nicht zuletzt durch die Unterstützung der Medien wurde beschlossen, Räume abzugeben, die bisherige Größe aber durch einen modernen Anbau zu erhalten.

Am 12. April 2013 wurde das Museum, finanziert durch das Land Tirol, wiedereröffnet – unter neuem Namen: **Museum der Völker (MDV)**. Träger ist der „Museum der Völker-Kulturverein“, gefördert vom Land Tirol und der Stadt Schwaz.

Die Einweihung belegte, wie sehr das Museum und der stets unbequeme Querdenker Gert Chesi mittlerweile in der Gesellschaft angekommen sind und wie sehr sie sich etabliert haben: Ca. 500 Gäste besuchten die morgendliche offizielle Eröffnung und die abendliche Vernissage – Freunde des Museums, Sammler, aber auch Politiker wie der Schwazer Bürgermeister Hans Lintner. Das Museum als herausragendes Beispiel für Privatinitiative!

Im persönlichen Gespräch zeigte sich Gert Chesi äußerst entspannt. Das Museum steht finanziell und räumlich mit gesicherter Zukunft da. Und: Im Gegensatz zu früher können diverse Interessensgruppen keinen Druck mehr ausüben. Chesi selbst wird auch künftig dem Betrieb weiterhin zur Verfügung stehen, der operative Teil soll vom Ethno-Kreis übernommen werden, dem „Museum der Völker-Kulturverein“.

Wie das Museum geworden ist? Äußerst professionell! Ein moderner, imposanter, fast futuristischer Bau, im Inneren reich bestückt mit faszinierenden, gut beleuchteten, nach Gebieten geordneten Objekten – auch wenn ein Tick weniger Stücke vielleicht noch etwas mehr gewesen wäre. Die Mehrheit der Objekte kommt aus Afrika und Asien – ergänzt u.a. durch einen neuen Indonesien-Raum und durch ozeanische Kunst aus der Sammlung Lindner. Für Sonderausstellungen gibt es zwei Räume. Bis zum 10. Juni 2013 sind darin Fotografien traditioneller Heiler Südafrikas von Peter Frank und bis zum 20. Oktober 2013 die anlässlich des Phi Ta Khon Festivals getragenen Geistermasken aus Thailand zu sehen.

Was für den langjährigen Besucher des Museums vielleicht das Schönste ist: Als Leihgabe der Hanns Schell Collection ist neben anderen Objekten auch die Ikone des Museums wieder an ihren Platz zurückgekehrt: der Bettelmönch aus Burma.

Autor: Ingo Barlovic

Fotos: © Museum der Völker

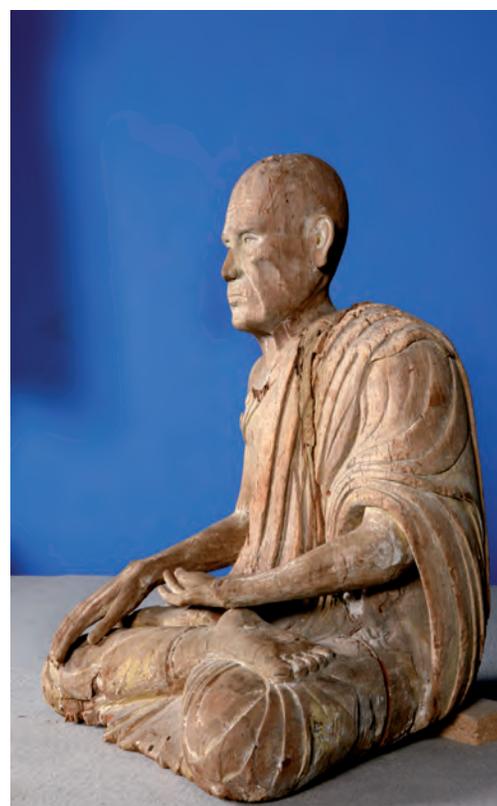


Abb. 4: Bettelmönch

“BESTEN EMPFANG WÜNSCHEND EMPFEHLE MICH IHNEN FÜR WEITEREN BEDARF“

Die Beziehungen des Handelshauses Umlauff zu den *rem*



Eine wechselvolle Geschichte verbindet die ethnologischen Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen (*rem*) und das Hamburger Handelshaus Umlauff. In der mehr als 250-jährigen Geschichte des Mannheimer

Sammelns von Objekten aus aller Welt haben

sich auch die Zugänglichkeit für ein breites Publi-

kum und die Formen der Darstellung geändert. An der Weiterentwicklung der ethnologischen Sammlungen der *rem* und der Repräsentation außereuropäischer Kulturen war maßgeblich auch die Firma Umlauff beteiligt. Neben den mehrjährigen direkten Kontakten lassen sich über den Zugang von Objekten aus dem Besitz von Privatsammlern und anderen Museen auch indirekte Kontakte zur Firma Umlauff nachweisen.



Die Firma Umlauff

Im Jahr 1868 gründete Johann Friedrich Gustav Umlauff (1833-1889) die im heutigen Hamburger Stadtteil St. Pauli ansässige und nach ihm benannte Firma J.F.G. Umlauff. Auf den Handel mit Naturalia und Ethnographica spezialisiert war sie nur eine von vielen gleichartigen Firmen in der Hansestadt. Längst etabliert hatten sich zu dieser Zeit etwa das Handelshaus Godeffroy und Hugo Schilling. Durch den geschickten Aufbau eines festen Geschäftspartner- und Kundenstammes sowie die gezielte Weiterentwicklung der eigenen Kompetenzen florierte das Unternehmen bis zum Zweiten Weltkrieg. Das endgültige Ende kam mit dem Tod der letzten Firmeninhaberin Käthe Umlauff 1974. Zwar lag in der Anfangszeit der Schwerpunkt auf dem Verkauf von Naturalien, doch konnte die Firma schon im Gründungsjahr durch den Verkauf der Sammlung des im Jahr 1860 verstorbenen Herzogs Paul Wilhelm von Württemberg einige Bekanntheit erlangen. Diese Sammlung ging zu großen Teilen an das British Museum in London und das Königliche Ethnologische Museum in Berlin. Den größten Erfolg konnte das Unternehmen jedoch nach dem Konkurs des Handelshauses Godeffroy verbuchen.

Johann Friedrich Gustav Umlauff war seit 1863 mit Caroline Hagenbeck (1839-1918) verheiratet, der Schwester des Hamburger Zoo-Gründers Carl Hagenbeck (1844-1913). Mit Hagenbeck pflegte Umlauff neben den privaten auch intensive geschäftliche Beziehungen. Die im Auftrag Hagenbecks reisenden Tierfänger, wie etwa Josef Menges, brachten häufig neben Tieren auch Ethnographica in die Hansestadt. Darüber hinaus wurden in Hagenbecks Zoo – später auch an anderen Orten – sogenannte Völkerschauen veranstaltet. Durch diese wurde maßgeblich das in Deutschland verbreitete Bild verschiedener außereuropäischer Kulturen geprägt. Um 1900 begann Umlauff, Menschenfiguren aus Gips und später aus einer Hartpapiermasse zu verkaufen. Diese Figuren stellten nicht einfach nur Menschen aus aller Welt dar. Hier fand

man in einem Angebot von über 100 verschiedenen Figuren neben dem “Massai-Krieger“, dem “Mandan-Indianer“ und der “Samoa-nerin“ auch den “koreanischen Minister“, den “tamilischen Tempeltänzer“ und den “tibetischen Lama, singend“. All diese Figuren konnten als reine Figuren erworben werden, gegen Aufpreis erhielt man sie jedoch auch mit Ausstattung. In den über 30 Jahren, während derer die Figuren angeboten wurden, änderte sich deren Äußeres nicht. Einzig die Ausrüstung variierte und der Preis wurde über die Jahre angepasst. Neben vollständigen Figuren konnte man ebenso Figurenteile erwerben, für die die Firma Umlauff eigene Kataloge hatte drucken lassen. Ein wichtiger Motor für die Verbreitung von Schaugruppen an Museen war vermutlich die 1903 in Mannheim veranstaltete Konferenz “Die Museen als Volksbildungsstätten“. Hier trafen sich Direktoren und Mitarbeiter zahlreicher deutscher Museen und diskutierten neben Objektbeschriftungen und Wandfarben für Vitrinen auch den Nutzen von naturkundlichen und ethnologischen Figurengruppen. Auf Basis gemachter Erfahrungen fand Hugo Schauinsland (1857-1937), Direktor des Städtischen Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde in Bremen (heute Übersee-Museum), lobende Worte für



diese Form der Präsentation. “Ein riesiges Kriegsboot aus Neu Guinea z.B., das für die meisten Besucher sonst wohl nur eine tote Holzmasse geblieben wäre, ist mit möglichst getreu modellierten Papuas bemannt, die die Ruder führen und mit den Waffen und dem Schmuck versehen sind, die in Potsdamhafen, von wo das Canoe stammt, gebräuchlich sind. So ist der Versuch gemacht worden, dem Besucher nicht einen toten Gegenstand, sondern Leben vorzuführen und ihn bekannt zu machen mit seinen Landsleuten in der Südsee.“

Mannheim und seine ethnologischen Sammlungen

Mit heute etwa 45.000 Objekten zählen die Bestände der *rem* zu den mittelgroßen ethnologischen Sammlungen in Deutschland. Ihren Ursprung haben sie in den Sammlungen des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, der 1763 im Mannheimer Schloss sein Naturalienkabinett begründete. Mit seiner Übernahme des baye-



rischen Throns 1777 und der Übersiedlung des Hofes und Teilen des Naturalienkabinetts nach München folgte ein zeitweiliger Niedergang. In diese Zeit fällt die 1802 vom Hofbibliothekar Theodor von Traiteur verfasste "Lage der wissenschaftlichen Kabinette, Nutzen, Verbesserung und Ersparniß", in der er das Errichten von Figurengruppen ähnlich denen des Landgrafen von Hessen Kassel anregt. "Da wird der Chineser, Japaner, Persier, Egyptier, Marokaner, Peruaner, Otaheite, der Spanier, Italiener, der Grieche, der Russe etc. dastehen mit seiner eigenthümlichen Gesichtsbildung, mit seinen Handlungen, Geräthschaften, Kindern und einheimischen Thieren." Ein solches Kabinett, so Traiteur, "würde dem Kurfürsten von Pfalzbaiern zum Ruhm gereichen, daß er der erste wäre, ein zum Ganzen nöthiges Etablissement einzig in seiner Art gemacht zu haben, etwas, wovon man nichts gleiches sich denken kann". Zur Umsetzung dieser Idee sollte es jedoch nicht kommen. 1803 wurden die in Mannheim verbliebenen Sammlungsteile der Stadt geschenkt, die sie aus Kostengründen ihrerseits 1806 dem Großherzog von Baden anbot. Dieser übergab die Sammlungen, die neben den ethnologischen vor allem naturwissenschaftliche Objekte umfassten, 1809 der Verwaltung des Lyceums. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gingen die Bestände in die Verwaltung des Mannheimer Altertumsvereins über. Während der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts wurden die ethnologischen Sammlungen im Mannheimer Schloss mit den naturkundlichen zu einer gemeinsamen Ausstellung zusammengeführt, die die Schenkung der Geschwister Reiss um zahlreiche Tierpräparate ergänzte. Auf Empfehlung des Direktors des Museums für Völkerkunde in Leipzig, Karl Weule, entschloss sich die Stadt Mannheim 1917 zum Erwerb der etwa 60.000 Objekte umfassenden ethnologischen, anthropologischen und archäologischen Sammlungen des Malers Gabriel von Max. 1925 erfolgte die Eröffnung der archäologischen, natur- und völkerkundlichen Sammlungen im Zeughausmuseum, diese wurden 1935 im Ringtausch badischer Museen durch etwa 12.000 ethnologische Objekte aus dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe ergänzt, für die im Gegenzug die anthropologischen Sammlungen an die Universität Freiburg und die ägyptologischen Sammlungen an die Universität Heidelberg abgegeben wurden. Bis zur Gründung des Zeughausmuseums waren es vor allem private Schenkungen ehemaliger Kolonialbeamter und früher Reisender, die die Bestände erweiterten.

Die Sammlung Gabriel von Max (1840-1915)

Mit der von Max'schen Sammlung ging Mannheim 1917 die bedeutendste Einzelsammlung zu. Als berühmter Maler, seinerseits Sohn des Bildhauers Josef Max, war er 1878 bis 1883 Professor für Historienmalerei an der Münchener Akademie. Von Max hatte anfangs von zahlreichen Händlern im In- und Ausland vor allem archäologische und naturkundliche Objekte erworben. In den späten 1870ern begann er erstmals, auch ethnologische Stücke zu erwerben, die ihm unter anderem von den Hamburger Händlern Godefroy und Schilling angeboten wurden. Zu diesen zählt unter anderem eine Sammlung von der Osterinsel. Sein großes Interesse galt neben dem Spiritismus der Menschheitsentwicklung, die durch sehr zahlreiche archäologische Funde und anthropologisches Material in seinen Sammlungen vertreten waren. Die Sammlungen waren in einem eigens dafür eingerichteten Anbau seines Hauses präsentiert. Von Max stand mit den damaligen Größen der Archäologie, Ethnologie und Anthropologie in Kontakt, die sich, so dokumentieren die Einträge seines Besucherbuches, die von ihm unter hohem finanziellen Aufwand zusammengetragenen Stücke in seinem Museum ansahen. Hier findet man Einträge von Karl

Weule, Adolf Bastian, Eduard Seler, Ernst Haeckel, Felix von Luschan, Wilhelm Foy und Hugo Schauinsland.

Nummer	Figur	Preis ohne Ausrüstung
1	Frau Innes einer Kirghisen-Jurte	RM 250.—
1a	Kind	" 350.—
1b	Kind	" 100.—
2	Kirghisen Brautpaar	" 240.—
3	Mann	" 240.—
4	Mann	" 240.—
5	Kirghisen Falkner	" 250.—
6	Wotjak-Mann	" 250.—
7	Tscherkosse	" 250.—
8	Tscherkosien-Mann	" 250.—
9	Leppe	" 250.—
10	Labrador-Eskimo	" 240.—
11	Großland-Eskimo	" 250.—
12	Namojeda, Ski laufend	" 250.—
13	Mongolischer Fuorst	" 275.—
14	Mongolische Fuorstin	" 250.—
15	Mongolischer Kirchenfuorst	" 240.—
16	Chinesischer Zivelfuorst	" 250.—
17	Tibetischer Fuorst	" 250.—
18	" " Oberlapp	" 240.—
19	" " Lapp, sitzend	" 240.—
20	" " Maskentanser	" 250.—
21	" " Krieger, reitend	" 250.—
22	Mandschu Militär-Mandarin	" 250.—
23	ditto	" 250.—
24	Tatar, Heerfuorher	" 250.—
25	Koreanischer Minister	" 270.—
26	Japanischer Krieger	" 240.—
27	Aino-Waite	" 420.—
28	Mann, sitzend	" 355.—
29	Frau, stehend	" 350.—
30	Botol Tobago-Mann	" 280.—
31	Ceylon-Maskentanser	" 280.—
32	Javanische Tänzerin	" 320.—
33	Tamilischer Tempeltanser	" 380.—
34	Tamilische Tempeltanserin	" 380.—
35	Silbertanser, Ceylon	" 500.—
36	Birmanischer Pony	" 500.—
37	Wedde-Mann	" 500.—
38	Wedde-Frau mit Kind	" 500.—
39	Wedde-Mann, Bogen schiessend	" 500.—
40	Andamanen-Gruppe	" 500.—
41	Mann	" 500.—
42	Frau	" 500.—
43	Hago-Krieger	" 500.—
44	Samatraner	" 500.—
45	Bajak, stehend	" 500.—
46	" " Birochreusotse	" 500.—
47	Nou-Saalander	" 500.—
48	ditto	" 500.—
49	Nou-Saalander-Gruppe	" 500.—
50	Mann	" 380.—
51	Frau	" 380.—

Abb. 1: Schaufiguren-Preisliste der Fa. Umlauff



Abb. 2: Angebot Benin-Objekte des Museum Umlauff, 1924

Kontakte von Umlauff zu Gabriel von Max

Der Kontakt zum Handelshaus Umlauff beginnt 1884 mit dem Erwerb von Naturalien. Dieser Ausbau der Geschäftskontakte fällt mit dem Niedergang von Godefroy zusammen. Über Umlauff erwarb von Max unter anderem einen etwa 700 Stücke umfassenden Bestand an Objekten aus Ostsibirien. Darunter zwei komplette Schamanenkostüme und zahlreiche Knochen- und Steinwerkzeuge, aber auch mehrere Kleidungsstücke aus Fischhaut und mehrere Darmhautparkas. Die Firma Umlauff hatte diese Sammlung von Fritz Dörries erhalten, der als Tierfänger für Hagenbeck Sibirien bereiste. Auch mehrere andere deutsche Museen besitzen



Abb. 3: Variante 1, 1924



Abb. 4: Variante 2, 1937



Abb. 5: Variante 3, undatiert



Abb. 6: Variante 4, undatiert

Kubai-Figuren von Umlauff, Abb. 3, 5, 6 sind Bildausschnitte

naturwissenschaftliche und ethnologische Bestände, die von Dörries nach Hamburg gesandt worden waren.³ Teils reich durch Fotografien bebilderte und beschriebene Verkaufsangebote wurden neben gedruckten Katalogen an die Kunden verschickt, damit diese sich daraus die für sie interessanten Objekte auswählen und zusenden lassen konnten. Rechnungen von Umlauff schlossen mit den Worten „Besten Empfang wünschend empfehle mich Ihnen für weiteren Bedarf und gewärtige mit Vergnügen Ihre ferneren angenehmen Nachrichten“. Doch war Gabriel von Max wohl mehr als nur ein gut betuchter Kunde. In einem Brief vom 03.01.1894 ist sein Rat gefragt. Heinrich Umlauff, der jüngste Sohn von Johann Friedrich Gustav Umlauff, spezialisierte sich zusehends auf die Dermoplastik. „Da es ihm selbst sowie auch uns allen sehr erwünscht wäre, das in ihm ruhende Talent zur richtigen Ausbildung gelangen zu lassen, so möchte ich Sie höflich bitten mir mitzuteilen, welchen Weg wir am besten einzuschlagen haben würden und ob ein Besuch an der dortigen Kunstanstalt sich für meinen Bruder als geeignet erweisen würde... Ich will noch bemerken, daß mein Bruder im Zeichnen nur sehr wenig ausgebildet ist und daß er seine ganzen Arbeiten lediglich nach Augenmaß ausgeführt hat. Ev. könnten wir ein oder mehrere Probemodelle zur vorl. Beurteilung falls dies wünschenswert sein sollte, gerne einsenden.“⁴

Eine Antwort ist in den Archiven der rem leider nicht erhalten, auch keine weitere Korrespondenz zum Thema. Doch war Heinrich Umlauff in der Folge als Dermoplastiker sehr erfolgreich. Große Berühmtheit erlangte er 1901 mit dem Verkauf des nach dem Jäger des Tieres benannten Paschen'schen „Riesen-Gorillas“, der aufrecht stehend in drohender Pose präpariert worden war. In einem Schreiben vom 24.09.1907 bietet Heinrich Umlauff für den Preis von 10.000 Mark ein nochmal 15 Zentimeter größeres Exemplar an. „Derselbe ist der grösste Gorilla, welcher nach den mir bekannten Massen existiert. Beim Messen ergab sich, dass er 15 cm größer ist als der Paschen'sche, welchen ich seinerzeit an Rothschild verkaufte.“⁵ Von Max war jedoch eher an der breiten Darstellung von Sachgebieten, denn dem Anhäufen spektakulärer Einzelobjekte

interessiert und erwarb das Tier nicht. Als seine Familie nach seinem Tod dem Wunsch des Verstorbenen folgend die Sammlung innerhalb von Deutschland geschlossen zu veräußern suchte, sahen sich die großen Völkerkundemuseen hierzu außer Stande. Erst 1917 war die Stadt Mannheim hierzu Willens und durch private Unterstützung in der finanziellen Lage.⁶ (zu Gabriel Max siehe Althaus 2010)

Die Firma Umlauff und die Städtischen Sammlungen für Natur- und Völkerkunde in Mannheim

Der Kontakt der Firma Umlauff zu den Städtischen Sammlungen für Natur- und Völkerkunde beginnt nach Übernahme der Sammlung Gabriel von Max. Im April 1918 merkt Heinrich Umlauff in einem Brief an den damaligen Direktor Föhner an, „daß ich noch einen großen Teil Sammlungen besitze, die nicht in dem Max'schen Museum vertreten waren, so Tibet, Korea, Andamanen, Nicobaren, Formosa, Kamerun, Baining und Sulka-Masken usw.

Wenn es für Sie Interesse hat, bin ich gern bereit Ihnen einmal ein näheres Angebot zu machen, da ich annehme, daß Sie in Mannheim viele Kriegsindustrielle haben, die gern etwas für das neue Museum stiften werden.“⁷ In Mannheim wurden in den folgenden Jahren die ethnologischen Bestände in der Hauptsache durch Schenkungen vermehrt. Von der Firma Umlauff wurden nur selten kleinere Bestände an Ethnographica erworben, diese häufig durch Vermittlung von Gönnern, unter deren Namen die Stücke inventarisiert wurden. Im Oktober 1924 übersandte Heinrich Umlauff eine Preisliste für die von ihm produzierten Menschenfiguren (Abb. 01). Dies sicher hinsichtlich der bevorstehenden Eröffnung des Zeughausmuseums. Doch wurden solche Figuren erst im Juni 1937 unter Robert Pfaff-Giesberg für die bevorstehende Ausstellung „Tibet – Land und Volk, Kultur und Staat des seltsamen hochasiatischen Priester-Staates“ und die Mannheimer Kolonialausstellung von 1938 angeschafft. Bezogen wurden sie ohne Ausrüstung, da das Museum sie mit den eigenen Beständen bestücken wollte. Die Figuren fanden jedoch (ebenfalls ohne weitere Ausstattung) Ein-



Abb. 7: Variante 5, in einem Diorama auf der Mannheimer Kolonialausstellung, 1935

gang in die Inventarbücher. Ihr heutiger Verbleib ist nicht geklärt.

Umlauff in den Archiven der rem

Neben der umfangreichen von Max'schen Korrespondenz mit der Firma Umlauff, ergänzt durch die des Museums, haben sich in den hiesigen Archiven zahlreiche Verkaufskataloge und Einzelbilder von Menschenfiguren und Objekten erhalten. Manche der abgebildeten Objekte lassen sich bis heute in den Beständen der rem nachweisen. Im Falle von zwei Figuren aus Nordamerika befinden sich Teile von deren Ausrüstung noch im Rautenstrauch-Joest-Museum und dem Ethnologischen Museum in Berlin. Ergänzt werden die Archivbestände durch weiteres Material, etwa Postkarten anderer Museen mit Umlauff'schen Menschenfiguren und -gruppen und recht vollständiger Dokumentation der Mannheimer Ausstellungen (etwa zur Mannheimer Kolonialausstellung von 1938). Es finden sich beispielsweise fünf verschiedenen Versionen eines der "Aushängeschilder" dieser Menschenfiguren, nämlich von Kubai (Abb. 03-07). Kubai war ein Papua aus dem damaligen Deutsch-Neuguinea, der mit dem Kolonialarzt und späteren Gründer des Frankfurter Völkermuseums, Bernhard Hagen, befreundet war. Im Angebotsschreiben von 1924 war Kubai unter der Nummer 53 für 400 Mark ohne und für 800 Mark mit Ausrüstung erhältlich. 1937 konnte man die Figur ohne Ausrüstung unter der Nummer 63 (von insgesamt 113 Figuren) für 500 Mark erwerben.

Sehr wünschenswert für die hiesigen Sammlungen wäre eine weitere Recherche nach den Quellen der Firma Umlauff für ihre Angebote, die nur in wenigen Fällen bekannt sind. Ein Abgleich mit den Archiven anderer Museen würde hierfür sicher wertvolle neue Erkenntnisse liefern.

Die hiesigen, auch für andere ethnologische Museen interessanten Dokumente sollen in der nahen Zukunft digitalisiert und damit der weiteren Nutzung zugänglich gemacht werden.

Text: Martin Schultz

Fotos: rem, Archiv Abteilung Weltkulturen

- 1 SCHAUINSLAND, HUGO: DAS STÄDTISCHE MUSEUM FÜR NATUR-, VÖLKER- UND HANDELSKUNDE IN BREMEN, S. 28, IN: ZENTRALSTELLE FÜR ARBEITER-WOHLFAHRTSEINRICHTUNGEN (HRSG.): DIE MUSEEN ALS VOLKS-BILDUNGSSTÄTTEN, BERLIN 1904, S. 27-35
- 2 AUS: „ERSTE ABTHEILUNG ÜBER DIE HÖHEREN WISSENSCHAFTLICHEN ANSTALTEN IN DER RHEINISCHEN PFALZ – INSBESONDERE ABER IN MANNHEIM“, 1802 VON THEODOR VON TRAITTEUR VERFASSTES MANUSKRIFT. GEHEIMES HAUSARCHIV MÜNCHEN, HS 215, ZIT. NACH: BISCHOF, HENNING, DAS MANNHEIMER NATURALIEN-KABINETT UND SEINE VÖLKERKUNDLICHEN SAMMLUNGEN, S. 95-96, IN: JAHRBUCH DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE ZU LEIPZIG, BAND XLI, S. 91-103
- 3 BUCHER, GUDRUN: DIE "KORJAKEN"-OBJEKTE DER SAMMLUNG GABRIEL VON MAX IM REISS-MUSEUM MANNHEIM, IN: BAMBERGER WIRTSCHAFTSGEOGRAPHISCHE ARBEITEN, 1994, HEFT 8
- 4 BRIEF VON J.F.G. UMLAUFF AN GABRIEL VON MAX VOM 03.01.1894, VON MAX ARCHIV, REM
- 5 BRIEF VON J.F.G. UMLAUFF AN GABRIEL VON MAX VOM 24.09.1907, VON MAX ARCHIV, REM
- 6 GAGERN, AXEL FREIHERR VON: VOR FÜNFZIG JAHREN: DIE ERWERBUNG DER SAMMLUNG GABRIEL VON MAX, IN: MANNHEIMER HEFTE, 1967, BAND 2, S. 20-29
- 7 BRIEF VON J.F.G. UMLAUFF AN PROFESSOR FÖHNER VOM 05.04.1918, ARCHIV DER ABTEILUNG WELTKULTUREN, REM

LITERATUR:

- ALTHAUS, KARIN / HELMUT FRIEDEL (HRSG.)
2010 GABRIEL VON MAX. MALERSTAR, DARWINIST, SPIRITIST. MÜNCHEN
- BACKMEISTER-COLLACOTT, ILKA:
2007 BILDUNG DURCH BILDER - ODER: "...BELEHREN MIT JEDEM DER MUSEUMSTECHNIK NUR ZUGÄNGLICHEN MITTEL", IN: I. BACKMEISTER-COLLACOTT, U. BURKHARDT U. E. DETERMANN (HRSG.): SCHAUINSLAND! ANSICHTEN AUS ÜBERSEE: ÜBERSEEMUSEUM, S. 84-93
- BISCHOF, HENNING:
1989 DIE VÖLKERKUNDLICHEN SAMMLUNGEN DER STADT MANNHEIM. EIN HISTORISCHER RÜCKBLICK, IN: MANNHEIMER HEFTE 1989/1, S. 28-34
1997 DAS MANNHEIMER NATURALIEN-KABINETT UND SEINE VÖLKERKUNDLICHEN SAMMLUNGEN, IN: JAHRBUCH DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE ZU LEIPZIG, BAND XLI, S. 91-103
- BODEN, GERTRUD
2000 NORDAMERIKA. DIE SAMMLUNG DES RAUTENSTRAUCH-JOEST-MUSEUMS. KÖLN: LOCHER
- BUCHER, GUDRUN
1994 DIE "KORJAKEN"-OBJEKTE DER SAMMLUNG GABRIEL VON MAX IM REISS-MUSEUM MANNHEIM. BAMBERGER WIRTSCHAFTSGEOGRAPHISCHE ARBEITEN, HEFT 8
- GAGERN, AXEL FREIHERR VON
1967 VOR FÜNFZIG JAHREN: DIE ERWERBUNG DER SAMMLUNG GABRIEL VON MAX, IN: MANNHEIMER HEFTE, BAND 2, S. 20-28
- GERLACH, HEIKE
1995 DER GEZIELTE AUFBAU VON SAMMLUNGEN: ANKÄUFE VON HÄNDLERN UND SAMMLERN, IN: MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE (HRSG.): ALS FREIBURG DIE WELT ENTDECKTE. 100 JAHRE MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, FREIBURG: PROMO, S. 146-165
- LANGE, BRITTA
2005 DIE ALLIANZ VON NATURWISSENSCHAFT, KUNST UND KOMMERZ IN INSZENIERUNGEN DES GORILLAS NACH 1900, IN: ANJA ZIMMERMANN (HRSG.): SICHTBARKEIT UND MEDIUM. AUSTAUSCH, VERKNÜPFUNG UND DIFFERENZ NATURWISSENSCHAFTLICHER UND ÄSTHETISCHER BILDSTRATEGIEN: HAMBURG UNIVERSITY PRESS, S. 183-210
- PPAFF-GIESBERG, ROBERT
1964 DIE VÖLKERKUNDLICHEN SAMMLUNGEN DER STADT MANNHEIM. MANNHEIM: MANNHEIMER GROSSDRUCKEREI
- SCHÄFER, ACHIM
2012 ETHNOLOGISCHE SCHAUFIGUREN FÜR ST. GALLEN. KUNST & KONTEXT, NR. 4, SCHWABSTEDT, 34-36
- SCHAUINSLAND, HUGO
1904 DAS STÄDTISCHE MUSEUM FÜR NATUR-, VÖLKER- UND HANDELSKUNDE IN BREMEN, IN: ZENTRALSTELLE FÜR ARBEITER-WOHLFAHRTSEINRICHTUNGEN (HRSG.): DIE MUSEEN ALS VOLKS-BILDUNGSSTÄTTEN, BERLIN: HEYMANN, S. 27-35

DAS MUSEUM „HAUS VÖLKER UND KULTUREN“ IN SANKT AUGUSTIN



Fast zwei Jahre nach der Einweihung der neuen Räumlichkeiten des Anthropos Institutes in Sankt Augustin am 20. Februar 1964 wurden die Pläne der Errichtung eines völkerkundlichen und missionswissenschaftlichen Museums in Sankt Augustin konkret. Das Museum sollte aufgrund der oben geschilderten besonderen Gegebenheiten einen Doppelcharakter aufweisen: ... „eine missiologische und eine wissenschaftlich völkerkundliche Abteilung. Die missiologische Abteilung wird den Akzent besonders auf die Darstellung verschiedener Religionsformen unter Einschluss der Hochreligionen legen. Dabei werden nach dem vorhandenen Material vor allem kulturelle Werte Chinas, Japans, Indiens und der Philippinen eine Rolle spielen. Die völkerkundliche Abteilung soll vor allem Kulturen schriftloser Völker zur Darstellung bringen, die in oft jahrzehntelangem engem Zusammenleben von Missionaren mit den Eingeborenen in ihren verschiedenen Ausprägungen studiert werden konnten - Kulturen Neuguineas, Indonesiens, Zentralafrikas, der Primitivstämme Indiens.“

Das geplante Museum sollte neben dem Anthropos Institut folgende Funktionen erfüllen:

1. Anschauungs- und Dokumentationsmaterial für die Studierenden der Philosophisch-Theologischen Hochschule.
2. Anreiz für die Missionare zum Sammeln von Museumsgegenständen und zu vergleichenden Studien.
3. Allgemeine Bildung.
4. Forschungsmaterial für Wissenschaftler.

Im selben Jahr unternahm Pater Saake und Pfarrer Leonhard Meurer eine Reise nach Papua-Neuguinea und Afrika und erwar-

ben wertvolle Ausstellungsstücke im Sepik-Gebiet bzw. in Westafrika und im Kongo. Im Jahr 1971 begann der Bau, und am 16. November 1973 wurde das Museum als „Haus Völker und Kulturen“ feierlich eingeweiht. Der Wissenschaftler Josef Thiel wurde im Jahr 1977 Leiter des Museums und war auch für die Veröffentlichungsreihe „Collectanea Instituti Anthropos“ des Anthropos Instituts bis zu seinem Ausscheiden im Jahr 1985 verantwortlich. Ab 1992 übernahm Pater Alfonso Fausone die Museumsleitung. Sein Nachfolger wurde im Jahr 2001 Bruder Gebhard Rahe, der schon über lange Jahre verantwortlich für Museumsführungen gewesen war.

Am 1. April 2005 wurde das Museum für den täglichen Publikumsverkehr geschlossen, da die Ordensleitung keinen finanziellen Spielraum mehr für den Personaletat des Museums sah. Verhandlungen mit der Stadt Sankt Augustin und dem Rhein-Sieg-Kreis wegen einer finanziellen Beteiligung verliefen ergebnislos. Seit Januar 2006 ist das Museum aus finanziellen Gründen nur noch eingeschränkt zugänglich. Geöffnet wird nach vorheriger Absprache für Gruppen, Schulklassen und auch Einzelpersonen sowie jeden ersten Sonntag im Monat für das Publikum.

Text und Fotos: Egide Muzizia



NEUE SCHÖNE MUSEUMSWELT

WIEN - SCHMIED UND ENGELSMAN STARTEN WELTMUSEUM

„Das neue Weltmuseum Wien wird nach seiner Fertigstellung Ende 2016 der zentrale Ort sein, an dem sich die Vielfalt der Kulturen der Welt allen Menschen wissenschaftlich fundiert präsentiert. Das zeitgemäße Museumskonzept vermittelt eindrucksvoll die historisch gewachsene Vernetzung Österreichs mit der ganzen Welt. Durch den räumlichen Ausbau werden wir in Zukunft zahlreiche Schätze der einzigartigen Sammlungen bewundern können, die derzeit noch in den Archiven ruhen. Besonders freue ich mich über die künftige Kooperation des Weltmuseums Wien mit dem ZOOM Kindermuseum, mittels derer Kinder und Jugendliche schon früh fremde Kulturen kennen und wertschätzen lernen.“

Österreichs Kulturministerin **Claudia Schmied**

(Pressemitteilung Weltmuseum Wien vom 17. April 2013)

„Nach einem Jahr intensiver Vorarbeiten widme ich nun meine ganze Kraft der Umsetzung dieses großen Vorhabens und freue mich, dass meine Vision und mein Konzept eines Museums als Treffpunkt für Menschen und Kulturen nun realisiert werden kann.“ **Steven Engelsman**

(Pressemitteilung Weltmuseum Wien vom 17. April 2013)

Die Berufung von Steven Engelsman zum neuen Direktor des Völkerkundemuseums Wien im Mai 2012 war nicht von langer Dauer. Bereits ein Jahr später ist er Direktor des Weltmuseums, ebenfalls Wien. Auf der Pressekonferenz am 17. April 2013 wurden von den Beteiligten nicht nur der Namenswechsel, sondern auch die Pläne zur inhaltlichen Neuausrichtung, Finanzierung und Umsetzung des Konzepts vorgestellt. Das war dringend nötig. Denn seit vielen Jahren ist das Wiener Museum vor allem Baustelle und ohne Dauerexposition.

Die beiden Bundesministerien für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) und für Wirtschaft, Familie und Jugend (BMWFJ) stellen den Etat von 27,5 Millionen Euro für Sanierung und Neuaufstellung der Sammlung. Treibende Kraft war Kulturministerin Claudia Schmied, deren Ministerium den Hauptanteil von 19 Millionen Euro trägt. Sechs Millionen kommen aus den Mitteln des BMWFJ, die übrigen 2,5 Millionen Euro sind Eigenmittel des Museums. Im Herbst 2013 soll der Architektenwettbewerb entschieden sein, spätestens 2014 wird mit den Baumaßnahmen begonnen. Bis Ende des Jahres 2016 sollen in 29 Sälen insgesamt etwa 4.500 m² Ausstellungsfläche entstehen. Ein wichtiges Ergebnis für den Objekt-interessierten Besucher wird sein, dass für die Schauausstellung nach dem Umbau insgesamt 19 Säle verfügbar sein werden. Für Sonderausstellungen sind sieben Säle vorgesehen, für das ZOOM Kindermuseum drei.

Die Neupositionierung des Museums basiert auf den fünf Punkten:

Mehr sehen und mehr hören

Die prächtigen Sammlungen stellen ein Archiv der weltweiten kulturellen Vielfalt dar. Diese kulturelle Vielfalt soll aber auch verstärkt zu Wort kommen. Es soll daher nicht nur das eigene „Museumswissen“ angeboten, sondern auch die Vielfalt der Perspektiven gefördert werden. Die maßgeblichen Akteure und Akteurinnen, sowohl diejenigen aus der Wiener Umgebung als auch die aus den Herkunftsländern der Sammlungen, sollen dabei ebenfalls zu Wort kommen.

Stärker teilen

Das Museum ist einzigartig durch den historischen Bezug Österreichs zur ganzen Welt. Die Sammlungen des Hauses sind sowohl Kulturerbe dieses Landes als auch der Herkunftsländer. Auf dieser Basis sollen neue Beziehungen geknüpft und neue Formen der nachhaltigen Zusammenarbeit mit den Herkunftsländern der Sammlungen entwickelt werden. Sie sollen für das Publikum auch verstärkt inszeniert werden.

Den Dialog vertiefen

Das Museum ist ein Kompetenzzentrum für außereuropäische materielle Kultur und Kunst, das sich neben der für Publikumsprojekte vorgesehenen Forschung auch der entsprechenden Grundlagenforschung widmet. Dabei sollen Kooperationen mit Museen und anderen Forschungsinstitutionen gefördert und der interkulturelle Dialog intensiviert und gepflegt werden.

Begeisterung entfachen

Das Museum hat ein großes Potenzial von ungenutzten Räumen in einem einzigartigen Gebäude, die aber kaum als Einheit wahrgenommen werden. Durch beeindruckende und hochwertige Architektur soll ein Haus mit einer guten Atmosphäre geschaffen werden, das einlädt und begeistert und in dem sich die Besucherinnen und Besucher wohl und willkommen fühlen.

Besucherkzahlen erhöhen

Das Stammublikum des Hauses soll zum häufigeren Besuch eingeladen und durch Veranstaltungen sowie Ausstellungen mit starkem Impact auch sukzessive erweitert werden. Für Kulturtouristen und -touristinnen soll das Museum zum „must see“ werden, das in den Reiseführern prominent empfohlen wird.“

(Pressemitteilung vom 17. April 2013)

www.weltmuseumwien.at

WITTENBERG FENSTERSTURZ - MARTIN LUTHER TREIBT JULIUS RIEMER AUS DEM SCHLOSS

Im Jahr 2017 feiert Luthers Thesenanschlag seinen 500-jährigen Geburtstag mit dem Ergebnis, dass das Natur- und Völkerkundemuseum „Julius Riemer“ seit November 2011 geschlossen ist. Das Schloss wird umgebaut und anschließend wird dort das Predigerseminar einziehen. Ersatzweise offerierten die Lutheraner nicht etwa die berühmte Allerheiligenkirche, sondern die Stadt wählte das alte Wittenberger Gesundheitsamt in der Wallstraße, einen dreigeschossigen Altbau, als neuen Depot-Standort. Ausgestellt wird dort nicht. Die Lutherstadt erhielt für die Beräumung des Schlosses einen Fördermittelbescheid vom Bund über 575 000 Euro. Mindestens drei Jahre, also bis 2015, sollen die Sammlungen im Gesundheitsamt verbleiben. Möglicherweise auch länger, da Oberbürgermeister Eckhard Naumann (SPD) und seine Ratsherren zu beschließen vergaßen, wo die Schätze permanent präsentiert werden können/sollen.

Die naturwissenschaftlichen und ethnologischen Sammlungen wurden im Wesentlichen vom Handschuhfabrikanten Julius Riemer (1880-1958) zusammengetragen, aber auch in der DDR-Zeit von der Stadt vergrößert. In den 1980er-Jahren kamen jährlich etwa 54.000 Besucher. Klaus Glöckner, der letzte Museumsdirektor, bemerkt: „Die Stadt verkauft das Riemer-Museum unter Wert“. Ähnliches äußert die Ethnologin Birgit Scheps-Bretschneider, Aus-

tralien-Kustodin des Grassi-Museums Leipzig: „Die Stadt hat es immer versäumt, sich um das fachliche Renommee der Sammlung zu bemühen“. Schlimmstes Versäumnis der politisch Verantwortlichen ist, vor dem Umzug keine Inventur inklusive fotografischer Bestandserfassung durchgeführt zu haben. Wie können zukünftig Diebstahl und/oder Objektschäden festgestellt werden?

Ein Glück, dass sich die örtliche „Bürgerinitiative Julius Riemer“ intensiv um die Zukunft der Sammlungen bemüht. Am 16. November 2012 veranstaltete diese – unterstützt durch die Vorsitzenden der Stadtratsfraktionen und weiterer Stadträte – einen Workshop zu den „Perspektiven der Riemer-Sammlungen Wittenberg“. Politiker und Vertreter städtischer Institutionen diskutierten gemeinsam mit den Teilnehmern auswärtiger Museen und Universitäten über deren Wert und mögliche Perspektiven. Im Mittelpunkt standen Organisations- und Finanzierungsmodelle sowie Kooperationsmöglichkeiten mit anderen naturkundlichen und ethnologischen Museen.

Wie es konkret weitergehen soll, ist nach wie vor offen. Realisierbare Konzepte und Beschlüsse der Wittenberger Politiker gibt es nicht. Warum nicht für den 31. Oktober 2017 einen Thesen-Anschlag am Schlosskirchenportal vorbereiten, sollte bis dahin nichts beschlossen sein. Was damals die Welt veränderte, hilft vielleicht auch heute?

buergerinitiative@riemer-museum.de
www.riermuseum.de

BURGDORF - DIE LÖSUNG DER DEPOTFRAGE: DIREKTORINNEN ENTLASSEN

Die Missstände im Depot, Kunst&Kontext berichtete (Nr. 02, S.10-12), wurden erfolgreich von den politisch Verantwortlichen im Jahr 2012 diskutiert. Einige Objekte der ehemaligen Dauerausstellung befinden sich bereits in dem neuen Depot im Lindenfeld. Der Umzug der restlichen Sammlung in diese Zivilschutzanlage wäre zwar möglich, aber es ist kein Geld für den angemessenen Transfer der wertvollen Sammlungen vorhanden. Außerdem ist das neue Depot nur teilweise geeignet, hier sind zunächst Nachrüstungen nötig, z.B. in Sicherheit, Temperatur- und Feuchtigkeitsregeleinrichtungen. Was dort bereits lagert, ist also auch wieder gefährdet? Die Mitglieder des „Trägervereins Museum für Völkerkunde Burgdorf“ bemühen sich, sind aber ohne entsprechende finanzielle Unterstützung der Burgergemeinde Burgdorf und/oder des Kantons Bern machtlos. Wichtigste Entscheidung war die Entlassung der beiden Ethnologinnen, die sich eine Direktorinnenstelle teilten, zum 28. Februar 2013. Seitdem ist der Vereinsvorstand für sämtliche Museumsarbeiten zuständig.

Wieder ein Jahr ohne positive Ergebnisse. War anderes zu erwarten? Dazugelernt habe ich im Jahr 2012, denn mir wurde von verschiedenen Schweizern berichtet, dass nicht nur außereuropäische Sammlungsgegenstände vor sich hin gammeln, sondern auch in mehreren Museen Schweizer Kulturerbe. Ein Glück – wenigstens politisch korrekt verteilt.

www.kulturschloss.ch

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR VÖLKERKUNDE (DGV): AG MUSEUM DISKUTIERT SICH SELBST?

Am 29. und 30. November traf sich im Rahmen einer DGV-Tagung in Köln eine AG Museum genannte Arbeitsgruppe zum Thema „Eine alte Institution neu gedacht: Neuaufstellungen ethnologischer Sammlungen in den letzten Jahren“. Die im Jahr 2009 wiederbelebte AG wurde in den ersten zwei Jahren von Stefan Eisenhofer und Karin Guggeis (München) geleitet. Seit 2011 heißen die neuen

Sprecherinnen: Larissa Förster (Köln) und Barbara Plankensteiner (Wien).

In den letzten zehn Jahren wurden mehrere Museen neu- oder umgebaut: Göteborg 2004, Paris 2006, Leipzig 2005-2009, Köln 2010, Basel 2011. Die Ansätze der Museen sind sehr unterschiedlich. Die AG Museum schrieb daher im Einladungstext, dass die Tagung „die Möglichkeit geben soll, ... mit Kolleginnen und Kollegen sowie Interessierten – durchaus auch kontrovers – am Beispiel von Neuaufstellungen oder Neuplanungen aus jüngerer Zeit zu diskutieren. Wir möchten die AG Museum als eine inspirierende Plattform verstehen, auf der Museums- und Universitätsethnologinnen, Lehrende und Studierende, Praktiker und Theoretiker des Museumswesens über die Zukunft der Institution ethnologisches Museum debattieren. Aus diesem Grunde freuen wir uns, wenn Sie/Ihr diesen Call auch an interessierte KollegInnen weiterleitet, die bisher noch nicht Mitglied der AG Museum sind.“

Von mehreren Personen erhielt ich den Einladungstext, war sehr interessiert und dachte, das könne auch die Leser interessieren, und wollte in Kunst&Kontext über die Tagung der AG Museum berichten. Auf meine Anfrage vom 5. November 2012 an die verantwortlichen Organisatorinnen Larissa Förster und Barbara Plankensteiner erhielt ich am selben Tage folgende nette Antwort: „Besten Dank für Ihr freundliches Interesse! Ich fürchte allerdings, ich muss Sie enttäuschen: Die Tagung der AG ist weniger eine breite öffentliche Konferenz, sondern eher eine kleinere Plattform für den kollegialen Gedanken- und Erfahrungsaustausch, z. T. interner Natur.“

Schade. Betonte doch der Einladungstext gleich mehrmals die Offenheit der Veranstaltung. Z. B. auch: „Daher scheint es sinnvoll, die Diskussion erfolgter oder geplanter Neukonzeptionen nicht etwa den Zeitungsfeuilletons zu überlassen, sondern diese auch im Kollegenkreis breiter und offener zu führen.“ Auf meine Nachfrage erhielt ich am 20. November 2012 von beiden Sprecherinnen die Antwort: „Die Zwischentagung der AG Museum wird von den Teilnehmenden selbst finanziert und ist nicht durch öffentliche Gelder bezuschusst. Daher obliegen Entscheidungen über Größe, Programm, Ablauf, öffentliche Bewerbung, mediale Verwertung etc. den Veranstalterinnen. Wie bereits erläutert, haben wir davon abgesehen, Vertreter der Medien zu unserer Tagung einzuladen, und sehen auch weiterhin davon ab. Eine Anmeldung als einfache Teilnehmer und nicht zum Zwecke der Berichterstattung steht allen Interessierten offen.“

Das letztere Angebot fand ich wiederum unpraktikabel, denn schreiben würde ich auf jeden Fall, also fuhr ich nicht nach Köln. Hätte ich bei Teilnahme eine Schweigeverpflichtung unterschreiben müssen?

Der DGV-Vorstand Matthias Krings antwortete am 20. November 2012 auf meine Mail: „Zu Ihrer Anfrage bzw. Stellungnahme möchten wir dennoch Folgendes zur Kenntnis geben: die DGV unterstützt die Arbeit von Regionalgruppen und thematisch fokussierten Arbeitsgruppen, doch haben diese Arbeitsgruppen, abgesehen von einigen formalen Regeln (einzusehen auf der Homepage der DGV), die Freiheit, ihre Arbeit selbständig zu gestalten. Der Vorstand der DGV übernimmt hier weder eine Aufseher- noch eine Vermittlerrolle, sollte es zu Konflikten zwischen den Arbeitsgruppensprechern und Mitgliedern der AGs oder Teilnehmern an den AG-Tagungen kommen. Wir bitten, diesen Umstand bei Ihrem Bericht über die AG Museum zu berücksichtigen.“

Seitdem frage ich mich: Hat die AG Museum, diese eher kleinere Plattform für den kollegialen, z. T. internen Gedanken- und Erfahrungsaustausch, nicht zukünftig etwas mehr Öffentlichkeit

verdient?

Vielleicht beim nächsten Mal?

VERWAISTE WERKE FÜR ALLE?

Ein Hindernis bestand bisher bei Internet-Veröffentlichungen verwaister Werke, also digitalisierter Bücher und anderer Veröffentlichungen, deren Rechtsinhaber entweder nicht festgestellt oder nicht ausfindig gemacht werden können. Die Digitalisierung und öffentliche Zugänglichkeit dieser Werke über das Internet scheiterte bisher daran, dass die erforderliche Zustimmung des Rechtsinhabers nicht eingeholt werden konnte.

Das Bundeskabinett hat Mitte April 2013 den Entwurf eines Gesetzes zur Nutzung verwaister und vergriffener Werke beschlossen. Mit dem geplanten Gesetz wird die EU-Richtlinie 2012/28

über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke umgesetzt.

Der Sprecher des Vorstands des Kompetenznetzwerks der Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB), Hermann Parzinger, „begrüßte den Gesetzentwurf als einen wichtigen Beitrag zur Lösung der Herkulesaufgabe der Digitalisierung unseres kulturellen Erbes. Die Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen werden dadurch in die Lage versetzt, ihre Digitalisierungsvorhaben weiter voranzutreiben und den Nutzern Werke zugänglich zu machen, deren Urheber nicht mehr auffindbar sind. Davon profitieren auch digitale Kulturschaufenster wie die DDB und ihr europäisches Pendant EUROPEANA“.

(Pressemitteilung DDB vom 12. April 2013)

EMPFEHLUNGEN ZUM UMGANG MIT MENSCHLICHEN ÜBERRESTEN

Deutscher Museumsbund:

Arbeitsgruppe diskutiert Human Remains

Der deutsche Museumsbund e.V. hat im April 2013 „Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen“ veröffentlicht, gedacht als Hilfestellung „vor allem in Hinsicht auf Rückgabeforderungen“ (S.4). Die Empfehlungen sind öffentlich und können heruntergeladen werden: www.museumsbund.de/de/publikationen/online_publicationen/

In der Arbeitsgruppe widmeten sich dreizehn Ethnologen, Archäologen, Anthropologen, Medizinhistoriker, Kulturwissenschaftler, Juristen und Ethiker (7 Frauen, 6 Männer) zwei Jahre dem Thema. Eine Reaktion auf Rückgabeforderungen von mumifizierten Schädeln der Maori Neuseelands, Skeletten der Aborigines Australiens sowie Schädeln der Herero (Namibia). Gefördert wurde das Projekt vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien Bernd Neumann, der am 24. April 2013 die Empfehlungen begrüßte: „Damit liegt nun erstmals ein interdisziplinärer, moralisch und historisch fundierter Leitfaden vor, der Grundlage und Orientierung für dieses sensible Thema der Museumsarbeit sein wird.“ (Pressemitteilung Bundesregierung Nr. 133, 2013) Das ist vielleicht etwas zu optimistisch, denn wie der Präsident des Deutschen Museumsbundes Volker Rodekamp feststellt, gibt es „angesichts der komplexen und sensiblen Thematik keine Patentlösungen.“ Und: „Wir befinden uns am Anfang der Diskussion, nicht an ihrem Ende.“ (Pressemitteilung Deutscher Museumsbund vom 24. April 2013)

Obwohl die Arbeitsgruppe Empfehlungen für alle Museen und Sammlungen erarbeitet hat, beschränkt sich dieser Beitrag auf die ethnologischen Einrichtungen. Mit drei Ethnologen war das Fach überdurchschnittlich gut repräsentiert (23%). Neben der Arbeitsgruppenvorsitzenden Wiebke Ahrndt, Direktorin des Übersee-Museums Bremen, waren es Claus Deimel, Direktor der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen, und der Kurator des Ethnologischen Museums Berlin, Markus Schindlbeck.

Konkret sind die Empfehlungen hinsichtlich der Fragen:

- * Was sind menschliche Überreste?
- * Welche Erwerbsumstände waren gegeben?
- * Welcher zeitliche Horizont liegt vor?

Was sind menschliche Überreste?

Menschliche Überreste in ethnologischen Museen sind fast immer in irgendeiner Weise bearbeitet. Mit Ton überzogene, bemalte Schädelmasken und Schädel, Knochenflöten, verzierte Unterkiefer, Skalplocken, Haarsträhnen, Fuß- und Fingernägel, Schrumpfköpfe, tatauierte Köpfe, Mumien, getrocknete Körperteile etc. Immer dann besonders schwer zu erkennen, wenn sie in Gegenständen eingearbeitet sind. Dies ist eine deutliche Erweiterung der bisherigen Diskussion, die vor allem Mumien, Schädel und Knochen thematisierte. Einige der genannten Materialien können auch von Lebenden stammen. Auch das ein neuer Aspekt. Interessanterweise sind Zähne in der Auflistung nicht erwähnt – nur in der Pressemitteilung, obwohl diese bei einigen Ethnien große Bedeutung hatten.



Abb. 1: Schrumpfkopf im Stil der Jivaro

Welche Erwerbsumstände?

Der Begriff Unrechtskontext wird weder von Juristen noch von Ethikern verwendet. Die Arbeitsgruppe verbindet mit dem Begriff die Frage, „... wie die Umstände des Todes, des Erwerbs und bei den oben angesprochenen (Ritual-)Gegenständen auch die Entstehung jeweils rechtlich und insbesondere auch ethisch zu bewerten sind.“ (S.9) Ein Anhaltspunkt für einen Unrechtskontext ist zum Beispiel, „wenn die Person, von der die menschlichen Überreste stammen, Opfer einer Gewalttat wurde, und/oder Teile ihres Körpers gegen ihren Willen bearbeitet und aufbewahrt wurden oder werden.“ (S.10)

Welcher zeitliche Horizont?

Zu beachten ist auch, dass oft der Unrechtskontext „so weit in der Vergangenheit liegt, dass ein Fortwirken des geschehenen Unrechts in der Gegenwart nicht angenommen werden kann.“ (S.11) Ausgegangen wird von einem Richtwert von etwa 125 Jahren, da die „Erinnerung an einen Verstorbenen aus ethnologischer Sicht nach etwa vier bis fünf Generationen verblasst“. (S.11)

Nach diesen Grundlagen erörtern die jeweiligen Fachwissenschaftler in fünf Kapiteln allgemeine Hintergrundinformationen zum Thema menschliche Überreste in Museen und Sammlungen

- 3.1 Geschichte und Umstände des Sammelns in Deutschland und Europa
- 3.2 Analysemöglichkeiten und deren Erkenntnisgewinn für die Forschung
- 3.3 Die ethnologische Relevanz
- 3.4 Rechtliche Grundlagen
- 3.5 Ethische Grundsätze

Die Empfehlungen „sollen den für die Sammlung direkt Verantwortlichen wie auch den Trägern der Einrichtungen als Handreichung dienen – zum einen im täglichen Umgang mit menschlichen Überresten ... zum anderen im Umgang und in der Bewertung von Rückgabeforderungen.“ (S.48) In fünf weiteren Kapitel folgen diese gegliedert nach den Themen

Sammeln – Bewahren – Forschen – Vermitteln – Rückgabe.

Wichtigstes und eindeutigstes Ergebnis der Arbeitsgruppe ist, dass stets der Einzelfall zu betrachten ist. Denn das: „Verhältnis der Menschen zu den Knochen und insgesamt zu den Überresten der eigenen Vorfahren ist kulturell differenziert und jeweils einzigartig.“ (S.26) Da jedoch als Ergebnis allgemeingültige Empfehlungen erwartet wurden, ist ein Spagat die Folge. Welche Verallgemeinerungen kann es bei der Vielfalt der außereuropäischen Kulturen geben?

KOMMENTAR – SKIZZE

Sehr präsent sind in den Empfehlungen die Begriffe Respekt und Sensibilisierung, z. B. heißt es: „Sensibilisierung ist im Umgang mit menschlichen Überresten in allen Bereichen der Museums- und Sammlungsarbeit geboten, ... Respekt gebührt den Verstorbenen und ihren Nachfahren.“ (S.7) Die folgenden Fragen stellten sich mir beim Lesen:

Respektvoller Umgang nur mit menschlichen Überresten?

Ist Sensibilisierung und Respekt nicht generell im Umgang mit ethnologischen Objekten geboten? Viele Zeremonial- und/oder Ritual-Objekte, oft unscheinbar und unerkannt, könnten für die Hersteller von besonderer Bedeutung gewesen sein. Wichtiger als

menschliche Überreste. Z. B. wurden in einigen Kulturen nach dem Ableben alle persönlichen Objekte des Verstorbenen vernichtet. Ist bei trotzdem erhaltenen Gegenständen nicht ähnlicher Respekt angemessen?

Respekt für menschliche Überreste ein „interkulturell verbreiteter Konsens“?

Die Ethiker behaupten in ihrem Beitrag: Es „... existiert ein interkulturell verbreiteter Konsens darüber, dass menschliche Überreste mit Respekt und Würde zu behandeln sind...“ (S.46) Bei diesem Satz hätten die Ethnologen widersprechen können, ja müssen, denn ob es diesen „interkulturell verbreiteter Konsens“ gibt, ist gerade nicht das Spezialgebiet der Ethik, sondern der Ethnologie. Häufig werden in ethnologischen Ausstellungen z. B. Schrumpfköpfe (*tsantsa*) der Jivaro-Völker und Kopftrophäen der Mundurucu gezeigt. Diese waren nach einem mehrjährigen Ritualzyklus wertlos, und Respekt wurde den Objekten dann nicht mehr entgegengebracht. Denn es waren nicht die menschlichen Überreste selbst, sondern eine darin enthaltene Kraft, Energie, Seele (wie auch immer wir es nennen mögen). Ein weiteres Beispiel: An dem Federkopfschmuck *muhara* der Erikbaktsa (Brasilien) befinden sich auch lange Haarsträhnen. Ursprünglich sollen es die Haare getöteter Feinde gewesen sein. In den Museen finden sich jedoch ausschließlich Stücke seit den 1960er-Jahren. Da wurden jedoch längst die eigenen langen Haare verwendet und der Federschmuck überwiegend zum Verkauf hergestellt. Welchen Respekt erweisen die Erikbaktsa diesen Haaren?

Nur Ahnenkult und keine Kopfjagd?

Die Empfehlungen sind viel zu stark auf das Thema „Verehrung von Ahnen“ reduziert. Nur zweimal wird das Wort Kopfjagd beiläufig erwähnt (S.10, 21), obwohl diese sehr verbreitet war (und ist?). In den ausübenden Kulturen war Kopfjagd ein zentrales Lebens-thema. Wie würden sich diese Menschen in Ausstellungen selbst präsentieren? Ist es nicht eine Frage des Respektes (und der Wissenschaftlichkeit), Kulturen so zeigen, wie sie waren und wie sie sich selbst sahen?

Welche Art von Respekt?

In vielen Herkunftsgesellschaften wurden menschliche Überreste öffentlich anlässlich von Festen gezeigt/getragen oder auf Altären präsentiert. Diese Art der Würdigung unterscheidet sich fundamental von den Ausstellungsinszenierungen, die durch Empfehlungen von Museumsverbänden in unserer westlichen Respekt-Tradition verwurzelt sind. Warum wurde nicht einbezogen, wie verschiedene Herkunftsgesellschaften ihren Respekt zeig(t)en? Auch wenn die Vielfalt zu groß gewesen wäre, die Arbeitsgruppe hätte einige Typen herausarbeiten können, um verschiedene Respektformen zu beschreiben. Wurde den menschlichen Überresten der Ahnen der gleiche Respekt gezollt wie z.B. einem Trophäenschädel?

Menschliche Überreste in ethnologischen Ausstellungen?

„Das Museum hat nicht den Vermittlungsauftrag, die Schaulust von Betrachtern zu befriedigen. ... Werden menschliche Überreste der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, so ist eine würdige, wissenschaftlich korrekte und konservatorisch unbedenkliche Präsentation selbstverständlich. Stets sollte versucht werden, den Besucher durch entsprechende Informationen zu sensibilisieren.“ (S.59)

Eine Folge ähnlicher, bereits existierender Empfehlungen ist, dass

menschliche Überreste in unheimlich-halbdunklem bis ruhig-meditativem Ambiente gezeigt werden. Erzeugt diese Ausstellungspraxis nicht genau das, was sie angeblich vermeiden möchte: Schaulust und Gruselerlebnis? Wer die Dunkelheit einer Geisterbahn wählt, sollte sich über ein kleines Schaudern der Besucher nicht wundern. Warum wird Tageslicht als weniger respektvoll betrachtet?

Menschliche Überreste – kein Thema für Ethnologen?

Hätte ein Alien die einstige weltweite Verteilung der (Ver-)Ehrung menschlicher Überreste ausschließlich in ethnologischen Ausstellungen zwischen 1980 bis 2012 studiert, dann käme er zu dem Ergebnis, dass in Afrika dieses Phänomen sehr selten war, in Südamerika sich auf ein paar Mumien, Schrumpfköpfe und Munduru-cu-Trophäenköpfe sowie in Nordamerika auf wenige Skalplöcher und abgeschnittene Finger beschränkte. In Ozeanien dagegen als Ahnenkult und in Asien in einigen entlegenen Gebieten als Kopfgang sehr verbreitet war. Dieses Bild entspricht natürlich nicht der ehemaligen Verbreitung. Was ist es dann? Ausdruck der Abneigung der jeweiligen Fach-Ethnologen? Bei Deimel/Schindlbeck findet sich der Satz: „Damit steht in Verbindung, dass westliche Reisende und Forscher bestimmte Verhaltensweisen indigener Gruppen in Zusammenhang mit menschlichen Überresten ablehnten.“ (S.28) Gilt gleiches für die Museumsethnologen der letzten Jahrzehnte, die die Kontinente Afrika, Amerika und Asien beaufsichtigten? Vermittelt wurde in Ausstellungen bisher ein schiefes Bild der Welt. Müssen also zunächst die kuratierenden EthnologInnen für das Thema sensibilisiert werden? Dürfen die Völker, die teilweise durch Seuchen und Völkermord vernichtet oder reduziert wurden, nachträglich in ihrer Weltsicht kastriert werden? Wenn der Kopfgänger seine Feste feierte und die Feindestrophäen stolz präsentierte, warum darf deren Stolz nicht in einer Ausstellung vermittelt werden?

Rückgabeforderungen?

Der Archäologe Wilfried Rosendahl (*rem* Mannheim), Mitglied der Arbeitsgruppe, wies während der Pressekonferenz auf eine wichtige Erfahrung hin. In der Ausstellung „Schädelkult“ der *rem*, die seit 2011 erst in Mannheim, dann in Schleswig und in Herne und jetzt in Leoben gezeigt wurde und wird, waren menschliche Überreste von über dreißig Kulturen aller Kontinente zu sehen. Hunderttausende Besucher sahen die Ausstellung. Die nationale und internationale Presse berichtete. Neue Rückgabeforderungen gab und gibt es nicht. Diese sind also längst nicht so häufig, wie sie in den Medien stattfinden.

Was mir persönlich an der aktuellen Rückgabeforderungsdiskussion nicht behagt, ist die vergangenheitsfixierte, passive Ethik verbunden mit einem Hauch von Schuldgefühlen. Einzig gemeinsame Aktivität mit den Herkunftsgesellschaften ist der Übergabeakt. Das Museum Volkenkunde Leiden hat unter Steven Engelman in den Jahren 2009 bis 2011 nach einer Rückgabeforderung der Maori eine ganze Reihe von neuen Projekten mit ihnen begonnen. Gegenwartsorientierte und zukunftsweisende Aktivitäten mit vielen Möglichkeiten direkter Begegnungen von Maori und Niederländern.

Leider keine rechtlichen Regelungen?

Abschließend noch ein Satz der Juristen: „Bei der Arbeit mit menschlichen Überresten in den Museen/Sammlungen können zahlreiche rechtliche Fragen auftauchen. Leider gibt das deutsche Recht auf viele dieser Fragen keine klaren Antworten.“ (S.31)

Warum leider? Welch ein Glück! Wie oft ersticken Regeln und Regelungswut eine notwendige Diskussion? Wir dürfen und sollen also am Einzelfall (kontrovers) diskutieren. Vielleicht wird es dann (als Ergebnis) auch rechtliche Regelungen geben.

Die Empfehlungen als Leitfaden für Mitarbeiter in Ethnologischen Museen?

Um die Einzelfallbetrachtung zu unterstützen, ja zu ermöglichen, müssten in den Empfehlungen auch Maßnahmen vorgeschlagen werden. Zwar findet sich in dem Beitrag von Deimel/Schindlbeck der folgende Satz: „Eine wichtige Aufgabe der Ethnologen in den nächsten Jahren und Jahrzehnten wird sein, menschliche Überreste in den bestehenden Sammlungen zuzuordnen.“ (S.30) Konkretes enthält der Bericht aber nicht. Daher möchte ich folgende Maßnahmen vorschlagen:

- * Identifizierung der Objekte
- * Suche nach Spezialisten
- * Einrichtung einer zentralen Kontaktstelle
- * Erweiterung des Zeitraumes der Provenienzforschung
- * Initiierung von Pilot-Projekten mit Herkunftsgesellschaften.

In einer koordinierten Bestandserfassung aller Museen sind die fraglichen Objekte zu identifizieren. Zunächst zu fotografieren und die Sammlungsangaben digital zu erfassen. Vollständig kann die Identifizierung nur sein, wenn jeweils der gesamte Objektbestand erfasst wird. Denn das Wissen eines Ethnologen wird ausreichen, um alle menschlichen Überreste zu selektieren. Das Erkennen, die Materialbeurteilung und die regionale Zuordnung erfordert Spezialisten in einem Umfang, die selbst in den großen Museen nicht vorhanden sind. Eine zentrale Kontaktstelle auf Bundesebene müsste also die Spezialisten suchen, deren Arbeit koordinieren und außerdem die fraglichen Objekte in einer Datenbank zusammenführen, die für die Museen, Wissenschaftler, Spezialisten und Herkunftsgesellschaften per Internet zugänglich ist. Der Zugang ist zu regeln. Auch die Provenienzforschung ist sinnvollerweise museumsübergreifend zu koordinieren, da viele Sammler für mehrere Museen tätig waren. Die vorhandenen Provenienzforschungstellen, die sich bisher nur mit dem Zeitraum 1933 bis 1945 befassen, könnten ihre Forschungsaktivitäten z. B. auf den Zeitraum 1850 bis 2000 ausdehnen.

Um die Probleme und Lösungen in der Praxis festzustellen, müssten zunächst einige kleinere Pilot-Projekte mit ausgewählten Herkunftsgesellschaften initiiert werden. Wesentliches Anliegen der Empfehlungen sind schließlich mögliche Rückgabeforderungen.

Zur Identifizierung gehört auch die folgende vielleicht schwerste Aufgabe: das Feststellen von Fälschungen. Immer, wenn sich europäische Kopfgänger für Trophäen interessierten und diese erwarben, stieg die Nachfrage derart, dass die Produktion sich veränderte. Dann stellten z. B. nicht mehr nur Jivaro-Gruppen Schrumpfköpfe her, sondern auch ihre Nachbarn lernten dieses Handwerk schnell (siehe Abb. 1). Schließlich wurden sogar in Panama Köpfe geschrumpft, ja sogar Nazi-Verbrecher experimentieren im KZ Buchenwald. Wie können diese verschiedenen Typen von Schrumpfköpfen erkannt werden? Welcher deutsche Südamerikaner im Museum oder an der Universität kann das? Bücherwissen reicht hier nicht, das vergleichende Studium in vielen Museumssammlungen ist dafür nötig.

Text und Fotos: Andreas Schlothauer



Die Kunst aus Ostafrika ist in Deutschland bekannt durch Sammlungen in Museen wie in Berlin, Leipzig, Dresden oder Stuttgart, aber auch durch Ausstellungen, beispielsweise die von Jens Jahn, Walter Bareiss, Jo Späth und Ralf Schulte-Bahrenberg. Dagegen ist diese Kunst in den Vereinigten Staaten eine Art Terra Incognita. Spannend ist deshalb die Tatsache, dass es nun aktuell eine Ausstellung in der zur City University of New York gehörenden QCC Art Gallery gibt, die sich mit der Kunst aus Tansania befasst: Shangaan – Art of Tanzania.

Grund genug für Kunst&Kontext, auf diese Ausstellung intensiver einzugehen – mit einem exklusiven Interview mit dem Kurator der Ausstellung Gary van Wyk und dem Hinweis auf eine Website, auf der mehr oder weniger alle gezeigten Objekte zu betrachten sind:

www.qcc.cuny.edu

Ideal ist es natürlich, sich die Ausstellung vor Ort anzusehen!

AUSSTELLUNG: SHANGAA – ART OF TANZANIA

INTERVIEW

Ingo Barlovic: Gary, Sie sind der Kurator von Shangaan, einer Ausstellung über die Kunst aus Tansania. Diese Ausstellung findet in der QCC Art Gallery in Bayside, NY, statt. Meine erste Frage muss natürlich lauten: Warum Tansania? Und warum solch eine Ausstellung in den Vereinigten Staaten?

Gary van Wyk: In meiner Laufbahn als Kunsthistoriker, spezialisiert auf afrikanische Kunst, habe ich mich auf Gebiete, Themen und Materialien konzentriert, die ignoriert oder gar ausgeschlossen wurden, wie zum Beispiel Südafrika, Wandmalereien, Perlenarbeiten von Frauen. Südafrika und Ostafrika lagen außerhalb des frankofonen Einflusses, der die Stereotypen der afrikanischen



Abb. 01 / Abb. 02

Kunst erschaffen und die falsche Auffassung verbreitet hat, es gäbe in diesen Gebieten keine Kunst. In Deutschland und in Teilen des früheren Österreich-Ungarns war Kunst aus Tansania jedoch bekannt. Jens Jahn hat 1994 in Deutschland mit einer Ausstellung und einem Buch einen umfassenden Überblick über die Kunst Tansanias gegeben, aber das Buch hat die englischsprachige Welt kaum erreicht, weil es auf Deutsch und Suaheli war.

In den 20 Jahren, die seit der Veröffentlichung vergangen sind, haben professionelle Kunsthistoriker, die sich mit Afrika befassen, das Studium der Kunst aus Tansania vorangebracht. Ich möchte diese frischen Blickwinkel präsentieren - in englischer Sprache - und ich möchte die Geschichte dieser Kunst bis hin zu den Figuren und Masken, die auch heute noch hergestellt und getanzt werden, fortschreiben. Ich möchte zeigen, dass es sich um eine lebendige Kunst und Kultur handelt, die sich mit einer sich verändernden Gegenwart beschäftigt.

IB: Was interessiert Sie persönlich an dieser Kunst?

GvW: Ich bin nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch ausgebildeter Künstler, und ich war immer schon für den Expressionismus empfänglich - deshalb spricht mich die kühne Expressivität einiger Skulpturen aus Tansania sehr an. Der Titel der Ausstellung, Shangaan, ist auf Suaheli der Wortstamm für Dinge, die einen dramatischen ästhetischen Eindruck hinterlassen: eine bestürzende, verblüffende, überwältigende Qualität. Zusätzlich hat mich die Herausforderung gereizt, Unbekanntes zu entdecken und falsche Vorstellungen über die Kunst aus Tansania zu beseitigen.

IB: Kunst aus Tansania ist in Deutschland auch deshalb so populär, gerade weil sie solch einen expressiven Charakter hat. In Frankreich oder Belgien steht man ja eher auf eine elegantere, ästhetischere Kunst. Wie reagieren denn die Besucher in den Vereinigten Staaten auf die Kunst aus Tansania?

GvW: In den Vereinigten Staaten wurde der Geschmack für afrikanische Kunst durch Frankreich und Belgien geprägt. Deshalb haben die Amerikaner eine ähnlich vorgefasste Meinung von dem, was afrikanische Kunst ausmacht. Amerika hatte kein koloniales Abenteuerum wie Frankreich oder Belgien. Allerdings stand der Sultan von Sansibar – lange bevor er offizielle Beziehungen zu Frankreich oder Deutschland aufnahm – in Vertragsverhandlungen mit Amerika. Und der Handel mit Stoffen, Gewürzen und Elfenbein – nicht zu vergessen Sklaven – verband diese zwei Länder miteinander. Tansania ist, ähnlich wie die USA, ein kultureller Schmelztiegel, in dem mehr als 120 Sprachen gesprochen werden. Die Bevölkerung lebt aber in Frieden miteinander. Das Blut der verklavten Menschen aus Ostafrika fließt heute in den Adern von Amerikanern. Und: Tansania ist wirklich der Geburtsort der Menschheit. Wir alle lassen uns auf Tansania zurückführen.

IB: Und wie groß ist das Interesse in der Öffentlichkeit an der Ausstellung, zum Beispiel in der Presse?

GvW: Es gab bereits ein beträchtliches Medienecho in der Presse und bei Fernsehsendern, und wir glauben, es wird noch mehr geben. Allerdings ist es das Buch, das die Ausstellung überleben wird – und uns alle.

IB: Wie würden Sie das hinter der Ausstellung liegende Konzept beschreiben? Welche Story möchten Sie erzählen?

GvW: Das Konzept der Ausstellung beziehungsweise meine Intension als Kurator ist komplexer, als es vielleicht zu sein scheint. Als Einstieg für das Publikum habe ich die Idee des „shangaa“ genutzt – „Ehrfurcht“ hervorzurufen. Meine eigentliche Absicht liegt aber eher darin, gewisse Stereotypen und Fehlurteile über afrikanische Kunst ins Wanken zu bringen. Ich habe zum Beispiel Tiermasken aus dem 19. Jahrhundert, heutzutage deutsche Nationalschätze, kombiniert mit Tiermasken, die in den 1990er-Jahren von bekannten Künstlern hergestellt wurden (Abb. 10). Und ich zeige in der Ausstellung Filme zu diesen neueren Masken, wie sie im Kult gebraucht werden, um zu belegen, dass Masken bis heute erschaffen werden und bei aktuellen Ereignissen ‚sprechen‘.

Wir haben es hier NICHT mit einer toten Kultur zu tun, die durch den Kontakt und die Kontaminierung durch die Europäer beschädigt oder zerstört wurde. Die Formen der afrikanischen Kunst entwickelten sich schon immer in komplexen Umgebungen, die auch interkulturelle Kontakte beinhalteten – häufig lange, bevor die Europäer in Afrika landeten. Und bis heute wird Kunst in Tansania erschaffen.

Ich kombiniere das ‚Hohe‘ mit dem ‚Niederer‘. Ich zeige alltägliche Gebrauchsgegenstände und königliche Insignien, aber die Insignien sind oft sehr einfach, während die Alltagsobjekte sehr kostbar sein können.

Fundikiria IV, König der Nyamwezi und religiöses

Oberhaupt von mehr als einer Million Menschen, ist in der Ausstellung in einem Film zu sehen. Er zeigt die Objekte seiner Ahnen, die er in jährlich stattfindenden Fruchtbarkeitsfeiern verwendet und mit denen man Regen machen kann. Es sind sehr einfache Gegenstände: Flaschenkürbisse, niedrige Stühle, Speere. Eine Scheibe mit einem Spiralmuster und einem Loch in der Mitte war für die Menschen dort eines der heiligsten und symbolträchtigsten Objekte. Geschnitten aus dem Ende einer Konusmuschel, wurden diese Scheiben dazu verwendet, Häuptlingstümer zu erschaffen, und sie versinnbildlichten den Weg vom irdischen Leben in die spirituelle Welt. Aus westlicher Sicht ist diese Scheibe wertlos.

Ich demontiere falsche Vorstellungen von dem, was als ‚Meisterwerke‘ tansanischer Kunst gilt. Ich zeige zum Beispiel, dass der sogenannte Nyamwezi ‚Thron‘ des Berliner Ethnologischen Museums – ein Stuhl mit einer hohen Rückenlehne und einer Figur auf der Rückseite – in einer kleinen Kimbu Siedlung gesammelt wurde, keiner wichtigen Person gehörte und mit dem europäischen Karawanenhandel verbunden war.

Andererseits zeige und veröffentliche ich nahezu unbekannte alte Objekte, die meines Erachtens die Anerkennung als Meisterwerk verdienen – wie die Chaganungu Figur aus Ton, die ich beim Néprajzi Múzeum in Budapest entliehen habe (Abb. 03), oder auch eine tolle Figur, die bei den Nyamwezi gesammelt wurde (Abb. 06). Sie befindet sich seit ca. 1900 im Herrnhuter Museum. Zusätzlich werden viele neuere Arbeiten von außergewöhnlicher ästhetischer Qualität gezeigt, um unsere Idee von tansanischer Kunst anschaulich zu machen.

Ich lade das Publikum dazu ein zu entdecken, dass Kunst aus Tansania häufig mehr zu tun hat mit dem, was wir Performance nennen, mehr ist als bloße Skulpturen. Ich zeige, inwieweit die geologische Landschaft und die Geräuschkulisse – Musikinstrumente, Klatschen, Singen und Stille – vitale Aspekte der tansanischen Kunst sind. Dies wird auch durch die Filme in der Ausstellung vermittelt. Und natürlich beinhaltet all dies auch das Spirituelle und die – oft als magisch geltende – Medizin.

Die meisten Figuren aus dem 20. Jahrhundert werden in Tanzwettbewerben der Sukuma eingesetzt und oft zusammen mit lebenden Schlangen und anderen wilden Tieren getanzt. Sie werden mittels magischer Medizin verstärkt, um die Stimmen der Zuschauer zu gewinnen und die Konkurrenten zu frustrieren.

IB: In Deutschland gab es ja die berühmte Tansania Ausstellung von Jens Jahn. Wie unterscheidet sich Ihre Ausstellung von jener?

GvW: Wie zuvor schon Jens Jahn habe ich mich aus einigen deutschen und belgischen Sammlungen bedient und zum Teil sogar dieselben Stücke ausgewählt. Außerdem bin ich aber auch hinter den frühe-



Abb. 03



Abb. 04



Abb. 05



Abb. 06



Abb. 07



Abb. 08



Abb. 09



Abb. 10



Abb. 11

ren Eisernen Vorhang gegangen, und noch zusätzlich habe ich mir Objekte aus amerikanischen Sammlungen ausgesucht. Jens Jahn hat mich voller Begeisterung und sehr hilfreich bei meinem Projekt unterstützt, und letzten Endes sind unsere Ziele die gleichen: die Anerkennung dieses übersehenen Teiles afrikanischer Kunst zu fördern.

Ich glaube aber, dass mein Ansatz etwas historischer ist: Ich analysiere kritisch frühere Erklärungen, integriere aktuelle Forschungen und will die Fortentwicklung bis heute ins Bild setzen. Dafür sind die verschiedenen Filme in der Ausstellung äußerst wichtig.

Ich habe die Sammlung von Museumsobjekten in den Kontext von Sklaverei und Widerstand gebracht. Ich zeige auch Zeichnungen, die 1906 von den Mitarbeitern Karl Weules gefertigt wurden – einem der Gründer der deutschen Ethnologie, dem früheren Direktor des Leipziger Museums, der viele der von uns ausgestellten Schätze gesammelt hat. Diese Zeichnungen illustrieren, wie Weules Expedition begleitet wurde von brutaler Gewalt, Repressalien und Unterdrückung. Schließlich ist eines meiner Anliegen, die ständig neuen Strömungen mitsamt ihren interkulturellen Wechselwirkungen herauszuarbeiten.

Eine Auswahl an Skulpturen, die ‚Fremde‘ darstellen, unterstreicht, dass die Tansanier schon immer von anderen Kulturen beeinflusst waren – unterschiedlichen Kulturen sowohl innerhalb des eigenen Landes als auch ferner Erdteile.

IB: *Früher gab eine Ausstellung zur afrikanischen Kunst häufig sehr viele Informationen über den ethnologischen Hintergrund. Heutzutage steht dagegen oft der Kunstaspekt im Mittelpunkt. Wie ist dies in Ihrer Ausstellung?*

GvW: Ich stelle sowohl die Ästhetik als auch den Kontext in den Mittelpunkt, aber ich zeige nur Stücke, die ich selbst wunderschön oder beeindruckend finde: Objekte, die für mich den *shangaa* Effekt haben. Ich habe mehrere Hundert Objekte als potenzielle Ausstellungsstücke ausgesucht. Diese habe ich durch den Input, den mir Kunsthistoriker-Kollegen gaben, weiter verdichtet, bis wir schließlich eine endgültige Gruppe von 160 superben und faszinierenden Objekten hatten.

IB: *Welche Objekte sind ausgestellt?*

GvW: Ich habe unter anderem versucht, den großen Bevölkerungsgruppen in Tansania Gewicht zu geben. Dementsprechend machen Objekte der Sukuma die größte Gruppe aus. Das Spektrum reicht

von kleinen Nasensteckern, die die Yao, Makua und andere an der Suaheli-Küste tragen, bis hin zu überlebensgroßen Figuren der Sukuma (Abb. 08). Wir zeigen auch vielfältige Materialien: von Gold über Papier, Baumwolle, Ton, Glas bis hin zu Eisen. Die Künstler reichen vom König von Kiziba im frühen 19. Jahrhundert bis hin zu noch lebenden namhaften Meistern.

IB: *Woher stammen die Stücke aus Ihrer Ausstellung? Ich habe gehört, vieles komme aus Deutschland.*

GvW: Leihgaben aus deutschen Museen stammen aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde München; dem Ethnologischen Museum, Berlin; dem GRASSI Museum zu Völkerkunde Leipzig und dem Museum für Völkerkunde in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Einige ausgeliehene oder abgebildete Objekte kommen aus amerikanischen Museen. Dazu gehören das Virginia Museum of Fine Arts, das University of Iowa Museum of Art, das Art Institute of Chicago und das Indianapolis Museum of Art. Ich habe des Weiteren Werke aus dem Canada's Royal Ontario Museum und dem Museum für Völkerkunde, Wien, mit ins Buch genommen. Zusätzlich habe ich mich aus privaten Sammlungen in Deutschland, Österreich, Belgien, Tansania und den USA bedient.

IB: *Sind die Stücke in Ihrer Ausstellung, die nicht aus den Museen oder der QCC Art Gallery stammen, alle von privaten Sammlern, oder gibt es auch welche von Händlern?*

GvW: Die meisten stammen von privaten Sammlern. Ich habe aber einige Händler einbezogen, die auch Sammler sind und grundlegende Forschung betrieben haben, wie zum Beispiel Marc Felix, der ja eine Schlüsselrolle bei der Tansania-Ausstellung von Jens Jahn und bei dem dazugehörigen Buch gespielt hat.

IB: *Haben Sie Lieblinge? Gab es Stücke, die Sie wirklich überrascht haben? Haben Stücke „Wow“-Gefühle ausgelöst?*

GvW: Einer meiner Lieblinge ist eine Makonde Maske eines Massai Moran (Krieger) (Abb. 09). Dessen Exotik wird durch den Einsatz einer türkisfarbenen Bemalung unterstrichen. Ich war sehr erfreut, dass nach meiner Auswahl der Besitzer, Stewart J. Warkow, das Stück zusammen mit anderen der QCC Art Gallery gespendet hat. Ein Stück, das mich überrascht hat, war eine Figur aus dem Iowa Museum of Art (Abb. 11), die viel kleiner war, als ich sie mir vorgestellt hatte – sie stammt ursprünglich wohl nicht von den Nyamwezi, denen sie lange Zeit zugeordnet wurde. Damit besitzt dieses Stück den *shangaa*-Effekt in einem anderen Sinn des Wortes: Es ‚verblüfft‘. Ausstellungen erlauben uns, Objekte wirklich zu erfah-

ren. Sich nur Bilder davon anzuschauen, hat dagegen etwas Abstraktes, das ihre Monumentalität verfälschen kann. Die großen Sukuma Figuren haben sicherlich diesen Wow-Faktor (Abb. 07). Sie bringen auch eine mächtige sexuelle Dynamik ins Spiel: Sie sprechen von unserem gemeinsamen Menschsein und davon, was den Lebenszyklus nach vorne treibt. Dazu gehören auch unsere Leidenschaften: Begehren, Eifersucht, Konkurrieren.

IB: Die Ausstellung wird an verschiedenen Orten gezeigt. Wo und wann? Und wird sie auch nach Deutschland kommen?

GvW: Die Ausstellung wird zum Portland Museum of Art in Maine reisen und dort vom 8. Juni bis zum 25. August zu sehen sein. Andere Ausstellungsorte, zum Beispiel in Deutschland, stehen noch nicht fest.

IB: Was können Sie mir über den Ausstellungskatalog sagen?

GvW: Das begleitende Buch soll kein Katalog sein, auch wenn es bis auf eines alle Objekte der Ausstellung zeigt. Es beinhaltet viele Objekte, die nicht in der Ausstellung zu sehen sind. Es hat 342 durchwegs farbige Seiten und beinhaltet eine umfassende Biografie und einen Index. Als Herausgeber habe ich selbst einige Abschnitte verfasst, viele der Feldfotos beigesteuert und Karten der Völker und der Handelswege erstellt. In dem Buch sind Aufsätze von Wissenschaftlern aus Tansania, Südafrika, den Vereinigten Staaten und Deutschland. Die meisten haben über afrikanische Kunst promoviert, und jeder von ihnen ist auf ein bestimmtes Gebiet spezialisiert. Zu den Autoren gehören Aimée Bessire, Giselher Blesse, Alexander Bortolot, Silvia Dolz, Mohamed Jaffer, Sandra Klopper, Fadhili Mshana, Rehema Nchimbi, Allen Roberts und Barbara Thompson.

IB: Kunst aus Tansania erreicht am Markt nicht die hohen Preise wie die Kunst aus anderen afrikanischen Gebieten. Was glauben Sie: Woran liegt das? Und wird diese Ausstellung daran etwas ändern?

GvW: Ich bin mir sicher, dass die Ausstellung und das Buch dazu beitragen werden, über tansanische Kunst zu informieren. Und ich hoffe, dass dies zu einer Veränderung der öffentlichen Wahrnehmung afrikanischer Kunst führen wird – an dieser Veränderung bin ich am stärksten interessiert. Marktpreise spiegeln die Nachfrage wieder, und was Leute nicht kennen, fragen sie auch nicht nach. Wenn mehr Menschen etwas über die Kunst aus Tansania lernen, könnte das Teile des Marktes ankurbeln.

Allerdings sind die Stereotypen und Vorurteile über afrikanische Kunst stark verwurzelt. Heutzutage werden die Märkte für afrikanische Kunst, zeitgenössische Kunst und andere Sammelgebiete von denselben finanziellen Kräften und Motiven gesteuert – und manipuliert. Gleichzeitig gibt es immer weniger leidenschaftliche Sammler, die sich für ein Thema wirklich interessieren – und nicht nur dafür, welchen Wert etwas hat.

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

ABBILDUNGEN:

1. FOTO: QCC ART GALLERY
2. (VON LINKS NACH RECHTS) BOTSCHAFTER TUVAKO N. MANONGI, VERTRETER DER VEREINIGTEN REPUBLIK VON TANSANIA BEI DEN VEREINIGTEN NATIONEN, KURATOR DR. GARY VAN WYK UND SEIN SOHN ALEXANDER MANYALA BRITTAN-VAN WYK
3. WEIBLICHE FIGUR (NUNGU), CHAGA, SPÄTES 19. JAHRHUNDERT, TON, BANANENBLÄTTER, FARBE, HÖHE: 24 CM SAMMLUNG DES ETHNOGRAFISCHEN MUSEUMS, BUDAPEST, INVENTARNUMMER 53697
4. FIGUREN EINER ‚CHAIN GANG‘ BONDEI, UM 1902, HOLZ, STRICK, PIGMENTE, LÄNGE: 52 CM SAMMLUNG DES GRASSI MUSEUMS ZU VÖLKERKUNDE LEIPZIG, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, INVENTARNUMMER MAF 8633; FOTO: BERND CRAMER
5. MASKE MAKONDE, SPÄTES 19. JAHRHUNDERT, HOLZ, HÖHE 17,5 CM GRASSI MUSEUM ZU VÖLKERKUNDE LEIPZIG, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, INVENTARNUMMER 16 567; FOTO: BERND CRAMER
6. WEIBLICHE FIGUR NYAMWEZI, FRÜHES 20. JAHRHUNDERT, HOLZ, HÖHE: 40 CM VÖLKERKUNDEMUSEUM HERRNHUT, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, INVENTARNUMMER 66 574. FOTO: JENS TÜMLER
7. TANZFIGUREN (MABINDA) SUKUMA, 20. JAHRHUNDERT, HOLZ, METALL, LEDER, TIERZÄHNE, FARBE, HÖHE: A: 135 CM ; B: 135 CM; C: 134 CM; D: 133 CM (B,C) SAMMLUNG DER QCC ART GALLERY, THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, GESCHENK VON FRANK UND LIZ BREUER, INVENTARNUMMER 12.28.21 & 12.28.06 (A,D) SAMMLUNG FRANK UND LIZ BREUER, FOTO: MICHAEL CICHON
8. WÄCHTERFIGUREN SUKUMA, 20. JAHRHUNDERT, HOLZ, METALL, HÖHE: 208 CM; 188 CM SAMMLUNG FRANK UND LIZ BREUER, FOTO: MICHAEL CICHON
9. HELMMASSE (LIPICO) MAKONDE, 20. JAHRHUNDERT, HOLZ, FARBE, PIGMENTE, HÖHE: 30,5 CM SAMMLUNG DER QCC ART GALLERY, THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, GESCHENK VON STEWART J. WARKOW, INVENTARNUMMER 13.02.02
10. HELMMASSE (LIPICO) MAKONDE; KÜNSTLER: MARTINS MANJIBULA JACKSON, CA. 2000, HOLZ, TIERFELL, TIERHAUT, STOFF, PIGMENTE LÄNGE: 34 CM SAMMLUNG DER QCC ART GALLERY, THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, GESCHENK VON STEWART J. WARKOW, INVENTARNUMMER 13.02.06
11. WEIBLICHE FIGUR NYAMWEZI (?), SPÄTES 19. – FRÜHES 20. JAHRHUNDERT, HOLZ, GLASPERLEN, HÖHE: 67 CM SAMMLUNG DER UNIVERSITY OF IOWA MUSEUM OF ART, THE STANLEY COLLECTION, INVENTARNUMMER XX1990.718
12. FOTO: QCC ART GALLERY

SHANGAA – ART OF TANZANIA

22. Februar – 17. Mai 2013 QCC Art Gallery, Bayside, NY
8. Juni – 25. August 2013, Portland Museum of Art, Maine

Das von Gary van Wyk herausgegebene Buch
SHANGAA – Art of Tanzania
ist erhältlich bei: www.qcc.cuny.edu



Abb. 12

WILDES INDIEN

– Himalaya zwischen Tibet und Burma

Eine Ausstellung
im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen

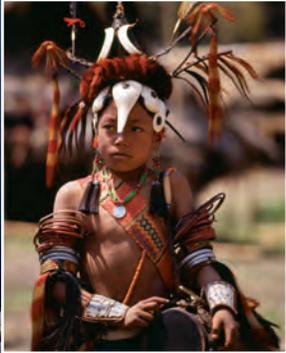


Abb. 1-4

Es gibt sie noch – die viel gerühmten weißen Flecken auf der Landkarte, zumindest wohl auf den Karten des landläufigen Bewusstseins. Eigentlich sollte Indien nicht dazu gehören – zu eingepreßt im allgemeinen kulturellen Gedächtnis erscheinen die Bilder von Taj Mahal, Armut, nackten Saddhus und Sikh-Taxifahrern, wie auch jene von Curries und jüngst auch von Call-Centern und der indischen Computerindustrie. Doch wer hat schon einmal etwas von Arunachal Pradesh gehört? Wer kann mit den Begriffen „Nyishi“, „Mishmi“ oder „Hrusso“ etwas anfangen? Oder weiß ein Tier mit Namen „Buru“ einzuordnen? Wie wäre es mit „Donyi-Poloismus“? Es scheint wohl ein Indien zu geben, das über das Bollywood-Klischee hinausgeht.

Besagte Begriffe gehören in den Nordosten des Subkontinents, einem Gebiet so groß wie Westeuropa mit 60 Millionen Einwohnern. 65 Jahre lang war es aufgrund politischer Umstände für Fremde nicht zugänglich. Sieben Bundesstaaten, die „Seven Sisters of India“, bilden, nur durch eine schmale Landzunge mit dem Rest des Landes verbunden, dieses sogenannte „Ohr Indiens“. Assam, das Land des Tees, ist sein vom Brahmaputra durchströmtes Zentrum, und die Bundesstaaten Arunachal Pradesh (sprich: Arunatschal Pradésch) – das „Land der morgenbeschiedenen Berge“ – und Nagaland formieren seine äußersten und nur wenig erschlossenen Nordostgrenzen zu Tibet, Yünnan und Burma. Hier, in Indiens letztem kontinuierlichem Primärregenwald, in dem man in den 1950er-Jahren noch nach überlebenden Dinosauriern mit

Namen „Buru“ fahndete, findet der Himalaya sein östliches Ende und bietet mehr als 150 verschiedenen Völkern eine entbehrungsreiche Heimat. Ethnisch und kulturell haben diese nur sehr wenig mit der Lebensweise im weithin bekannten Indien der Hindus zu tun. Völker wie die oben genannten Nyishi, Mishmi, Hrusso sind tibeto-burmesischer Abstammung. Über die Jahrhunderte, seit sie aus Burma oder Tibet hierher eingewandert sind, haben sie Weltbilder entwickelt, die bis heute um archaisch anmutende Lebenskonzepte wie Abgrenzung, Stärke, Fruchtbarkeit und Klangeetze kreisen. Es sind diese Weltbilder, die die unterschiedlichen Ethnien von Arunachal Pradesh und Nagaland miteinander verbinden, wohl auch deswegen, weil sie alle gleichsam von denselben schwierigen Lebensumständen in ihren Bergregenwäldern betroffen sind.

Die Apa Tani beispielsweise, ein Kleinvolk, das, umgeben von viehzüchtenden Ethnien, als einziges zum Ackerbau übergegangen ist, haben in ihrer Isolation über die Jahrhunderte ein erstaunliches Schönheitsideal entwickelt, das sich in Gesichtstätowierungen und gigantischen Nasenscheiben äußert. Körpermodifikationen wie Gesichtstattoos gibt es auch bei den Wancho und Nocte, zwei Naga-Völkern im Süden des Landes. Hier stehen sie für Erfolg in der Kopfjagd, bei vielen Naga-Völkern bis heute ein Teil ihres Alltages. Das weltweite Kulturphänomen „Kopfjagd“, in nahezu allen Kulturräumen der Erde geschichtlich nachweisbar, wirkt auf manche Besucher faszinierend-abstoßend. Daher erklärt

die Ausstellung die religiösen Ideen, die mit diesem Phänomen verbunden sind und widmet den gesamten letzten Raum den Naga-Völkern des Südens von Arunachal Pradesh und den angrenzenden Teilen Nagalands. Vor dem Hintergrund eines Filmes, in dem 900 Stammesmitglieder eine acht Meter lange Baumstammtrommel unsagbar steile Felder emporwuchten, kann sich der Besucher von der Schönheit und der Phantasie, mit der die Naga ihre Textilien, Kopfputze und Dinge des täglichen Lebens gestalten, überwältigen lassen. Der menschliche Kopf bzw. symbolische Darstellungen desselben finden sich an einem Großteil der ausgestellten Exponate – von Halsketten über Körpertücher und Skulpturen bis zu Tabakspfeifen. Sie sind als Ausdruck der Wertschätzung zu verstehen, die die kopfjagenden Gesellschaften Nordost-Indiens dem Leben schon immer entgegengebracht haben.

In der weltweit ersten umfassenden Ausstellung zu diesem unbekanntem, „wildem“ Teil Indiens, dem Osthimalaya zwischen Tibet und Burma, zeigt das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen mit seinem Gastkurator Peter van Ham die vielen faszinierenden Volksgruppen Arunachal Pradeshs sowie eines Teils von Nagaland und deren reiche materielle Kultur. Van Ham bereiste zwischen 1996 und 2005 immer wieder die „Sieben Schwestern Indiens“, um die Kulturen der verschiedenen Volksgruppen zu dokumentieren. Die regelmäßigen Besuche führten zu dem auf Vertrauen basierenden, seltenen Privileg, bei den Naga an drei rituellen Kopffjagden teilnehmen zu dürfen. Im Jahr 2005 erlebte er wegen einer tatsächlich drohenden Kopffjagd eine mehrtägige Ausgangssperre gemeinsam mit dem Baseler Ethnologen Richard Kunz. In seinen Büchern (siehe Literatur) erzählt er respektvoll von seinen Erfahrungen, um den Alltag der Menschen in diesem Teil Nordost-Indiens zu vermitteln. Denn die meisten der hier lebenden Menschen fühlen sich vom Rest der Welt missverstanden. Ihre Kontakte zu westlichen Besuchern waren historisch geprägt vom Kolonialismus in den unterschiedlichsten Formen – seien dies die britischen Besatzer bis 1947, die Missionare mit ihrem religiösen Bekehrungs- und Verdammungseifer, das indische Militär mit seiner oftmals menschenverachtenden Vorgehensweise oder die indischen Verwaltungsbeamten, die mit allen Mitteln nach der Eingliederung der Völker ins Hindu-dominierte Indien streben.

Die 400 qm große, frisch renovierte Sonderausstellungsfläche des Historischen und Völkerkundemuseums präsentiert Geschichte und Gegenwart von Arunachal Pradesh und

Teilen Nagalands eingeteilt in drei Kulturzonen – die nördliche, von Tibet und Bhutan geprägte, das animistische Zentrum und den von Burma beeinflussten Süden, den auch die Naga-Gruppierungen besiedeln. Im animistisch-schamanistischen Kernland von Arunachal Pradesh folgen die Menschen vor allem dem Donyi-Poloismus, einer Religion, in der Sonne (donyi) und Mond (polo) als höchste Gottheiten verehrt werden. Symbolisch hierfür steht in der Mitte des großen Ausstellungssaales ein großer Fruchtbarkeitsaltar, der den kunstvollen Aufbauten, an denen die Anhänger dieser Religion den Geistern ihre Opfergaben verehren, nachempfunden ist. Der zentrale Ausstellungsteil zeigt die gründliche und jahrelange Vorarbeit seit dem Jahr 2002. In mehreren deutschsprachigen Museen wurden die Sammlungen der Naga bearbeitet, z.B. im Museum der Kulturen Basel, im Völkerkundemuseum der Universität Zürich, im Ethnologischen Museum Berlin, im Völkerkundemuseum München und im Völkerkundemuseum Dresden. Ein Ergebnis seiner kompetenten Arbeit mit den Museums-sammlungen sind bisher drei grosse Ausstellungen (siehe Artikelende). Als Gastkurator war er sowohl Initiator der Projekte wie auch wesentlicher Motor der Realisierung. In Dresden identifizierte van Ham die weltweit älteste Sammlung von Objekten aus Arunachal Pradesh. Die vom preußischen Abenteurer und Reisenden Otto Ehrenfried Ehlers, der auch für den deutschen Vater der Ethnologie, Adolf Bastian, im Feld war, gesammelten Objekte fanden bereits 1876, früher noch sogar als Objekte in britischen Sammlungen, ihren Weg in dieses Museum. Eine aussagekräftige Auswahl an einzigartigen Webarbeiten, Schilden, Klanzeichen und Schmuck der Adi und Mishmi stellen die Staatlichen Ethnografischen Sammlungen Sachsen, mit denen van Ham schon seit Jahren gut zusammenarbeitet, der Ausstellungsunternehmung zur Verfügung. Weitere Leihgaben aus den bearbeiteten Sammlungen konnten nicht eingebunden werden, da deren Museen entweder übersteuerte Transportkosten ansetzten, sich personell für die Bearbeitung der Ausleihfrage nicht imstande fühlten oder die Ausleihe generell ablehnten. Dies hat jedoch der Bestückung der Ausstellung mit hochinteressanten Objekten keinen Abbruch getan. In dieser Sektion sind es weiterhin die ausgestellten Objekte zum Themenbereich „Indigene Geldformen“. Währungen in Arunachal Pradesh und Nagaland waren klöppellose Glocken in unterschiedlichsten Größen und Formen sowie Metallscheiben und -stäbe, die seit Jahrhunderten aus Tibet gehandelt, aber auch indigen hergestellt wurden. Man



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

benutzte sie für Ausgleichs- und Sühnezahlungen, Aussteuern und Mitgiften bei Heirat, sowie als Lösegeld. Ein Film von Pramod Mathur zum Brückenbau der entlegenen siedelnden Idu Mishmi rundet das Gesamtbild ab. Der sich anschließende burmesisch-buddhistische Süden des Landes wird hauptsächlich vom Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen mit Objekten bestückt. Inszeniert auf einem typisch burmesischen Altar fügen sich die Shan-Buddhas aus Alabaster, Messing und Bronze erstaunlich harmonisch in das „Gothische Zimmer“ des Museums ein.

Inszenierungen gibt es einige in dieser Ausstellung – dies vor allem, um den bislang nur so wenig bekannten Kulturraum des Osthimalaya für den Besucher nicht nur intellektuell sondern vor allem auch sinnlich erfahrbar zu machen. Auf Original-Klangcollagen aus dem Regenwald oder buddhistischen Klöstern, Filmprojektionen, den Einsatz von Lichteffekten und die Bestückung der Ausstellungsektionen mit geschickt angeordneten, seltenen Präparaten der lokalen Tierwelt (Stichwort „Wildes Indien“) aus der Sammlung des benachbarten Naturmuseums, hat vor allem die vom Museum aus koordinierende Kuratorin Isabella Studer-Geißer gedungen, die sich darüber bewusst ist, dass diese Ausstellung Neuland betritt und vom Besucher einiges abverlangt. Sozusagen als Brücke gibt die Ausstellung dem Besucher aber auch Hilfen an die Hand, mit denen er sich dem Fremden nähern kann: So stellt ein von den Museumshistorikern Peter Müller und Nicole Stephan gestalteter Pavillon die 400 Jahre langen Kontakte zwischen St. Gallen und Indien vor und räumt gleichzeitig mit manchem Indien-Klischee auf. Zudem zeichnet man mittels einer Auswahl an museumseigenen Aquarellen der beiden britischen Landschaftsmaler Thomas und William Daniell die Annäherung zweier Künstler an den Subkontinent im späten 18. Jahrhundert nach. Dass Indien und seine Menschen Künstler bis heute faszinieren, setzt eine

weitere Ausstellungsstation wirkungsvoll in Szene: Seit einigen Jahren setzt sich die französische Bildhauerin Nathalie Sury mit den Ethnien Arunachal Pradeshs künstlerisch auseinander. Eine Auswahl ihrer Bronzeskulpturen zeigt „Wildes Indien“ erstmalig im deutschsprachigen Europa.

Die Ausstellung setzt sich auch mit den Themen „Vorurteil“, „Projektion“ und „Falsche Annahme“ auseinander, worauf provokierend mit dem Titel „Wildes Indien“ hingewiesen ist. Denn die Menschen und Völker Arunachal Pradeshs und Nagalands wurden von ihren Nachbarn gern mit Namen wie „Abor“, „Nyishi“ oder „Miri“ klassifiziert, die allesamt „wild“ und „unzivilisiert“ bedeuten. Heute haben Abgeordnete dieser Ethnien dafür gesorgt, dass die Namen ihrer Volksgruppen geändert wurden – ein wichtiger Schritt zur Distanzierung und Emanzipation.

Text: *Andreas Schlothauer*

Fotos: *Peter van Ham (Abb. 2-8)*

ABB. 1: KLOSTER TAWANG, NORDGRENZE NACH BHUTAN UND TIBET, FEBRUAR 2011 (FOTO: G. HELLER)

ABB. 2: OBEN: TAGIN-BRAUT, OBERER SUBANSIRI, 1998

ABB. 3: MITTE: TUTSA-HÄUPTLINGSSOHN, DORF KHOLAM CHANGLANG-DISTRIKT, 1998

ABB. 4: UNTEN: IDU-MISHMI-FRAU MIT TYPISCHEM „TOPF“HAARSCHNITT, ROING, 2004

ABB. 5: ADI-MINYONG-KRIEGER DORF YEKSI SIANG-DISTRIKT, 2004

ABB. 6: APA-TANI-FRAU MIT NASENPFLÖCKEN UND GESICHTSTATTOOS, HARI, 1996

ABB. 7: ERBEUTETE FEINDESKÖPFE IM NOCTE-DORF LAPNAN / TIRAP, 1998

ABB. 8: NYISHI-MANN MIT NASHORNOGELSCHNABEL ALS KOPFPUTZ, UNTERER SUBANSIRI, 1996

LITERATUR:

- VAN HAM, PETER: ARUNACHAL. PEOPLES, ARTS AND ADORNMENTS IN INDIA'S EASTERN HIMALAYAS. DELHI 2013
- VAN HAM, PETER: HEAVENLY HIMALAYAS. THE MURALS OF MANGYU AND OTHER DISCOVERIES IN LADAKH. MÜNCHEN, BERLIN, LONDON, NEW YORK, 2011.
- VAN HAM, PETER: KRIEGER VON SONNE UND MOND. MÄRCHEN UND MYTHEN DER VÖLKER IM NORDOSTEN INDIENS. FRAUENFELD, 2010.
- VAN HAM, PETER: INDIENS TIBET – TIBETS INDIEN. DAS KULTURELLE VERMÄCHTNIS DES WESTHIMALAYA. MÜNCHEN, 2009.
- VAN HAM, PETER UND SAUL, JAMIE: EXPEDITION NAGA. DIARIES FROM THE HILLS IN NORTHEAST INDIA AND BURMA. WOODBRIDGE, 2007.
- VAN HAM, PETER: IN DEN BERGEN DER KÖPFJÄGER. INDIENS WILDER NORDOSTEN. MÜNCHEN, 2006.
- STIRN, AGLAJA UND VAN HAM, PETER: THE HIDDEN WORLD OF THE NAGA. LIVING TRADITIONS IN NORTHEAST INDIA AND BURMA. MÜNCHEN, BERLIN, LONDON, NEW YORK, 2004.
- STIRN, AGLAJA & VAN HAM, PETER: THE SEVEN SISTERS OF INDIA. TRIBAL WORLDS BETWEEN TIBET AND BURMA. MÜNCHEN, BERLIN, LONDON, NEW YORK, 2000.
- VAN HAM, PETER UND STIRN, AGLAJA: BUDDHAS BERGWÜSTE. TIBETS GEHEIMES ERBE IM WESTHIMALAYA. GRAZ, 1999.
- VAN HAM, PETER UND STIRN, AGLAJA: THE FORGOTTEN GODS OF TIBET. EARLY BUDDHIST ART IN THE WESTERN HIMALAYAS. PARIS, LONDON, STUTTGART, 1997.
- VAN HAM, PETER: AUF BUDDHAS PFADEN. 2000 KM DURCH DEN WESTHIMALAYA. MÜNCHEN, 1994.

AUSSTELLUNGEN (GAST-KURATOR)

Naga - Kopffäger im Schatten des Himalaya. Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main, 2004

Indiens Tibet – Tibets Indien. Das Kulturelle Vermächtnis des Westhimalaya.

Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen 2009-2010;
Lindencenter Stuttgart 2010-2011,
Kreismuseum Zons 2012; Völkerkundemuseum Herrnhut 2012.

Wildes Indien - Himalaya zwischen Tibet und Burma.

Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen 2013-2014

Gesellschaft für Erhaltung und Förderung der Naga-Kulturen SPNH e.V.

Johann Klotz Straße 26

60528 Frankfurt

www.spnh.com

WILDES INDIEN – Himalaya zwischen Tibet und Burma

4. Mai 2013 – 19. Januar 2014 Geöffnet täglich außer Montag zwischen 10 und 17 Uhr

Zur Ausstellung erscheint eine Begleitpublikation von Peter van Ham

ARUNACHAL – Peoples, Arts and Adornment in India's Eastern Himalayas Nyiogi Books, New Delhi

sowie die erste Audio-CD mit Musiken der Völker Arunachal

Pradeshs HIMALAYA – Songs from the Heights A Celebration of Musical Traditions from Arunachal Pradesh/India

Erhältlich im Buchhandel, im Museumsshop und unter www.petervanham.com, www.nyiogibooks.com und www.spnh.com

HVM

Historisches und Völkerkundemuseum · Museumsstraße 50 · CH-9000 St. Gallen, Schweiz

www.hvmsg.ch



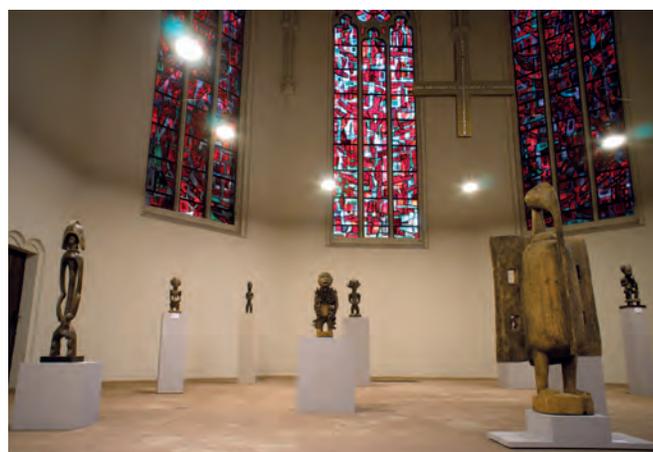
EINE AUSSTELLUNG IN DER JOHANNESKIRCHE

Die evangelische Johanneskirche in Saarbrücken versteht sich als „Citykirche“: Sie fühlt sich der Ökumene verpflichtet, ist offen für vielfältige kulturelle und gesellschaftliche Aktivitäten. Das Gotteshaus wird zur lebendigen Begegnungsstätte, in der Wissen vermittelt wird, Meinungen ausgetauscht werden, in der aber auch gefeiert werden kann. Im Oktober vergangenen Jahres wurde die Kirche im Herzen der Stadt zum Treffpunkt europäischer und afrikanischer Kulturen. Dreieinhalb Wochen lang waren dort Kunstwerke aus allen Teilen Schwarzafrikas zu bestaunen: Mutter-Kind-Skulpturen, Ahnendarstellungen, repräsentative Bildnisse von Königen und Notabeln, Verkörperungen von Kräften der Natur, Gehilfen von Wahrsagern, Tierdarstellungen, Schutzfiguren, Türen, Hocker und Harfen. Diese fügten sich organisch – als wären sie dafür geschaffen – in den Kirchenraum ein. Während der Altar sich auf Augenhöhe mit den Gottesdienstbesuchern befand, dahinter die Kanzel als schlichtes Rednerpult, bevölkerten die Skulpturen die leicht erhöhte Apsis. Links und rechts der mittleren Sitzreihen standen weitere Exponate – zumeist Paardarstellungen. Die den Skulpturen innewohnende Spiritualität kam in dieser Umgebung gesteigert zur Geltung. Die hölzerne Schar war Zeuge des Gemeindelebens und schien sich sichtlich wohl zu fühlen. Sie nahm an den Gottesdiensten teil, war Anlass für Vorträge und Konzerte, war geduldiger Zuhörer bei dem Trommelkurs für Kinder, und auch sonst drehte sich alles um das Thema Afrika. Der Vortrag „Wie man aus Menschen Neger macht – Koloniale Arbeiterziehung als Hilfsmittel der ökonomischen Ausbeutung“ von Anton Markmiller schilderte die Rolle der europäischen Mächte und der großen Glaubensgemeinschaften bei der kolonialen Deformation der afrikanischen Kulturen. Bei Erläuterungen im Anschluss an die Gottesdienste machte sich die Gemeinde mit den spirituellen Vorstellungen der afrikanischen Kulturen vertraut. Spezielle Gruppenführungen brachten Menschen in die Kirche, die schon lange keinen sakralen Raum mehr betreten hatten. Rund um die Skulpturen bildete sich eine große Ökumene. Eines der ausschlaggebenden Motive für diese Ausstellung war der Wunsch, durch das Zeigen der großartigen künstlerischen Leistungen afrikanischer Völker den Respekt vor anderen Kulturen zu wecken. Nicht mit dem Gestus der eurozentrischen Großzügigkeit gegenüber anderen Teilen der Welt, sondern aus der Einsicht geboren, dass in der offenen Welt das Zusammenleben mit dem Fremdartigen gelernt werden muss. Die Gruppen innerhalb der Gesellschaft und die Gesell-

schaft selbst müssen sich öffnen. Die Wagenburg ist nicht das Modell der Zukunft. Deutschland litt jahrhundertlang unter dem Konflikt der beiden christlichen Konfessionen und unter dem unsäglichen Antisemitismus. Heute müssen wir nicht nur das friedliche Zusammenleben mit den Muslimen, sondern auch dasjenige mit den Anhängern ostasiatischer Religionen und der weiterlebenden Naturreligionen organisieren. Die Kunst Afrikas aller Zeiten gehört zum großen Kosmos der Künste. Die Grundmuster der Figuren, Masken und Gebrauchsgegenstände sind über Jahrhunderte hinweg wiederholt und variiert worden. Dabei sind Epochen und Entwicklungsstufen zu erkennen, es gibt Übernahmen von fremden, außerafrikanischen Elementen, Einflüsse der Ethnien untereinander. Aber die Grundzüge bleiben. Die Bedeutung dieser Kulturen und ihrer Zeugnisse wurde auch von vielen Missionaren erkannt, die zwar für ihren Glauben warben, aber Figuren und Masken nicht zerstörten, sondern mit nach Europa brachten und sie durchaus respektvoll und nicht nur als Trophäen für den siegreichen Glauben behandelten. Die Missionsmuseen berichten noch heute davon. Die Zeugnisse der afrikanischen Kulturen in Museen und Sammlungen belegen die hohe Qualität der Schöpfungen der zumeist anonymen Künstler, und sie zeigen, dass die Künste in eigener – aber auch gleichwertiger – Form überall auf der Welt zu Hause sind. In Saarbrücken haben das die vielen Besucher der Ausstellung mühelos verstanden.

Text: Reinhard Klimmt

Fotos: Jürg Steiner



GUTACHTEN UND TRADITIONELLE AFRIKANISCHE KUNST (TAK)



Gutachten werden meist dann benötigt, wenn es unangenehm wird: Vor Gericht oder wenn sonst ein Konflikt droht, zur Klärung der Frage rechtmäßiger Einfuhr (Zoll) oder wenn der Wert eines Gegenstandes oder gar dessen Versicherungswert festzustellen ist. Handelt es sich um einen Streit zwischen Käufer und Verkäufer, so geht es bei Kunst meist um die beiden folgenden Fragen:

- * Ist das Werk echt oder falsch?
- * War der Verkaufspreis angemessen?

Beim Erwerb, davon kann ausgegangen werden, waren sich Käufer und Verkäufer noch einig. Das Stück wurde übergeben und der vereinbarte Kaufpreis bezahlt. Anlass der Verunsicherung ist häufig das vernichtende Urteil Dritter nach dem Erwerb, hier kurz skizziert mit den Vokabeln „Brennholz“, „Flohmarktware“, „Airport-Art“, „alles falsch“. Der diese Vokabeln benutzende Personenkreis ist klein, es sind kaum mehr als eine Handvoll. Gemeinsame Merkmale sind: männlich und weiß. Das Alter scheint eine gewisse Rolle zu spielen, denn die meisten sind älter als sechzig Jahre alt.

Ist das Werk echt oder falsch?

In einem Prozess reduzierte die Klägersseite diese Frage auf die prägnante Formel „authentisch und kultbenutzt“, denn der Wert eines Objektes wird bei der sogenannten Traditionellen Afrikanischen Kunst (TAK) gern in direkter Abhängigkeit von der Authentizität gesehen. Dahinter steht die Echtheitsdefinition: „von einem afrikanischen Künstler in Afrika für den Kult gearbeitet und im Kult benutzt“. Der französische Galerist Henri Kamer hat diese Formel im Jahr 1974 in seinem Artikel „De l'Authenticité des Sculptures Africaines“ formuliert. Was einfach und logisch klingt,

ist leider wissenschaftlich unbrauchbar, da nur in sehr wenigen Fällen beweisbar. Die Herstellung eines Objektes ist fast nie dokumentiert (meist sind es dann keine gesuchten, teuer bezahlten Sammelobjekte), und die Verwendung in einem Kult kann zwar durch Benutzungsspuren wahrscheinlich sein, beweisbar ist sie jedoch ebenfalls höchst selten. Die Definition der Authentizität liefert in Bezug auf die Herstellung für und die Nutzung im Kult keine prüfbar Kriterien, macht daher einen Beweis unmöglich und erzeugt ein „Authentizitäts-Dilemma“ (siehe Kunst&Kontext 01, S. 42 ff).

Sammler und Händler sehen dieses logische Dilemma eher selten und ersetzen eine für Dritte nachvollziehbare Beweisführung durch den Glaubenssatz: „Durch jahrzehntelange Erfahrung sehe ich das.“

Dieses optimistische Statement mag für den Erwerb oder Verkauf eines Stückes reichen, vor Gericht sind Glaubenssätze seit dem Ende der Inquisition jedoch etwas aus der Mode gekommen. Der Gutachter steht vor einer schweren Aufgabe, wenn die Frage echt oder falsch zu beurteilen ist. Denn es kann vor Gericht nicht darum gehen, ob selbsternannte Päpste und/oder eine große Gemeinde mehrheitlich ein Stück für echt oder falsch halten, sondern es geht um den objektiv nachprüfbar Beweis dieser Eigenschaft.

Gottes-Urteil oder Gutachten?

In den Schriften von Klägern finden sich z.B. Sätze wie der folgende: „Der renommierte Galerist und Experte sagte, dieses Stück ist falsch, es wurde nie im Kult benutzt“. Im ungünstigen Fall lagen dem Experten lediglich Fotos der Stücke vor, was einer Beurteilung auf dem Niveau des Kaffeesatz Lesens entspräche. Rechtsanwälte schreiben dann gern „Zeugnis Galerist ...“, was bedeutet, dass dieser Kunsthändler vom Gericht als Zeuge geladen werden soll, um eine Aussage über das Stück zu treffen, das er in Wirklichkeit dort aber erstmals zu sehen bekommt. Im günstigen Fall konnte der Händler-Experte das Objekt zuvor betrachten und verewigt nun sein Werturteil schriftlich. Auch wenn diese Schriftstücke dann gern mit dem Titel „Gutachten“ verziert sind, genügen sie selten denjenigen formalen Ansprüchen, die in Wirtschaft und Technik an ein Gutachten gestellt werden. In sehr vielen Fällen beschränkt sich die Argumentation auf Sätze wie: „Nach eingehender persönlicher Beurteilung lässt sich die Figur ohne Weiteres in eine Reihe von Fälschungen einordnen. Das Objekt ist eine zweifellos in jüngster Zeit für den Kunstmarkt hergestellte Fälschung.“ Oder: „Die uns vorliegende Figur wurde im Stil der ... für den westlichen Kunstmarkt gefertigt. Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine eindeutige Fälschung.“ Argumentation wird durch eine Einschätzung ersetzt und um den Satz ergänzt, dass sie von einem „international renommierten Afrika-Experten“ stamme. Erstaunlich, denn gera-



de ein Experte mit zahlreich veröffentlichten Fachwerken sollte wissenschaftlich argumentieren und gewöhnt sein, die Beweisführung nachvollziehbar vorzutragen. Wissenschaftstheoretisch gesehen sind die oben genannten Sätze dem Typus ‚Gottes-Urteil‘ zuzuordnen, da sich die Beweisführung im Wesentlichen auf die Person des Urteilenden beschränkt bei implizierter Unfehlbarkeit derselben. Wir befinden uns in der Welt des Glaubens und können von den tausendjährigen Traditionen und Erfahrungen profitieren, die davon ausgehen, dass allein Gott unfehlbar ist, der einzelne Mensch aber fehlerhaft. Hält der fehlerhafte Mensch sich für unfehlbar, so kommt er Gott gefährlich nahe; warum freiwillig der Gefahr aussetzen, wenn wir uns altersbedingt ohnehin der letzten Instanz nähern.

TAK-Gutachter Mangelware?

Immer wieder kommt es vor, dass Gerichte verzweifelt einen Gutachter suchen. Geschuldet ist dies dem Recht des Klägers wie des Beklagten, in einem Prozess einen Sachverständigen wegen Befangenheit ablehnen zu dürfen. Sieht sich der Gutachter selbst als befangen an, dann muss er den Auftrag sogar ablehnen.

Derzeit gibt es nur einen einzigen von der IHK öffentlich vereidigten und bestellten Sachverständigen „für schwarzafrikanische Kunst“ in Deutschland. Deshalb verzichten die Gerichte notgedrungen in den vorgenannten Fällen auf einen entsprechend qualifizierten Gutachter und bestellen stattdessen Galeristen oder Auktionatoren, die vor Gericht ihre Meinung vortragen und so über authentisch, echt und falsch entscheiden. Als Marktteilnehmer genügen diese jedoch auf keinen Fall der Berufsethik, wie sie z.B. von Behrend Finke, dem Vorsitzenden des Verbandes *Unabhängiger Kunstsachverständiger e.V.* (www.vuks.de), formuliert wird. Der Kunstsachverständige soll „neutral sein, nach bestem Wissen und Gewissen urteilen und es sich nicht zu leicht machen“. Wirtschaftliche Eigeninteressen sind nach Meinung des Verbandes nicht mit der Forderung nach Neutralität vereinbar, d.h. entweder Gutachter oder Händler/Auktionator. Dass ausgerechnet Gerichte diese Unabhängigkeit des Gutachters nicht einfordern, ist aus der Not heraus verständlich, jedoch als Dauerlösung nicht akzeptabel. Des Weiteren besteht die Frage, ob ein Gutachter ohne Zusatzausbildung überhaupt seiner Aufgabe gerecht werden kann. Wer Gutachten in Wirtschaft und Technik kennt, weiß, dass deren Qualität direkt abhängig ist von der Weiterbildung der Gutachter. Das Institut für Sachverständigenwesen e.V. (www.ifsforum.de) in Köln veranstaltet Fachseminare mit Themen zum formalen Aufbau von Gutachten, Versicherungsfragen, Berufsethik, Verhalten vor Gericht, etc. Mindestens die TAK-Gutachter, die in Gerichtsverfahren mitwirken, sollten eine entsprechende Aus- und Weiterbildung nachweisen können und außerdem öffentlich vereidigt und bestellt sein. Zu überlegen ist weiterhin, ob eine digitale Version eines jeden Gutachtens zentral gesammelt werden sollte, um die Qualitätskontrolle und wissenschaftliche Auswertung zu ermöglichen. Diese Gutachten wären dann auch für alle zukünftigen Sachverständigen verfügbar.



Qualitätskriterien für TAK-Gutachten - ein Vorschlag

Ein Gutachten sollte übersichtlich gegliedert sein, Beurteilungskriterien benennen sowie eine nachvollziehbare Beweisführung und Bewertung beinhalten. Im Gesamturteil sollten eventuelle Unsicherheiten und Einschränkungen formuliert sein. Das Objekt ist standardisiert zu fotografieren, z.B. Skulpturen von allen vier Seiten (90° Drehung), oben und unten. Außerdem sind Detailfotos der im Text behandelten Merkmale erforderlich. Mit den unten genannten Gliederungspunkten sind einige Fragen verbunden, die möglicherweise erfordern, dass der Gutachter in Teilbereichen weitere Spezialisten hinzuzieht, z.B. bei der Analyse von Pigmenten, der Bestimmung der Holzart, der Suche nach Vergleichsstücken.

A. Material (Herstellung, Gebrauch)

- * Welches Holz wurde verwendet?
- * Wenn an dem Stück weitere Teile befestigt sind, aus welchem Material sind diese?
- * Wie wurde die Oberfläche des Materials behandelt? Bei Farben: welche Pigmente?
- * Weist das Stück Schadstellen und/oder Reparaturen auf?
- * Wo sind welche Gebrauchsspuren sichtbar?

B. Dokumentation der Herkunft

- * Von wem wurde wann, wo und zu welchem Preis das Stück erworben?
- * Was ist zur weiteren Geschichte des Objektes bekannt?
- * Wie ist die Zuverlässigkeit der Informationen zu bewerten?

C. Wertberechnung (Herstellungswert, Vergleichswert)

- * Wie viele Arbeitsstunden, gegliedert nach Materialauswahl, Schnitzen, Oberflächenbehandlung, werden für die Herstellung geschätzt? .
- * Welchen Preis haben vergleichbare Objekte in den letzten Jahren erzielt?

D. Stilistischer Vergleich

- * Welche Merkmale sind typisch/untypisch im Vergleich mit anderen Stücken?
- * Sind die Herkunft und das Alter der Vergleichsstücke gesichert?
- * Mit welcher Wahrscheinlichkeit (in %) wird das Stück als ‚echt‘ betrachtet?

(Zu beachten ist, dass die Vergleichsstücke, die bei der Stilanalyse verwendet werden, mindestens zum Teil im Museumsbesitz sein sollten, somit das Eingangsdatum und die regionale Herkunft bekannt sind. Dem Sachverständigen muss daher die Arbeit in Museumsdepots möglich sein.)

E. Ethnographische Informationen zur Herstellung und Verwendung des Objekttyps

- * Welche Informationen finden sich in der Literatur und in den Museen zum Objekttyp?
- * Welche Feldfotos zeigen den Objekttyp?

Text: Andreas Schlothauer

Zeichnungen: Janine Heers

(Es handelt sich nicht um Abzeichnungen eines realen Vorbildes, sondern um die künstlerische Typenbildung aus vielen Figuren.)

KURZE GESCHICHTE DES INSTITUTS FÜR ETHNOLOGIE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

Im Jahre 1914 kam es in Leipzig zur Gründung zweier ethnologischer Einrichtungen, die damals im deutschsprachigen Raum nichts Vergleichbares fanden: An der Universität etablierte Karl Weule (1864-1926), der Direktor des schon seit 1869 existierenden Museums für Völkerkunde, ein „Ethnographisches Seminar“; ein halbes Jahr später entstand mit Mitteln der König-Friedrich-August-Stiftung das „Sächsische Forschungsinstitut für Völkerkunde“. Damit fanden die jahrelangen Bemühungen, hinter denen insbesondere der Leipziger Fachmann für tropische Gebirgsforschung und spätere Gründer des „kolonialgeographischen Seminars“, Hans Meyer (1858-1929), stand, genau in dem Jahr ihre Erfüllung, in dem die meisten überseeischen Besitzungen des Zweiten Deutschen Reiches wieder verloren gingen. Umso vehementer setzten sich die deutschen Völkerkundler für eine Revision dieses in Versailles für alle Zeiten festgeschriebenen Verlustes ein. Ihre bis zum Ende des 2. Weltkriegs anhaltenden Bemühungen gaben der erst Ende des 19. Jahrhunderts weltweit anerkannten Disziplin in Mitteleuropa ein besonderes Gepräge.¹

Warum Leipzig im damals in jeder Hinsicht expandierenden Deutschland eine führende Rolle einnahm, lag zum einen an der auch geistigen Dynamik der alten Handels- und Messestadt, dann insbesondere an der Person Friedrich Ratzels (1844-1904), der 1886 den Leipziger Lehrstuhl für Geographie erhielt und der mit seiner Theorie der Kulturdiffusion nach räumlichen Gegebenheiten der allgemein im Sog der biologischen Evolutionslehre Charles Darwins treibenden Kulturwissenschaft eine neue Richtung zu geben vermochte. Mit dem genuin sächsischen Anliegen, den vornehmlich naturwissenschaftlich ausgerichteten Kaiser-Wilhelm-Instituten Preußens – den heutigen Max-Planck-Instituten – ein geisteswissenschaftliches Gegengewicht zu schaffen, erhielt die Universität Leipzig Forschungsinstitute für Psychologie (Wilhelm Wundt), für Universalgeschichte (Karl Lamprecht) und eben für Völkerkunde, das von der finanziellen Ausstattung her die beiden anderen übertraf.

In den Augen Karl Weules war diese Auszeichnung dadurch gerechtfertigt, dass die Völkerkunde *„für das ganze riesenhafte Bauwerk das Fundament liefern [soll], während die übrigen Wissenschaften sich mit dem Ausbau und der Einrichtung der Obergeschosse befassen.“*² Die damalige Ethnologie verstand sich als Grundlagenwissenschaft; in enger Verbindung zur Prähistorie, aber auch zur Geographie und Sprachwissenschaft wollte Weule die *„Anfänge von...“* so ziemlich allen Kulturerscheinungen ergründen, und seine Gewährsleute waren die Kolonialvölker der ganzen Welt – für ihn das *„Austragsstübchen der Menschheit“* (Weule 1918). In den Museen wurden ihre materiellen Erzeugnisse zur Schau gestellt, in den zoologischen Gärten konnten lebendige Vertreter in typischen Kostümen und bei typischen Handlungen erlebt werden und in dem neuen Forschungsinstitut sollten die Bedingungen der kulturellen Entwicklung und vielfältigen Ausprägung studiert werden – auch um die Kolonialherrschaft auf eine wissenschaftliche Grundlage stellen zu können.

Im auf die prosperierende Gründerzeit folgenden vergleichsweise ärmlichen „interbellum“ gewann dann ein anderer Gedanke stei-

gende Aufmerksamkeit, der nur mit der oben angesprochenen Deprivation erklärt werden kann: Mit Otto Reche (1879-1966) übernahm nach Weules Tod 1926 ein Mann das Leipziger Institut, der in der Rasse das Fundament aller Kulturäußerungen erblickt zu haben glaubte³. Reche war bei der deutschen Südsee-Expedition 1908⁴ als Anthropologe dabei, seine Weltanschauung war aber durch den Kampf der Volkstümer im schlesischen Raum geprägt, und sein Hauptwerk *„Rasse und Heimat der Indogermanen“* (München 1936) galt der Formatierung des „nordischen Menschen“ am unwirtlichen Rande des damals bis Sachsen reichenden Polareises. Dennoch unterstützte die unter Reche „Institut für Rassen- und Völkerkunde“ genannte Einrichtung Expeditionen in Übersee (in West-, Südwest- und Südostafrika sowie in Indien und Nordostbrasilien), und neben den physischen Anthropologen Michael Hesch (bis 1938), Elisabeth Weber, Werner Brückner, Erich Karl, Werner Merkel und Lothar Sickel, die mit Zwillingsuntersuchungen, Dorferhebungen, kriminalbiologischen Studien, Vaterschaftsfragen und „Rassegutachten“ befasst waren, wirkten auch bedeutende Völkerkundler und Religionswissenschaftler in der Lehre, namentlich Fritz Krause (1881-1963), der Nachfolger Weules am Museum⁵, sein Mitarbeiter Paul Germann (1884-1966)⁶, sein (und Reches) Schüler Willy Schilde (1894-1943), der Mosambik-Forscher Günther Spannaus (1901-1984)⁷ und Friedrich Rudolf Lehmann (1887-1969)⁸, der bei Kriegsausbruch 1939 in Südafrika interniert wurde.

Reche plante, im neuen Domizil des Instituts in der Schillerstrasse 6 ein Anthropologisches Museum einzurichten; dort wollte er die Schädel Sammlungen des Leipziger Arztes, Malers und Philosophen Carl Gustav Carus (1789-1869), des Leipziger Nervenarztes und „Frauenfeindes“ Paul Moebius (1853-1907) und des ersten Lehrstuhlinhabers für Anthropologie in Leipzig, des Urgeschichtlers Emil Schmidt (1837-1906), zusammen mit eigenen Präparaten und Abgüssen ausstellen. Mit seiner Festnahme am 18. Juni 1945, der die Internierung in verschiedenen Lagern des US-Militärs folgte, endete diese Phase der biologischen Begründung von Kultur. Nach ergebnislosem Suchen eines neuen Direktors – es waren u.a. Egon Freiherr von Eickstedt, Paul Kirchhoff und Bernhard Struck im Gespräch – wurde 1948 der Westemigrant Julius Lips (1895-1950) berufen, der auch gleich Rektor der Gesamtuniversität wurde. Mit seiner Antrittsrede über die „Erntevölker“⁹ am 31. Oktober 1949 wurde erstmals ein ethnologisches Thema zum Motto eines universitätspolitischen Neubeginns, das zugleich das Primat der Wirtschaft in die Kulturforschung des Instituts zurückholte. Lips hatte vor, die frühere Doppelstruktur aus Anthropologie und Ethnologie mit einer gänzlich neuen zu überwinden; sein Haus hieß nun „Ethnologisches Institut und Institut für Vergleichende Rechtssoziologie“. Geplant waren Forschungen und Veröffentlichungen, die das jeder Wirtschaftsstufe angemessene Rechtssystem belegen sollten. Die Beispiele, die Lips vor Augen und zum Teil auch schon fertig ausgearbeitet hatte, stammen allesamt aus Indianeramerika, wo er während seiner Emigration forschen konnte. Schon am 21. Januar 1950 brachte sein plötzlicher Tod das ehrgeizige Programm zum Stehen. Doch sein Name wurde fortan

in den Institutstitel aufgenommen und seine Frau Eva Lips (1906-1988) durfte – ohne jede akademische Qualifikation – die Geschäftsführung übernehmen, unterstützt von dem Sprachwissenschaftler Ferdinand Hestermann in Jena. Bald war sie promoviert, und – nach einer das Institut nachhaltig prägenden Gasttätigkeit des Moskauer Ethnographie-Professors und materialistischen Universalgelehrten Sergej Alexandrowitsch Tokarew (1899-1985)¹⁰ – konnte sich Eva Lips 1954 auch habilitieren und dem Haus als erste Professorin des Faches (mit allen akademischen Würden ab 1. Jan. 1960) vorstehen.

Im dem Geiste des zu früh verstorbenen Julius Lips entstand unter Eva Lips und ihren Mitarbeitern die in der damaligen DDR weit verbreitete „Völkerkunde für Jedermann“ (125 000 Auflage), die sich von der vielen ethnologischen Schulen eigenen Romantisierung vorindustrieller Verhältnisse deutlich distanzierte – aus der *„Verpflichtung, allen Völkern den Anschluss an die Entwicklung zu menschenwürdigen Lebensumständen zu sichern, einigen Gemeinschaften bei der Schaffung von Existenzbedingungen zu helfen, die andere Völker in Jahrtausenden oder Jahrhunderten erreichten. Die Völkerkunde prüft sorgfältig Möglichkeiten des Übergangs zu modernen Lebensformen und gibt den Spezialisten, den Ökonomen, Ärzten oder Lehrern Hinweise.“*¹¹

Zu dieser praktischen Neuorientierung musste bald eine Verlagerung des Interessengebiets weg von den Indianern Nordamerikas hin zu den Völkern im antikononialen Befreiungskampf vor allem in Afrika treten. Darüber hinaus gab es aus verschiedenen Gründen Möglichkeiten zur Feldforschung nur mit Auflagen. 1968 trat Eva Lips in den Ruhestand. Ihr Nachfolger Dietrich Treide (1933-2008), bislang „wissenschaftlicher Oberassistent“, hatte große Mühe, das Institut über die dritte Hochschulreform zu retten. Als „Lehr- und Forschungsbereich für Ethnographie (Julius Lips)“ war die Leipziger Ethnologie schließlich ihrer Eigenständigkeit verlustig gegangen¹² und zu einem kleinen Bestandteil der riesigen Sektion Afrika- und Nahostwissenschaften geworden, nachdem eine Aufnahme in die „Sektion Universalgeschichte“ von Walter Markov (1909-1993), die dieser dissidente Marxist¹³ in Anlehnung an Karl Lamprechts Institut von 1914 geplant hatte, gescheitert war.

Über die für Außenstehende nicht immer leicht zu begreifende Geschichte der Leipziger Ethnologie unter DDR-Bedingungen hat Wolfgang Liedtke (1937-2012) zum 90. Gründungsjubiläum 2004 eine illustrierte Erinnerungsbroschüre zusammengestellt. Dort ist zu lesen: *„Jeden Tag verließen 120 bis 300 Menschen die DDR, darunter viele Arbeiter. Wieso verließen sie diesen ihren Staat und das zehn Jahre nach seiner Gründung? Über viele Diskussionen in den Seminaren des Grundlagenstudiums lag mehr als ein Hauch von Unwahrhaftigkeit.“*¹⁴ Als 1989 Mauer und Stacheldraht fielen, wollte sich auch die Universität Leipzig von ihren ideologisch geleiteten Kollegen trennen. Das „Institut für Ethnologie“ wurde unter diesem Namen neu begründet und der Lehrstuhl ausgeschrieben. Am 1. April 1994 trat der Verfasser sein Amt als Institutsdirektor an. Während zu DDR-Zeiten auch die Wissenschaften planbewirtschaftet wurden, zogen nach der „Wende“ neue Freiheiten auch in die Universitäten. Man durfte studieren, was man wollte, und die Ethnologie wirkt gerade auch in Zeiten des Umbruchs äußerst attraktiv. In wenigen Semestern schnellte die Zahl der Studierenden von etwa 40 auf über 400 hoch. Ab 1995 wurden aber die Mittel für studentische Hilfskräfte, Lehraufträge, Bücheranschaffungen, Exkursionen etc. sukzessive verringert. Dieser wachsende Notstand charakterisierte die zwei Jahrzehnte nach dem demokratischen Aufbruch, ohne dass eine nachhaltige Lösung gefunden werden konnte.

Formal war der Lehrstoff Ethnologie nach den Maßgaben des seit den 1970er Jahren an westdeutschen Universitäten etablierten Magisterstudiengangs zu strukturieren – in systematischer Hinsicht gebündelt in die vier Säulen Wirtschaft, Gesellschaft, (und erstmals nach 40 Jahren) Religion sowie Fachgeschichte, in regionaler Hinsicht stand eine Beschränkung auf den Nahen Osten (einschließlich Nordostafrika) und Lateinamerika an, da andere Weltregionen durch gut ausgestattete philologische Institute abgedeckt waren. Den vielen neugierigen Studienanfängern musste zunächst klar gemacht werden, dass Ethnologie in die elementaren Fragen der Daseinssicherung, der Vergesellschaftung und der Glaubensvorstellungen einführt, aber wenig zur „Entwicklungspolitik“ mit ihrem geringen Respekt vor lokalen Lösungen zu sagen hat. Insofern war Weule (s.o.) aktueller als die oben zitierte „Völkerkunde für Jedermann“.

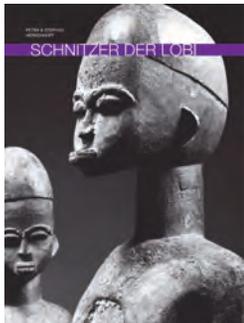
Dann konnte durch die intensive Beschäftigung mit der Fachgeschichte daran erinnert werden, dass sich Völkerkunde und Volkskunde einmal aus der Kostümkunde entwickelt haben, d.h. dass für den ethnologischen Blick der angezogene, ja sogar der maskierte Mensch weit interessanter ist als der nackte, den man der Anthropologie überlassen muss. Fremde Kulturen wurden in erster Linie als Übersetzungsproblem¹⁵ vermittelt, bei dem vor allem die nach außen gezeigte und die geheime oder verborgene Seite zu unterscheiden sind.¹⁶ Schließlich war das Kulturstudium von der Suche nach reinen Formen zu erlösen, um zum synthetischen Charakter menschlicher Lebensverhältnisse vorstoßen zu können und die heutige Vielfalt im weiten Spektrum zwischen Industriegesellschaften und Stammesgemeinschaften als jeweils unterschiedliche Mischverhältnisse – und dies in stetigem Wandel – zu begreifen.

Die neuen Aufgaben, vor die sich das neue Institut für Ethnologie der Universität Leipzig gestellt sah, waren letztlich aber nur zu bewältigen in Kooperation mit anderen ethnologischen Einrichtungen wie dem altherwürdigen Museum sowie den neu geschaffenen Forschungsinstituten der Max-Planck-Gesellschaft – für evolutionäre Anthropologie in Leipzig, für ethnologische Forschung in Halle/Saale –, die dann auch zu einer Institutsneugründung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg führte.¹⁷ Gerade die Kooperation mit der Nachbaruniversität, insbesondere den dort alteingesessenen Orientwissenschaften unter der Leitung von Stefan Leder, machte auch die Mitwirkung im Sonderforschungsbereich „Differenz und Integration“ möglich, der von 2000 bis 20012 interdisziplinär das Verhältnis zwischen sesshaften und nomadischen Bevölkerungsteilen in Zeit und Raum untersuchte und in den der Dienstleistungsnomadismus eingebracht werden konnte, den die Tsiganologie bei Zigeunern weltweit untersucht.¹⁸ Im vergangenen Jahr hat das Institut wieder eine neue Leitung bekommen: Ursula Rao wird das Fach neu definieren, die Anglophonisierung und Internationalisierung der Leipziger Ethnologie fördern und im Verbund mit Afrikanistik, Indologie sowie anderen an der Universität entstandenen regionalen wie globalen Instituten neue Bachelor- und Masterstudiengänge anbieten. Bis ihre Schüler fertige Texte vorlegen, wird die bisherige Herausgeberschaft (Nippa, Streck, Bohrmann) der Institutsreihen weiterarbeiten. Der erste der mittlerweile 19 zählenden Bände war im Jahre 2000 erschienen¹⁹, als Wiederaufnahme der von Karl Weule begründeten und mit Hans Meyers „Die Barundi“ 1916 eröffneten Serie von Institutsveröffentlichungen.

Text: Bernhard Streck
E-Mail: Streck@rz.uni-leipzig.de

LITERATUR:

- 1 STRECK, BERNHARD: DEUTSCHE VÖLKERKUNDE. SONDERWEGE DES 20. JAHRHUNDERTS, IN: ZEITSCHRIFT FÜR ETHNOLOGIE, BD. 134, BERLIN 2009, S. 267-280
- 2 WEULE, KARL: ZUSAMMENHÄNGE UND KONVERGENZ. EIN WORT ZU F. VON LUSCHANS GLAUBENSBEKENNTNIS. PETERMANN'S GEOGRAPHISCHE MITTEILUNGEN APR./MAI 1920, S.69-77, 153-157, ZIT. S. 75
- 3 GEISENHAINER, KATJA: "RASSE IST SCHICKSAL" OTTO RECHE (1879-1966) – EIN LEBEN ALS ANTHROPOLOGE UND VÖLKERKUNDLER, LEIPZIG 2002
- 4 FISCHER, HANS: DIE HAMBURGER SÜDSEE-EXPEDITION. ÜBER ETHNOGRAPHIE UND KOLONIALISMUS, FRANKFURT AM MAIN 1981,
- 5 VGL. KRAUSE, FRITZ: MASKE UND AHNFENIGUR. DAS MOTIV DER HÜLLE UND DAS PRINZIP DER FORM, IN: ETHNOLOGISCHE STUDIEN BAND 1, LEIPZIG 1931, S. 344-364
- 6 GERMANN, PAUL: DIE VÖLKERSTÄMME IM NORDEN VON LIBERIA, IN: VERÖFFENTLICHUNGEN DES STAATLICH-SÄCHSISCHEN FORSCHUNGSINSTITUTS FÜR VÖLKERKUNDE ZU LEIPZIG, BD.11, LEIPZIG 1933
- 7 VGL. BAUTZ, KARIN/BLESSE, GISELHER: DIE VERGESSENE EXPEDITION. AUF DEN SPUREN DER LEIPZIGER MOSAMBIK-EXPEDITION VON 1931, LEIPZIG 1999
- 8 LEHMANN, FRIEDRICH RUDOLF: MANA. DER BEGRIFF DES „AUSSERORDENTLICH WIRKUNGSVOLLEN“ BEI SÜD-SEEVÖLKERN (INSTITUT FÜR VÖLKERKUNDE, ERSTE REIHE: ETHNOGRAPHIE UND ETHNOLOGIE, BD. II), LEIPZIG 1922
- 9 LIPS, JULIUS: DIE ERNTEVÖLKER, EINE WICHTIGE PHASE IN DER ENTWICKLUNG DER MENSCHLICHEN WIRTSCHAFT (REKTORATSREDE GEHALTEN AM 31. OKTOBER 1949 IN DER KONGRESSHALLE ZU LEIPZIG), BERLIN 1953
- 10 TOKAREW, S. SERGEI A.: DIE RELIGION IN DER GESCHICHTE DER VÖLKER (AUS DEM RUSS. ÜBERSETZT VON ERICH SALEWSKI.) KÖLN 1978
- 11 LIPS, EVA, ET AL.: VÖLKERKUNDE FÜR JEDERMANN, GÖTTA/LEIPZIG 1965, S. 11
- 12 TREIDE, DIETRICH: ONWARDS, BUT IN WHICH DIRECTION? ANTHROPOLOGY AT THE UNIVERSITY OF LEIPZIG BETWEEN 1950 AND 1968. IN: HANN, CHRIS ET AL.(HRSG.): STUDYING PEOPLES IN THE PEOPLE'S DEMOCRACIES. SOCIALIST ERA ANTHROPOLOGY IN EAST-CENTRAL EUROPE, MÜNSTER 2005, S.133-158
- 13 NEUHAUS, MANFRED ET AL. (HRSG.): „WENN JEMAND SEINEN KOPF BEWUSST HINHIELT...“, BEITRÄGE ZU WERK UND WIRKEN VON WALTER MARKOV. LEIPZIG 1995
- 14 LIEDTKE, WOLFGANG: ZUM 90-JÄHRIGEN GRÜNDUNGSJUBILÄUM DES INSTITUTS FÜR ETHNOLOGIE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG. LEIPZIG 2004
- 15 MARANHAO, S. TULLIO/STRECK, BERNHARD (HRSG.): TRANSLATION AND ETHNOGRAPHY. THE ANTHROPOLOGICAL CHALLENGE OF INTERCULTURAL UNDERSTANDING, TUCSON 2003
- 16 STRECK, BERNHARD (HRSG.): DIE GEZEIGTE UND DIE VERBORGENE KULTUR, WIESBADEN 2007
- 17 DEIMEL, CLAUS/STRECK, BERNHARD (HRSG.): ETHNOLOGIE IN MITTELDEUTSCHLAND, LEIPZIG 2005
- 18 VGL. NIPPA, ANNEGRET (HRSG.): KLEINES ABC DES NOMADISMUS, HAMBURG 2011
- 19 STRECK, BERNHARD (HRSG.): ETHNOLOGIE UND NATIONALSOZIALISMUS (VERÖFFENTLICHUNGEN DES INSTITUTS FÜR ETHNOLOGIE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG, REIHE: FACHGESCHICHTE, BAND 1), GEHREN 2000



BUCH-Tipp von Petra Schütz und Detlef Linse

Der fast dreihundert Seiten umfassende große Bildband gehört in das Regal eines jeden Africana-Sammlers. Mit einer immensen Fülle von Fotos durchwegs hervorragender Bildqualität stellen die Autoren die Vielfalt der Lobi-Schnitzkunst unter Beweis. Eine Hommage an die im Dreiländereck von Burkina Faso, Côte d'Ivoire und Ghana

beheimateten Bildhauer!

Das besondere Verdienst des Buches ist es, durch viele messerscharfe Nah- und Detailaufnahmen einem Publikum, das überwiegend an großen Statuen interessiert ist, die Augen für kleine Preziosen zu öffnen. Speziell den Lobi-Sammler begeistert die markant zur Darstellung gebrachte Patina.

Besonderer Hervorhebung bedarf das Kapitel über den offenbar einzigen im 20. Jahrhundert dokumentierten Lobi-Bildhauer, der nicht merkantil tätig war: Biniaté Kambiré aus dem ivorischen Dorf

Tiamne. Während eines nur wenige Tage dauernden Aufenthaltes bei den Lobi im Jahre 1965 hatte Hans Himmelheber den Künstler in seinem Dorf besucht, interviewt und beim Schnitzen aufgenommen.

Es findet sich eine gelungene Nebeneinanderstellung von historischen Fotos und aktuellen Objekt-Aufnahmen. Hätte Daniela Bognolo in den Jahrzehnten ihrer Bemühungen intensiv recherchiert und nicht nur Feldrand-Forschung betrieben, wären weitere solcher Kapitel möglich gewesen!

Der marginale Text dieses exzellenten Bildbandes bedarf keiner Kommentierung.

HERKENHOFF, PETRA UND STEPHAN:

**Schnitzer der Lobi, Osnabrück 2013,
288 Seiten, 318 Abb. in Farbe, 62 Abb. in Schwarz-Weiß**

Das Buch ist zum erstaunlich günstigen Preis von 49,00 Euro zuzüglich Versand erhältlich und kann per E-Mail bestellt werden unter der Anschrift:

dr.herkenhoff@t-online.de



Karl-Heinz Krieg
(Foto: Gustav Wilhelm)

VERANSTALTUNGS-Tipp von Hermann Becker

„AUS FERNEN LÄNDERN“ NEUER MARKT FÜR AUSSEREUROPÄISCHE KUNST IN KREFELD

Am zweiten Wochenende im Oktober 2013 treffen sich Sammler erstmals unter dem Motto „Aus fernen Ländern“ in den Räumen des Ateliers Widerborst in Krefeld-Linn.

Etwa zehn Kunsthändler und Galeristen stellen dort ihre Objekte aus Afrika, Asien und der Südsee aus.

Vielen ist dieser Ort von den Verkaufsausstellungen des Forschers und Kunsthändlers Karl-Heinz Krieg bekannt: Bis zu dessen plötzlichem Tod im letzten Jahr war das Atelier ein beliebter Treffpunkt für Afrika-Interessierte.

Es gibt einen Stand mit Kunstwerken aus der Sammlung Krieg, und es werden die Galeristen

Jutta Rochon (Asien), Ulrich Kortmann (Südsee), Alfons Bermel, Wolfgang Peschke, Christian Siegenthaler und Hans Wende (alle Afrika) neben einigen weiteren Anbietern vertreten sein.

**Die Eröffnung findet statt am
Freitagabend, dem 11. Oktober, um 19 Uhr.**

Die übrigen Zeiten:

Samstag, der 12. Oktober, und Sonntag, der 13. Oktober

– jeweils von 10 Uhr bis 19 Uhr.

Weitere Informationen zum Kunstmarkt erteilt Nicky Schwarzbach vom Atelier Widerborst unter der Rufnummer: 02151 / 9340199.

VERANSTALTUNGS-Tipp von Andreas Schlothauer

Die deutsche Künstlerin Angelika Böck beauftragte im Jahr 1999 für die Installation STILLEPOST fünf afrikanische Bildhauer (Elfenbeinküste) eine lebensgroße hölzerne Büste nach dem Prinzip der Stillen Post herzustellen. Nur die erste Büste entstand nach Angelika Böck als lebendem Vorbild in einem Dorf der Republik Elfenbeinküste; diese diente als Vorlage für die zweite, die zweite war die Kopie-Grundlage für die dritte und so weiter. Die Frage war: Bestimmt unsere eigene Physiognomie mit, wie wir andere Menschen wahrnehmen und darstellen? Gezeigt werden die fünf Porträtskulpturen und fünf auf Stoff gedruckte Porträtfotos, die – jeweils gegenüber – die für sie verantwortlichen Bildhauer zeigen. Eine Zusammenarbeit der Holzbildhauer Dramane Kolo-Zié Coulibaly (Boundiali), Amadou Coulibaly (Mandine), Dosso N’Gouamué (Biamkouma), Gboungué Louna Pascal (Kabakouma), Bidije Goure (Abidjan) und Angelika Böck (München).



Für alle Sammler, die ultimativ und final entschlossen sind das ewig-unerfreuliche Thema „Echt oder Falsch“ für immer hinter sich zu lassen ist dieser STÖRFall ein GLÜCKSfall. Ein afrikanisch-europäisches Zen-Rätsel: Was ist das Echt-authentische im Falschen? Was ist das Falsche im Echt-authentischen? Wie erkenne ich, wenn ich irre, dass ich irre?

GLÜCKSFÄLLE – STÖRFÄLLE.**Facetten interkultureller Kommunikation**

21. März 2013 bis 1. September 2013 Eine Ausstellung unter der Schirmherrschaft von UNRIC Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen für Westeuropa.

Museum für Kommunikation Frankfurt

Schaumainkai 53 (Museumsufer)

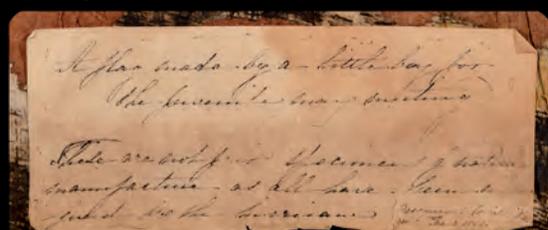
60596 Frankfurt

<http://www.mfk-frankfurt.de>



Anzeige

ULRICHKORTMANN.COM



SIAPO, SAMOA

EX MONTCLAIR MUSEUM, NEW JERSEY
COLLECTION NUMBER '20.5'

AGE: DATED 1853

SIZE: 86.5" (219.7 CM) X 50.5" (128.3 CM)

NACHGEFRAGT - DISKUSSION - KORREKTUR - KRITIK

Ethnologische Sammlung der Universität Göttingen

#Kunst&Kontext 02, S. 60-61

LESERBRIEF VON THOMAS OPPERMANN

Sehr geehrter Herr Dr. Schlothauer, es freut mich, dass Sie den beklagenswerten Zustand einer der wertvollsten Südseesammlungen der Welt in Ihrem Magazin so ausführlich dargestellt haben.

Ich stimme Ihnen zu, dass die Stadt Göttingen und die Landesregierung Niedersachsen in den vergangenen Jahren jämmerlich mit dem Kulturerbe umgegangen sind: Das Institut für Ethnologie der Universität Göttingen verfügt über Kunst- und Kulturschätze außereuropäischer Völker, die weltweit einzigartig sind. Vor allem zwei Sammlungen, die der Göttinger Naturforscher Johann Friedrich Blumenbach (1752 bis 1840) erwerben konnte, genießen in der Fachwelt überaus hohes Ansehen und bilden das Herzstück der völkerkundlichen Sammlung der Georgia Augusta: zum einen die Baron-von-Asch-Sammlung, die aus Kulturdokumenten der arktischen Regionen von Sibirien und Alaska besteht, zum anderen die auf den berühmten englischen Kapitän James Cook und seine wissenschaftlichen Begleiter Georg und Johann Reinhold Forster zurückgehende Südseesammlung.

Die kostbaren Sammlungsgegenstände sind in dem während der 1930er-Jahre gebauten Institutsgebäude am Göttinger Theaterplatz untergebracht, das in keiner Weise den heutigen Ansprüchen und dem immensen Wert der Sammlungen entspricht.

Während meiner Zeit als Wissenschafts- und Kulturminister Niedersachsens habe ich deshalb Pläne für einen Museumsneubau und eine Kulturmeile zwischen dem Deutschen Theater und dem Ethnologischen Museum vorangetrieben. Gemeinsam mit dem damaligen Präsidenten der Universität Göttingen, Prof. Dr. Horst Kern, habe ich im Jahr 2002 einen Architektenwettbewerb für Ideen zur Sanierung und zum Ausbau des Instituts für Ethnologie am Theaterplatz ausgeschrieben.

Am meisten überzeugte die Jury der Entwurf von Jochen Brandt, der eine Idee seines Vaters Diez Brandt aufgriff und verfeinerte. Das Besondere an diesem Entwurf war, dass er die Bauhaus-Ästhetik des Gebäudes bewahren und in eine neue Kulturmeile einbetten wollte. Der Innenhof wäre mit einem Glasdach zu einer repräsentativen Halle mit umlaufenden Galerien umgestaltet und das gesamte Gebäude um einen viergeschossigen Neubau erweitert worden. Dieser Neubau sollte sich entlang des Walls in Richtung Deutsches Theater erstrecken und einen Hörsaal, die Bibliothek und weitere Seminarräume beherbergen.

Mit dieser Lösung hätte sich die Fläche, die der Ethnologie in Göttingen für Forschung, Lehre und die Präsentation ihrer bedeutenden Sammlungen zur Verfügung steht, verdoppelt. Das Institut für Ethnologie, das über drei Gebäude verstreut war, wäre am Theaterplatz an prominenter Stelle in der Stadt zusammengeführt worden.

Als der Präsident der Universität und ich diesen Plan Ende August 2002 der Öffentlichkeit vorstellten, schien die Umsetzung dieser Pläne zum Greifen nah. Im Rahmen der Hochschulbauförderung sollten sich der Bund und das Land Niedersachsen die veranschlagten Kosten von 5,1 Mio. EUR teilen. Die Grundsteinlegung war für Sommer 2003 geplant, der Bau sollte innerhalb von zwei Jahren abgeschlossen sein.

Leider konnte ich diese Pläne nicht mehr verwirklichen, da ich nach der verlorenen Landtagswahl im Jahr 2003 aus dem Amt des Mini-

sters für Wissenschaft und Kultur ausschied. Die Landesregierung aus CDU und FDP hat die wenige Wochen nach dem Wahltag vorgeordnete Grundsteinlegung für einen Anbau abgesagt. Seitdem wurde immer wieder versprochen, in Göttingen ein neues Ethnologisches Landesmuseum zu errichten, um die Sammlungen zu bewahren und mit völkerkundlichen Beständen aus anderen Landesmuseen zu ergänzen. Auch der damalige Ministerpräsident Christian Wulff hat bei seinem Besuch in Göttingen im Juni 2009 erklärt, die langjährigen Pläne, ein Landesmuseum für Ethnologie in Göttingen zu errichten, gehörten „in die Kategorie dessen, was verwirklicht werden muss“ (Göttinger Tageblatt vom 27. Juni 2009). Diesen Ankündigungen sind aber keine Taten gefolgt. Die Feierlichkeiten zum 275. Jubiläum der Göttinger Georg-August-Universität im vergangenen Jahr wären ein sehr guter Anlass gewesen, dass der Kriegsgott Kuka ilimoku endlich ein angemessenes Dach über den Kopf bekommt.

Die Ethnologischen Sammlungen sind in einem inakzeptablen Zustand, wie die SPD Landtagsfraktion seit Jahren immer wieder kritisiert hat. Gemeinsam mit der Göttinger Landtagsabgeordneten Dr. Gabi Andretta will ich dafür werben, dass die neu gewählte Rot-Grüne Landesregierung eine angemessene Präsentation der Ethnologischen Sammlungen ermöglicht.

Mit freundlichen Grüßen



Thomas Oppermann
Mitglied des Deutschen Bundestages

Das Ethnologische Museum des 21. Jahrhunderts - ein Humboldt-Forum (HuF) ?

#Kunst&Kontext 04, S. 18-20

LESERBRIEF VON WERNER ZINTL

Zeitgemäßes ? Humboldt-Forum

Anlässlich einer Ausstellung über das Volk der Bamana (Mali) vor ein paar Jahren im Rietberg-Museum Zürich fragte ich in meiner Ratlosigkeit die zufällig anwesende Kustodin, ob es denn überhaupt zulässig sei, diesen großen boli, eine besonders heilige Altarfigur der Bamana, in einem Museum unter Plexiglas zu zeigen. Sie gab zu, die gleichen Bedenken zu hegen.

Bei der Eröffnungsveranstaltung fragte sie deshalb den Botschafter von Mali, der sein Sektglas auf der Plexiglashaube abgestellt hatte. Dieser zerstreute lachend unsere Bedenken: Der boli sei ein trivialer Gegenstand, der erst zurückgebracht an seinen ursprünglichen Ort und von seiner Gemeinde verehrt seine sakrale Bedeutung und magische Kraft zurückerlange.

Artefakten und Reliquien von vornherein eine magische Energie zuzuschreiben ist also obsolet. Diese Kraft entfaltet sich erst bei deren Verwendung im Kult. In diesem höchst verantwortlichen Bereich bewegen sich Museumskuratoren bei der Auswahl von Objekten für Ausstellungen.

Diese Gedanken gingen mir durch den Kopf, als ich am 5. November

2012 in den Nachrichten eines Privatsenders ein Interview mit den beiden für die Einrichtung des Humboldt-Forums verantwortlichen „Schloss-Designern“ Philipp Teufel und Ralph Appelbaum sah. Beide wirkten verständlicherweise etwas ratlos bei diesem so anspruchsvollen Auftrag, Museumsbesuchern Einblick in die Weltanschauungen außereuropäischer Kulturen zu bieten.

Es kann bei diesem Projekt nicht nur um den laienhaft-neugierigen Blick der Ethnologen oder den ästhetischen der Kunstsachverständigen gehen, sondern Rechnung getragen werden muss auch dem Respekt vor der tiefen spirituellen Authentizität von Artefakten. Besonders davon sind wir Sammler ja ergriffen und deshalb auch bereit, viel Geld in diese Objekte zu investieren.

Seit Esoterik und Fanatismus sich den religiösen Bereich gegenseitig streitig machen, ist Spiritualität einerseits in aller Munde und andererseits als Schlagwort sinnentleert. Der Schweizer Willy Obrist hat in einem Vortrag im Jahr 2010 in Zürich Spiritualität „ganz allgemein als das Bemühen verstanden, richtig, d.h. der menschlichen Natur entsprechend zu leben. Es geht somit um eine existenzielle Einstellung. Dies im Unterschied zur objektivierenden Einstellung, bei der man sich zu erkennen bemüht, wie die Welt ist und funktioniert. Objektivierend eingestellt sind unsere Schulsysteme und Forschungseinrichtungen“. In seinem Buch „Die Mutation des Europäischen Bewußtseins“ schildert Obrist anschaulich und schlüssig die Entwicklungsstufen von der archaischen, die noch überall auf der Welt (Amerika!) verbreitet ist, zur fortgeschrittensten in Europa. Denn hier haben vor allem Freud und Jung den Quantensprung initiiert: Alle Spiritualität findet sich in uns und kann nicht mehr in ein Jenseits oder eine Geisterwelt projiziert werden, wodurch wir noch unermesslich mehr Verantwortung übernehmen müssen. Die oft gehörte Forderung, den angeblich veralteten und kolonialen „Eurozentrismus“ aufzugeben, ist nicht zu erfüllen, da die Entwicklung unseres Bewusstseins ohne unser Zutun unaufhaltsam und eigengesetzlich voranschreitet.

Um die Artefakte im Humboldt-Forum stimmig präsentieren zu können, müssen die Verantwortlichen diese Realitäten klar vor Augen haben.

Eine Figur der Mamprusi?

#KUNST&KONTEXT 03, S. 72-73

LESERBRIEF VON ROGER MÜLLER, LUZERN

Hallo Herr Barlovic,

ich bin letzte Woche zufällig auf den Artikel in „Kunst & Kontext“, Ausgabe 3, gestoßen, wo Sie Bezug auf die Figuren der Mamprusi nehmen.



Abb. 01: 104 cm

Ich habe ebenfalls drei Stücke in meiner Sammlung (siehe Fotos im Anhang). Ein Paar und eine Einzelfigur. Ich habe alle drei Figuren bei einem bekannten Zürcher Händler/Sammler „sockeln“ lassen, welcher in seiner Sammlung Kusasis und Mobas hat. Er war sehr überrascht über die drei Figuren, da er diese selbst auch noch nicht so gesehen hatte. Leider habe ich selber auch nur die Infos aus dem Buch von

Richard Küas. Ich würde mich daher sehr freuen, wenn Sie mich informieren könnten, falls Sie mit Ihren Nachforschungen zu den Mamprusi's weiter kommen.



Abb. 02: 113 cm (links)



Abb. 03 : 110 cm (oben rechts)

Fotos: Volker Schneider

Anzeige

www.shikra.de

shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst
Fotografie - Limitierte Editionen
Antiquarische Kunstbücher

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

African Art

IMPRESSUM

Kunst&Kontext

Zeitschrift der Vereinigung der Freunde
Afrikanischer Kultur e.V.
3. Jahrgang 2013

Herausgeber

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

Chefredaktion

Andreas Schlothauer (V.i.S.d.P.)
Kunst&Kontext - Raumerstrasse 8 - 10437 Berlin
schlothauer@kunst-und-kontext.de

Redaktionelle Mitarbeit

Petra Schütz
Ingo Barlovic
Karl-Heinz Brosthaus

Anzeigen/Abonnement

info@kunst-und-kontext.de

Grafik, Gestaltung

André Orlick
andreo89@me.com

Titelbild

Janine Heers
www.janineheers.ch

Druck

EOS Klosterdruckerei, St. Ottilien

Auflage: 1.000

Erscheint zweimal jährlich

ISSN 2192-4481

www.kunst-und-kontext.de

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die persönliche Auffassung des Verfassers wieder und nicht unbedingt die Meinung der Redaktion oder des Herausgebers.

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



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: info@kunst-und-kontext.de



Ekwotame Figur
Afo, Nigeria
Holz, Höhe 77 cm
Erworben 1978
Prov. Aboudou Amadani, Benin



KUNSTHANDEL-AGENTUR **BERND SCHULZ**

Oststrasse 77, D-47475 Kamp-Lintfort, Tel:+49(0)2842-1405/6498

info@bs-kunsthandel.de, www.bs-kunsthandel.de

Inhaber: Bernd Schulz, Konsul der Republik Mali

Mitglied im BVK – Bundesverband öffentlich bestellter und vereidigter Kunst-
sachverständiger sowie qualifizierter Kunstsachverständiger e.V./
BVS – Bundesverband öffentlich bestellter und vereidigter Sachverständiger e.V.

Kunsthandlung Hattesen

since 1931



*Important Royal Bronze Figure of an Oni of Ife
13th. to 14th. Century
TL and Pantina Analysis*



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*

