# Kunst Kunst & Kultur im Dialog THEMA: SÜDLICHES AFRIKA SOTHEBY'S EXPERTE IM GESPRÄCH AFRIKANISCHE HOLZGEFÄSSE LOBI-BILDHAUER 2013 Zeitschrift Vereinigung der Freunde afrikanische Kultur e.V.

# KUNST AUS AFRIKA OZEANIEN UND ALTAMERIKA

Sammlung Galaverni, Parma

Auktion in Genf am 11. Dezember 2013

Vorbesichtigungen: Zürich: 28. Nov. - 3. Dez. 2013

Genf: 6. - 9. Dezember 2013

Die Auktionen für Afrikanische Kunst finden ab 2013 in Genf statt, die Ausstellungen in Zürich und Genf.

Experte:

Jean David, Galerie Walu Mühlebachstr. 14, 8008 Zürich Tel: +41 44 280 20 00 info@walu.ch



KOLLERZÜRICH

KUNST&KONTEXT 2/2013 INHALT 3

# SÜDLICHES AFRIKA

Die Wandmalereien der Basotho	4
Petroglyphen und Felsmalereien im südlichen Afrika	9
Schmuck der Zulu aus Glasperlen in Südafrika	18
Pepsch und die Apartheid	22





Felskunst



### Lobi Exploration

# **AFRIKA**

Vom Sammeln alter afrikanischer	
Holzgefäße	31
Die Exploration der Lobi-Bildhauer	36
Miniaturmasken aus Westafrika	42
Lobi-Statuary	46

# **KUNSTMARKT**

Sotheby's und deutsche Sammlungen	49
Zeitgenössische afrikanische Kunst	52

# **AMAZONAS**

Amazonischer Federschmuck	
in den Sammlungen der rem Mannheim	54

82

# **ESSAY**

Impressum

Geburten und ihre Darstellung in außereuropäischen Kulturen	61
Kontext	76
NACHGEFRAGT	
Diskussion - Korrektur - Kritik	78



Geburten

# DIE WANDMALEREIEN DER BASOTHO

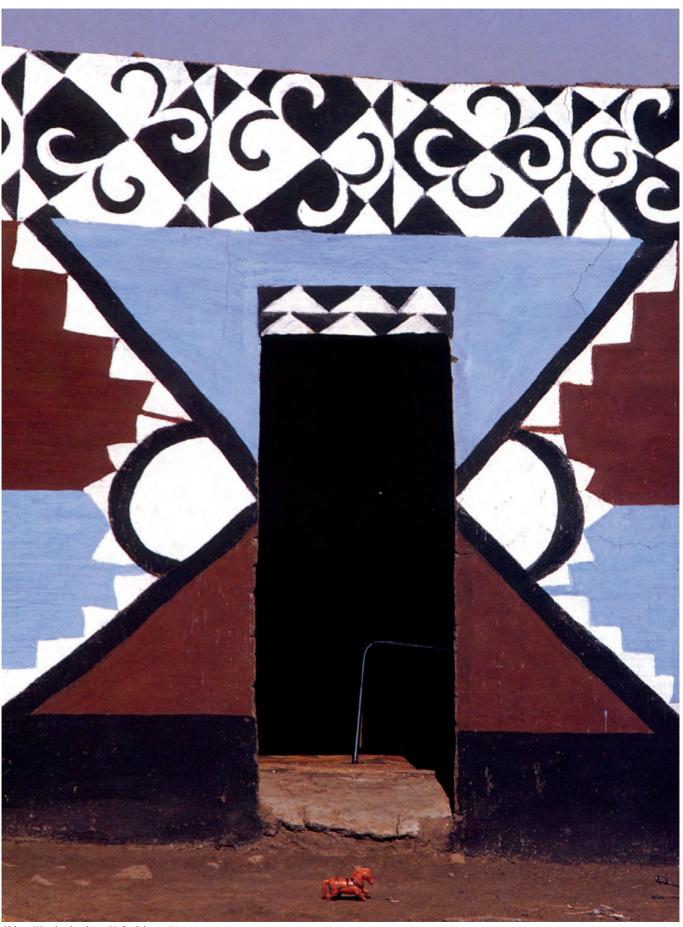


Abb. 1: Wandmalerei von M. Radebe, 1988

KUNST&KONTEXT 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA



Abb. 2: Wandmalerei von Maria Msiya, 1992

Regen – wir haben es fast schon vergessen – bedeutet Leben. Dunkle Wolken bringen den ewigen Kreislauf in Gang. Wir Menschen sowie die Tiere und Pflanzen, von denen wir abhängen, bevölkern einen schmalen Landstrich unseres Planeten, eingepfercht zwischen roter Erde und schwarzen Himmel. Auf dieser Erdschicht errichten viele der ländlichen Basotho Südafrikas und Lesothos Lehmbauten, an deren Wände Frauen mit Ockerfarben und Pigmenten wunderschöne Muster malen. Roter Ocker ist die wichtigste Farbe, genannt *letsoku*, "das Blut der Erde". Um ihn zu sammeln, machen die Basotho lange Pilgerreisen. Die Wandmalereien sollen die Ahnen erfreuen und sie zugleich um Regen bitten. Ihre Schönheit stellt ferner einen Beweis für weibliche Tugenden und gute Haushaltsführung dar.

Wenn die Ahnen besänftigt sind und es Frieden auf Erden gibt – ein Zustand der Reinheit, der "Weiße" – dann sorgen sie, die mit "Schwärze" assoziiert werden, für Regen. Friede und Glück sind Konnotationen von Weiß, welches das Licht und mithin die spirituelle Erleuchtung symbolisiert. Hingegen ist Schwarz die Farbe der Ahnen, der "Schatten", deren schützende Dunkelheit Übeltäter am Sehen hindert. Düstere, schwere Regenwolken haben somit einen großen nutzbringenden Effekt.

Regen ist, wie roter Ocker, das "Blut" der Erde, welches wie Menstruationsblut zyklisch fließt, um Fruchtbarkeit zu garantieren. Der Regen füllt die Flüsse, die gleichsam die "Venen" der Erde bilden. Blut und Wasser sind "Ahnenspeise": Wenn die Ahnen das Blut der Tiere "riechen", die ihnen zu Ehren geopfert werden, so erheben sie sich aus der Erde, in der sie ruhen, und kommen zusammen, um mit den Lebenden zu feiern. Opferblut schafft Gemeinschaft. Der Regen als Folge erhörter Gebete wäscht die vergänglichen Farben aus den Wänden wieder heraus. Doch in der nächsten Saison wiederholt sich der Kreis, sofern erneut alles gut geht, es erneut Frieden, *khotso*, gibt.

Khotso! ist der traditionelle Gruß der Basotho, mit dem sie einander segnen.

Khotso, Pula, Nala – Friede, Regen, Reichtum – bilden, in dieser Reihenfolge, aus Sicht der Basotho die Kausalkette zu einem idealen Zustand der Welt.

Sowohl archäologische Überreste Jahrhunderte alter Siedlungen als auch historische Berichte über erste koloniale Begegnungen mit verschiedenen Sotho-Tsawana-Völkern belegen, dass diese Wanddekorationen eine lange Tradition haben. Die südlichen Sotho, die Basotho, formten sich im frühen 19. Jahrhundert zu einer Nation und gaben die traditionelle, an einen Iglu erinnernde Architekturform zugunsten zylindrischer Häuser mit Kegeldächern aus Stroh allmählich auf. Diese übernahmen sie von den Sotho-Tswana-Völkern der trockeneren nördlicher gelegenen Gebiete. Beide Häuserformen sahen keine Fenster vor. Doch im 20. Jahrhundert verdingten sich viele Basotho als Arbeiter auf den Farmen der Weißen. Und von dort adaptierten sie rechteckige Häuser, deren Dächer hinter einer Brüstung von der Fassade schräg nach unten abgingen. Diese späte Architekturform mit ihren breiten, glatten Oberflächen eignet sich ideal für Wandmalereien. Die Fassade wird oftmals von Türen und Fenstern durchbrochen, und das Haus wächst, unterteilt wie eine Schilfrohrfläche, indem zusätzliche Wohnungen mit jeweils eigener Haustür seitlich angebaut werden. Die Symbolik der ursprünglichen Bauarchitektur – des Iglus – blieb trotz der Anpassungen erhalten. Das Haus symbolisiert die Gebärmutter und ist den Frauen zugehörig. Die Tür und - seit dessen Einführung – auch das Fenster versinnbildlichen eine Vagina. Die Wandöffnungen sind das Wichtigste. Sie werden häufig mit Mustern in den drei heiligen Farben verziert: dem Schwarz der Ahnen und der Regenwolken, dem Weiß, das für Reinheit und den Frieden unter den Völkern steht, und dem Rot der Erde und des Blutes, welches das Irdische mit dem Geistlichen verbindet.

Zickzacklinien, welche verflochtene Dreiecke in Schwarz und Weiß voneinander abgrenzen, sind mit dem fernen Schöpfer verbunden, den die Menschen nicht anzusprechen wagen. Hauptzeichen des Schöpfers sind Blitze, die als Zickzack-Linien am Himmel erscheinen.



Abb. 3: Wandmalerei von Florina Tsotesi, 1992



Abb. 4: Wandmalerei von Mamozwake Kwaaiman, 1992

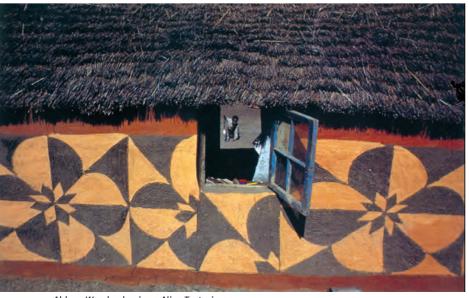


Abb. 5: Wandmalerei von Alina Tsotesi, 1992

Die meisten Wandmuster, wenngleich nicht alle, zeigen Pflanzenformen. Die Basotho-Frauen konnten noch Mitte des 20. Jahrhunderts viele der Pflanzenmotive konkret bezeichnen. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts sprechen sie aber nur noch pauschal von "Blumen"-Design. Frauen sind – wie die gesamte menschliche Schöpfung – mit der Vegetation verbunden. Nach dem Schöpfungsmythos der Basotho sind die Menschen aus Schilfsamen hervorgegangen. Während die Männer sich um das Vieh kümmern, sind die Frauen für die Kultivierung der Böden und das Sammeln wilder Früchte zuständig. Die Blume symbolisiert die enge Beziehung der Frau zur Pflanzenwelt.

Eine der wichtigsten Techniken zur Verzierung der Wände bildet das Einbringen von Gravuren in den nassen Lehmputz mittels eines Stocks oder eines Kamms oder eines ähnlich spitzen Gegenstandes. Diese Methode heißt *litema* und wird DEE-tay-ma ausgesprochen. Das Wort ist linguistisch verwandt mit dem Verb "kultivieren" und betont so, dass die Frauen nicht nur in den Lehmboden hineinhacken, sondern auch in die Lehmwand. Die symbolische Verknüpfung ist von so grundlegender Bedeutung, dass der Ausdruck *litema* selbst dann verwandt wird, wenn es sich um bloße Wandbemalung ohne Gravuren handelt.

Mittels Gravur entstehen parallel zueinander verlaufende Farbfelder oder –flächen, die an Äcker erinnern, die mit der Hacke sorgfältig "auf Linie" gezogen wurden. Da die Sonne, die ja auch mit dem fernen Schöpfer verbunden ist, alltäglich über den Himmel wandert und sodann im Laufe des Jahres ihre Spur verändert, wandeln sich demgemäß auch die Linien auf den Hauswänden und Äckern durch Licht und Schatten. Die Kultur bildet das Echo der Natur, gefangen im Wechsel. Gleichsam einem Landschaftsgemälde steht das Wandbild für den Acker.

Abgesehen von den Tür- und Fensteröffnungen werden auch andere Übergänge betont: die mit rotem Ocker angestrichene Grundlinie, an der das Haus auf die Erde trifft, die an den Himmel stoßende Dachspitze, die in ihrer Verzierung bisweilen an ein perlenbesetztes Stirnband erinnert, sowie die Ränder und Ecken des Baukörpers.

Bestimmte Dekor-Motive sind aus weiblichem Aufputz oder sozialem Kontext entlehnt sowie nach ihnen benannt. Etwa die kunstvoll von Metallfäden durchzogenen Frisuren. Oder die *lesira*, ein Schleier aus Schilfgras für Initiantinnen. Oder das Brett für ein Spiel namens *marabaraba*, das dem "Dame"-Spiel ähnelt. Oder zum Trocknen und Gerben abgepfählte Rinderhäute: Die Herstellung weichen, wertvollen Leders ist nach Auffassung der Basotho vergleichbar mit der Initiation Heranwachsender. Hier und da repräsentieren die Wandverzierungen

kunstrkontext 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA 7

auch solche Dinge wie die Sonne, Berge oder Spinnweben. Neuerdings sieht man zuweilen auch Tier- oder sogar Landkarten-Motive.

Als ich in den frühen Achtzigerjahren, auf dem Höhepunkt des Apartheid-Regimes, damit anfing, die Wandmalereien der Basotho aufzuzeichnen, fand ich Häuser vor, die mit den Farben der verbotenen ANC-Partei bemalt waren oder mit Karten und Slogans, die zum politischen Wandel aufriefen. Das dominierende Motiv war allerdings damals (wie auch heute) die stilisierte Blume.

Vielfarben-Muster werden durch das Vermischen pulverisierter Farbpigmente mit billiger Kalktünche oder gar Maismehl erzielt, wobei die "Maismehl-Lösung" besondere symbolische Bedeutung dadurch erlangt, dass Mais als Hauptnahrungsmittel der Bewässerung durch Regen in ganz besonderem Maße bedarf.

Bildmotive entstehen für gewöhnlich ganz einfach dadurch, dass Bakterien-Muster in gegenläufigen Richtungen nebeneinander gesetzt werden. Die auf diese Weise erzeugten Dekors schwingen und vibrieren geradezu, vor allem dann, wenn sie farbig sind. Die alternierende Dominanz unterschiedlicher Bildelemente rückt ständig die Figur-Grund-Beziehung ins Bewusstsein. Dieses visuelle Äquivalent zu zwei gleichzeitig gedachten, jedoch gegen-

läufigen Gedanken, dieses Charakteristikum verbindet die Wandmalerei mit anderen meditativen Kunstformen, die den Betrachter dazu einladen, über die verbal nicht zu fassenden Berührungspunkte zweier ineinander übergehender Bereiche nachzusinnen. Diese Vibration oder Alternation unterstreicht zudem, dass die "Blumen" an den Wänden nicht einfach nur schön und anziehend sind, sondern auch tiefgründig und spirituell.

Wie andere südafrikanische Völker auch verwenden die Basotho zur Beschwörung übersinnlicher Kräfte keine Masken oder Figuren. Neben den Wandbemalungen gibt es aber noch eine weitere (architektonische) Kunstform, die der Ahnenverehrung dient: Die Ablage aus Ton, *raka*, die im Hausinneren errichtet wird.

In den Iglus, damals, gab es immer in der hintersten, dunkelsten Ecke eine niedrige Ablage aus Ton, auf der unterschiedliche irdene Gefäße standen, die sowohl Fruchtbarkeit als auch diverse Ahnen versinnbildlichten, wie beispielsweise Töpfe für die Getreidegärung. Mit der Einführung der rechteckigen Bauweise glichen die Basotho-Frauen auch die Gestalt der Ton-Ablagen an, indem sie kunstvolle Lehmkonstruktionen ersannen, die wie die Anrichten mit Tellerbord in westlichen Küchen und Speisezimmern ("Welsh dressers") aussehen; selbst deren filigran zurechtgeschnittene Papierauflagen sind in Lehm nachempfunden.



Abb. 6: Das Heim von Mmaoupa Shabangu, 1988



Abb. 7: Das Haus von Malgowa Mofokeng, 1990

Die symbolische und religiöse Bedeutung der Ton-Ablage wurde auf die Lehm-Anrichte übertragen. Auf ihr steht nunmehr das Familiengeschirr, mit dem die Ahnen angerufen und geehrt werden. Und immer dann, wenn man einem der Gefäße etwas zu essen oder zu trinken entnimmt, träufelt man – zum Zeichen der Ahnenverehrung – ein wenig davon auf den Boden. Raka und litema bilden mithin die wichtigsten religiösen Kunstformen, bleiben jedoch gemeinhin unbekannt, weil die Objektbesessenheit afrikanischer Kunstsammlungen sie außen vor lässt.

Eine weitere architektonische Besonderheit, die essentielle Bedeutung in der religiösen Kunst der Basotho einnimmt und ebenfalls nicht gesammelt werden kann, bildet der *lapa* (*lelapa*). Bei ihm handelt es sich um den häuslichen Innenhof oder Vorplatz, der von einem hohen Schilfzaun (*seotloana*) umgeben ist. Vor allem in vor-

kolonialer Zeit, als Wohnbauten lediglich dem Schlafen dienten, fanden im *lapa* nahezu alle sozialen Kontakte statt. Seine Bedeutung geht aus einer Äußerung des Theologen Gabriel Setiloane, einem Sotho, hervor: "Die Missionare, die Tempel und Altäre suchten, wurden zunächst in die Irre geleitet. Ins tiefe Innere der Basotho-Religion drangen sie erst durch, als sie Menschen in ihrem *lapa* erlebten. Er bildet den Altar, auf dem das gesamte Familienleben stattfindet."

Im lapa nahm man früher auch

die Mahlzeiten zu sich, und die kleinen Portionen für die Ahnen ließ man auf diesen geheiligten Grund fallen. Einige Sotho-Tswana-Gemeinden vergruben hier ihre weiblichen Ahnen und betonten so die besondere symbolische Beziehung zwischen Frau und häuslicher Architektur. Noch heute finden bedeutende religiöse Feste im *lapa* statt.

Bei den Initiationsfeiern für Frauen werden die Initiantinnen nacheinander mit den drei heiligen Farben bemalt, beginnend mit Schwarz. Während der "Ausbildungszeit", in der sie mit vielen traditionellen weiblichen Aufgaben, darunter dem Weben von Grasmatten, vertraut gemacht werden, greift auch ihre Kleidung architektonische Elemente auf: Sie tragen einen Schleier aus Schilf (lesira), der das Gesicht genauso abschirmt wie der Schilfzaun (seotloana) den lapa. Um die Hüften tragen sie dicke Spiralreifen (likholokoane), die so aussehen wir die schweren Stützpfeiler der Schilfzäune. Von den likholokoane heißt es, dass sie keinen Anfang und kein Ende hätten, weshalb das Böse keinen Zutritt finde; sie bilden Metaphern für den ewigen Kreislauf. Die Initiantinnen werden komplett mit einer weißen Lehmschicht (phepa) bedeckt, und ihre Beine versieht man mit Gravuren, deren Muster so aussehen wie diejenigen der litema, die um den Hauseingang (symbolische Vagina) verlaufen. Durch dies und vieles andere mehr wird die Identifikation der Frau mit ihrem Haus symbolisch

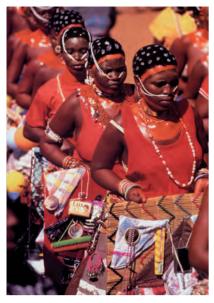






Abb. 8: Initiationsfeier

Abb. 9: Heilerin

Abb 10: Nyaduwe Motloung, 1992

### untermauert.

Zu den Abschlussfeierlichkeiten, die im *lapa* einer Lehrermeisterin oder einer Förderin der Initiationsschule stattfinden, werden die Initiantinnen mit rotem Ocker, dem Blut der Erde, angemalt. Dies ist das Zeichen dafür, dass sie fruchtbar und dazu bereit sind, sich fortzupflanzen. Weiße Pünktchen auf ihren Haaren symbolisieren Saatkörner.

Diese jungen Frauen haben nunmehr ihre Verbindung zur Erde, zum Blut und zum Regen verinnerlicht – und zur Pflanzenwelt: Sie sind bereit zu blühen.

Text und Fotos: Gary van Wyk (VanWykGary@aol.com) Übersetzung: Petra Schütz, Ingo Barlovic

### ANMERKUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN

Abb. 1: Dieser von M. Radebe gemalte Türeingang setzt die Farben Schwarz und Weiß sowie Blau des Himmels effektvoll gegen die blutrote Erde ab. Weiße Dreiecke bilden zum einen entlang der Oberkante eine Zickzack-Linie und bewegen sich zum anderen von den sonnenähnlichen Motiven auf jeder Seite der Tür strahlenförmig weg. Zickzacke bedeuten Blitze und bilden somit überaus heilige Zeichen des fernen Schöpfers. Dagegen ist die Sonne Sinnbild menschlicher Genese und lebenspendender Kraft. Das «Stirnband»-Fries zeigt Dreiecke, Rauten sowie Spiral- oder Sichelmuster, die wohl auf Keimblätter anspielen sollen. Wandgemälde von M. Radebe, 1988.

Abb. 2: Auch das Muster dieser Seitenwand wurde mithilfe heiliger Farben, rotem Ocker und Weiß, gestaltet. Wie die meisten Wanddekors der Basotho lässt das Muster zwei Deutungsmöglichkeiten zu. Ein Motiv ist ein strahlenförmiges Blumendesign, das sich beispielsweise rechts vom Fenster befindet. Ein anderes soll einen großen Diamanten darstellen (lozenge). Einen solchen kann man zum Beispiel an der linken Seite der Wand erkennen, wo eine Ecke des Diamanten die Mitte der weißen Grenzlinie berührt, die an der linken Kante hochläuft. Die Wanddarstellung bildet – wie ein beschauliches Mandala – eine Metapher für fundamentale Daseins- und Identitätsfragen, zum Beispiel nach der Beziehung zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen oder nach dem Werden und Vergehen. Wandmalerei von Maria Msiya, 1992.

Abb. 3: Das Haus von Florina Tsotetsi weist sowohl gemalte als auch eingravierte Wandbilder auf. An der Seitenwand hat sie in gegenläufige Richtungen Linien aus dem nassen Lehmputz herausgekämmt, wodurch hervortretende Muster entstanden sind. Diese litema-Form symbolisiert das Hacken der Böden besonders deutlich, auf Sesotho durch das Verb tema ausgedrückt. Die Wand steht für das Feld, und genauso wie dieses verändert sie ihr Erscheinungsbild unter dem Einfluss von sich wandelndem Licht und Schatten. Litema versinnbildlicht, dass Bodenbearbeitung und Wandverzierung den Frauen zugehörig ist. Auf der Vorderseite des Hauses greifen Spinnennetz- und Blumen- Motive ineinander. Haus und Eingang sind von den drei heiligen Farben umrandet. Fenster existieren noch nicht, denn es dauert lange, bis sich ein junges Paar einen Fensterrahmen leisten kann. Wandmalerei von Florina Tsotesi, 1992.

Abb. 4: Diese Seitenwand weist ein zentrales Samenmotiv sowie Verzierungen an den Ecken auf. Der Diamant in der Mitte des Samenkorns ist vermutlich dem Spielkarten-Logo auf den handelsüblichen Maissächentlehnt. Mais bildet das wichtigste Grundnahrungsmittel und das Logo somit ein Symbol für reiche Ernte. Die Pastellfarben werden durch das Vermischen preiswerter Pulver- mit Kalkfarbe gewonnen. Dies ist ein etwas "modernerer" Ansatz, mit dem die Ahnen ebenfalls erfreut werden sollen, auf dass sie Regen und Überfluss bringen. Ein wichtiger Bestandteil der Wanddekoration ist die Farbe Weiß, die Frieden und Ruhe symbolisiert. Die Segnung der Basotho "Khotso, Pula, Nala" soll dieselbe Kausalkette in Gang setzen wie die Wandmalereien: Friede, Regen, Reichtum. Wandmalerei von Mamozwake Kwaaiman, 1992.

Abb. 5: Im Bewusstsein der meisten Basotho sind ihre in der Erde wohnenden Ahnengeister ständig präsent. Diese haben sozusagen Besitz vom Haus und dessen umliegendem Terrain ergriffen. Auf dem Foto hält Alina Tsotesis Sohn während des Spielens plötzlich inne, um forschend durchs Haus zu spähen. Wandmalerei von Alina Tsotesi,1992. Abb. 6: Ein Blick zwischen zwei Häuser auf dem Grundstück von Mmaoupa Shabangu. Die Trias der heiligen Farben, Rot-Schwarz-Weiß, belebt das Gelände. 1988

Abb. 7: Es besteht ein Zusammenhang zwischen der vitalen Kraft eines Menschen (seriti) und seinem Schatten. Während eines bei den Basotho jährlich stattfindenden Festes namens Go Tiisa Motse appliziert das Oberhaupt einer jeden Heimstätte eine bestimmte Medizin in die Gelenke der Familienmitglieder, um deren seriti zu stärken. Die gleiche Medizin wird dann auch in die Fugen des Hauses eingebracht – eine der vielen Verbindungen, die es im Denken der Basotho zwischen Haus und menschlichem Körper gibt. Auf dem Foto kann man die Tochter von Malgowa Mofokeng zusammen mit ihrem Schatten hinter dem Haus sehen. 1990.

Abb. 8: Während der Initiationsfeierlichkeiten blicken die jungen Frauen sehr düster, wodurch sie Eigenkontrolle, Würde und Ruhe zum Ausdruck bringen. Unterhalb ihrer Nasenlöcher sind weiße Perlenschnüre angebracht, die ruhiges Atmen unterstreichen. Rund um ihre Köpfe ist roter Ocker als Zeichen der Fruchtbarkeit aufgetragen. Diejenigen, welche bereits ein Ki d geboren haben, tragen rote T-Shirts. Weiße Pünktchen auf ihren Haaren symbolisieren Saatkörner. Die Initiantinnen tragen Schilfmatten, die ein Symbol sowohl für die Herkunft der Basotho (Schilfbett) als auch für die Herrschaft der Frauen über den Bodenbewuchs darstellen. An diesen Matten befestigen ihre Verwandten zu der erfolgreichen Prüfung allerlei Geschenke, die vor allem der Schönheit, Pflege und Anmut dienen.

Abb. 9: In der heutigen Zeit sind es in den ländlichen Regionen zumeist die Frauen, welche – direkt von ihren Ahnen oder durch göttliche Bestimmung – zu Heilern und Sehern berufen werden. Diese Form der spirituellen Besitzergreifung kannte man – seit dem Ende des 19. Jahrhunderts – zunächst nur von der Küstenbevölkerung, vor allem den Zulus, und hat sich bis ins Landesinnere ausgebreitet. Auf Sesotho heißen die Geistheiler munden bestannter sind sie aber unter dem Zulu-Namen izangoma (Sing.: sangoma). Sie kommunizieren Trance mit den Ahnen und verordnen sodann Heilmittel gegen physische, psychische und spirituelle Leiden. Ihre Kleidung ist für gewöhnlich aus rotem Stoff gemacht sowie mit (vorwiegend) weißen Perlen und – bei den Basotho – floralen Motiven bestickt, wie man sie von den Hauswänden kennt.

Abb. 10: Nyaduwe Motloung ritzt den Grundriss für ein Muster in den nassen Mörtel ihres Hauses. Mithilfe eines Kamms oder einer Gabel graviert sie parallel verlaufende Linien in Felder hinein. Indem sie benachbere Areale mal mit gegenläufigen Zeichnungen versieht, mal diese aneinander angleicht, ergibt sich ein Spiel aus Licht und Dunkel wie bei den kultivierten Feldern, die den litema-Wanddekorationen ihren Namen gegeben haben. 1992.



Abb. 1: Smartt's Farm

# PETROGLYPHEN UND FELSMALEREIEN IM SÜDLICHEN

# **AFRIKA** Die Forschungen von Rudolf Pöch

### Felskunst im südlichen Afrika

Petroglyphen (in Stein gearbeitete Felsbilder) und Felsmalereien sind eine fast weltweit vorkommende Kunstform (oder besser: Kulturäußerung) prähistorischer Kulturen, die in Europa vor allem durch die Malereien von Lascaux, Altamira und der Chauvet-Höhle Aufsehen erregte. Im südlichen Afrika, in Simbabwe, Botswana, Südafrika, Lesotho oder auch Namibia findet man sie ebenfalls häufig. Weltkulturerbe der Unesco sind die Drakensberge und Twyfelfontein. In den Drakensbergen, die im südafrikanischen Binnenhochland liegen und gleichzeitig die natürliche Grenze von KwaZulu-Natal und Lesotho bilden, werden im Bereich des Nationalparks etwa 600 Fundstätten mit insgesamt 35.000 einzelnen Darstellungen vermutet. In Twyfelfontein in Namibia gibt es um die 2.500 Gravierungen.

Geschaffen wurde diese Felskunst sehr wahrscheinlich von den Vorfahren der heutigen San/Buschmänner – wobei aber manches bis heute im Unklaren ist:

So war der Lebensraum der San zwar schon immer von Jäger-Sammlern bewohnt, über die vor den Buschmännern dort lebenden Jäger und Sammler weiß man aber so gut wie nichts.4 Und es sei nicht einmal klar, ob die Erschaffer der Felskunst ausschließlich (prähistorische oder historische) Buschmänner gewesen seien.

Über das Alter der Zeichnungen besteht ebenfalls keine Sicherheit. Bei einer Internetrecherche findet man Altersangaben, die bis zu 40.000 Jahren reichen. Dagegen ist Tilman Lenssen-Erz von der Forschungsstelle Afrika am Institut für Ur- und Frühgeschichte der Universität Köln (Abb. 2) der Meinung, dass die äl-



Ahh 2. Tilmann Lenssen-Fra

testen Malereien Afrikas aus der Apollo 11-Grotte in Süd-Namibia zwar 30.000 Jahre alt seien, es aber keinen Nachweis einer Kontinuität zur besonders produktiven Kunstschaffensphase von ca. 4.000-2-000 Jahren vor heute gebe.

Und schließlich lassen sich diese Kulturäußerungen nur schwer deuten, da sie von (prä-)historischen Völkern stammen. Dennoch gibt es plausible<sup>5</sup> Annäherungen von Wissenschaftlern – Archäologen oder Ethnologen.

Manche Bilder und Zeichnungen werden als Art Trance-Bilder interpretiert, die in einem schamanistischen Kontext stehen – auch heute gibt es ja bei den San in Südafrika Schamanen. Recht häufig sind dabei Tiermenschen (Therianthrope) zu sehen. Sie sym-

bolisieren für die Adepten der Schamanentheorie weibliche und männliche Schamanen, die sich als Antilope empfinden.

Lenssen-Erz, der die Schamanismus-Theorie grundsätzlich nicht in Frage stellt, sieht die Bilder als wichtigen Teil des enzyklopädischen Wissens dieser Jäger und Sammler. Sie hätten dazu beigetragen, das Wissen über das Leben und die Kultur ohne eine Schrift festzuhalten. Mit jedem neuen 'Eintrag' (=Bild) seien Nebenverweise zu anderen Bildern angelegt worden, sodass auf diese Weise ein ganzes Netzwerk der Enzyklopädie entstanden sei. So sei die Elen-Antilope nicht nur ansehnliche Jagdbeute, sondern auch Träger magisch-machtvoller Substanzen, der Strauß liefere nicht nur hoch geschätzte Eier, sondern zeige mit seiner Anwesenheit auch komplexe ökologische Zustände an. Dieses Wissen der Vorfahren ist nach Lenssen-Erz wichtig für das Überleben und für das Selbstverständnis als Gemeinschaft und muss von jeder Person einer Generation abrufbar sein, damit es nicht verloren geht. Die Bilder könnten Bestandteile eines Kanons im rituellen Kontext sein: Man hinterlässt Bilder zum Wohlgefallen 'höherer Mächte'. Sie sind aber möglicherweise auch ein Zeichen dafür, dass der Mensch sich als integralen Teil der Landschaft begreift, die er sich mit den Bildern symbolisch aneignet, der er aber auch etwas gibt.

### **RUDOLF PÖCH**



Abb. 3: Rudolf Pöch

Der 1870 in Tarnopol (heutige Ukraine, damals Teil von Österreich-Ungarn) geborene und 1921 in Innsbruck verstorbene Rudolf Pöch (Abb. 3) war ein Universalist, der auf vielen wissenschaftlichen Gebieten Bemerkenswertes geleistet hat: Als ausgebildeter Mediziner studierte er in Bombay die Pest und behandelte mithilfe der dort gewonnenen Erkenntnisse am Kaiser-Franz-Josef-Spital in Wien die letzten Pestkranken.

Als Anthropologe untersuchte er indigene Völker in Neuguinea, Australien und im südlichen Afrika; er gilt als Begründer des Institutes für Anthropologie und Ethnographie an der Universität Wien.

Als Ethnograph war er ein gefeierter Pionier, weil er als einer der Ersten moderne Medientechnik für die Feldforschung nutzte. Auf seinen Forschungsreisen von 1901 bis 1906 in Australien und Neuguinea sowie von 1907 bis 1909 im südlichen Afrika machte er mit einer (Stumm-)Filmkamera und einem Archivphonographen Bild- und Tonaufzeichnungen der dort lebenden indigenen Völker.¹ Sein diesbezüglicher Nachlass wurde zum Teil in dem durch den Österreichischen Forschungsfond geförderten Projekt "Rudolf Pöch – Anthropologe, Forschungsreisender, Medienpionier" digitalisiert.²

Aufgrund dieser Verdienste endete die Widmung von Szilvássy, Spindler und Kritscher anlässlich der Gedächtnisausstellung zu seinem 110. Geburtstag am Naturhistorischen Museum in Wien im Jahre 1980 mit den Worten: "... ist der bescheidene Dank des Vaterlandes an einen Mann, (...) auf den die Nation stolz sein kann und der ein Vorbild für unsere Jugend ist. "<sup>3</sup>

Pöch war aber auch ein Kind seiner Zeit, dessen Forschungen heutzutage zum Teil in einem sehr kritischen Licht gesehen werden. Dies liegt noch am wenigsten an seiner Pöch-Kamera, mit deren Hilfe er ums Eck fotografieren konnte und damit Aufnahmen von Menschen erhielt, die sich unbeobachtet wähnten. Hans Hass und Irenäus Eibl-Eibesfeld haben das später genauso gemacht – nach heutigem ethnologischen Verständnis eine unethische Vorgehensweise. Wesentlich zwiespältiger gesehen werden seine anthropologischen Forschungen. So betrieb er in den Jahren 1916 bis 1918 umfangreiche sogenannte rassenkundliche Forschungen an Kriegsgefangenen im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und des Kriegsministeriums.

Ein Politikum wurde in jüngster Zeit gar die Art und Weise, wie er zu Gebeinen von Angehörigen der indigenen Völker gekommen war. Die Wiener Zeitung berichtete am 19.4.2012: "Vor etwa fünf Jahren waren die beiden südafrikanischen Historiker Martin Legassick und Ciraj Rassool auf den Leichenraub aufmerksam geworden. Sie fanden heraus, dass der österreichische "Rassenanthropologe" Rudolf Pöch auf seiner Forschungsreise durch das Südliche Afrika in den Jahren 1908 und 1909 neben den beiden Leichnamen auch Skelette und Schädel von südafrikanischen San aus frischen Gräbern exhumieren und nach Österreich-Ungarn bringen hatte lassen, um sie dort der "Rassenforschung" zugänglich zu machen. Proteste gegen diese Leichenschändungen waren unter Androhung von Gewalt unterdrückt worden."

Teile der von Pöch gesammelten menschlichen Überreste wurden unter maßgeblicher Beteiligung des Wiener Dokumentationsarchivs für das Südliche Afrika (SADOCC) restituiert.

Bei der Diskussion über Pöchs Wirken ins Hintertreffen geraten sind seine Forschungen zu den Felsgravuren und Felsmalereien im südlich Afrika.



Abb. 4: Felsgravur in Twyfelfontein (Namibia)

Abb. 5: Felsmalerei Brandberg (Namibia)





Bei dieser Felskunst muss deutlich zwischen Felsgravuren (Abb. 4) und Felsmalereien (Abb. 5) unterschieden werden:

Die zum Teil älteren Gravuren/Petroglyphen gibt es oft an entlegenen Orten, die aus sich heraus eine Bedeutung haben. Es sind Plätze, die nicht im Alltag genutzt werden, sondern vielmehr rituellen Handlungen vorbehalten sind – sozusagen heilige Orte. Zu sehen sind vor allem Tiere und mehr oder weniger abstrakte Zeichen, Menschenabbildungen sind dagegen selten.

Im Gegensatz dazu finden sich die Felsmalereien aus den zwei Jahrtausenden vor der Zeitenwende häufig in der Nähe von Wohnplätzen und besitzen ein charakteristisches Motivinventar: Es sind oft (komplexe) Szenarien mit Menschen zu sehen, die offenbar eine ideologische Botschaft vertiefen sollen: Gemeinschaft - Gleichheit - Mobilität als die höchsten Werte der urgeschichtlichen Gesellschaft.

### Pöch's Forschungen zu den Gravierungen und Malereien

Rudolf Pöch fand auf seiner in den Jahren 1907 bis 1909 durchgeführten Forschungsreise Felsgravierungen in Südafrika sowie Felsmalereien in Südafrika und in Zimbabwe. Basierend auf Pöchs Reiseberichten im Anzeiger der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien hat Walter Hirschberg, der in den 20er- und

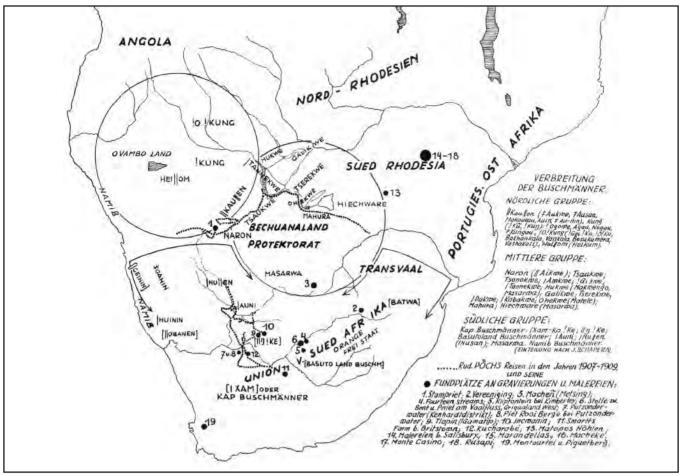


Abb. 6: Pöchs Fundplätze



Abb. 7: Smartt's Farm



Abb. 8: Putzonderwater (Kenhardt-Distrikt)



Abb. 9: Smartt's Farm



Abb. 10: Smartt's Farm

kunstrkontext 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA 13

30er-Jahren dessen Nachlass bearbeitete, Pöchs Reisen und Fundplätze auf einer Karte vermerkt. (Abb. 6).

Hischberg hat in seiner Veröffentlichung aus dem Jahr 1936 aber nicht nur die Reisen von Rudolf Pöch dokumentiert, sondern auch manche der Abklatsche von Gravierungen abgebildet.

Da Pöchs Arbeiten über die Gravierungen und Malereien danach etwas in Vergessenheit geraten sind, fehlt es an einer systematischen Bearbeitung. Dies ist umso bedauerlicher, als seine Dokumente nicht nur einen historischen Wert haben, sondern zum Teil auch Bildwerke wiedergeben, die in den letzten 100 Jahren unwiderruflich verlorengegangen sind – sei es durch die Ausbeutung von Diamantvorkommen, bei denen auf Felszeichnungen kaum Rücksicht genommen wurde, sei es durch Besucher, die nur zu häufig über die Kunst ihre oft ganz privaten Botschaften kritzelten, oder sei es einfach nur durch Verwitterung.

Rudolf Pöch hat die Methode recht genau wiedergegeben, mit der er die **Felsgravuren** abgeklatscht hat: "Die Fließpapiere wurden auf den Felsen gelegt, mit einem nassen Schwamm befeuchtet und mit der Bürste aufgeklatscht. Ich benutzte 4 Lagen dieses Papiers übereinander. Infolge der großen Hitze verdunstete das Wasser sehr leicht, so dass viel Wasser und rasches Arbeiten notwendig war."6

Diese sich quasi ineinander verfilzenden Fließpapiere wurden damit zu einem Art Hochdruckstempel, in dem sich die erhabenen Teile der Gravur einprägten/vertieften – es entstand ein Relief, ein Negativbild. Diese 'Hochdruckstempel' hatten nach Ansicht des Handbuchbindermeisters Olaf Nie wohl eine Konsistenz ähnlich wie Eierkartons. Aus ihnen machte Pöch mittels unterschiedlicher Techniken Präsentationsobjekte: So beschreibt er, dass er sie zum Teil mit Schellack getränkt und Positivplatten in Gips abgegossen habe. Bei dem größten Teil der Originalabklatsche hat er aber vermutlich auf die Fließpapiere eine nicht wasserlösliche, hitzempfindliche öl-/fetthaltige Farbe aufgetragen und darauf Papier oder Transparentpapier gelegt, auf denen die Farbpartikel haften blieben. Dadurch wurden die am tiefsten liegenden (Original-) Stellen seitenrichtig schwarz abgebildet.

Bei den Papierblättern wurden die Farbpartikel anscheinend durch einen Graphit-Stift nachgezeichnet, während die Transparentpapiere unbearbeitet blieben. Von manchen Motiven existieren sowohl ein Abdruck auf Paper als auch ein solcher auf Transparentpapier. Nicht viel mehr als einige wenige Drucke habe Pöch davon wohl kaum anfertigen können, glaubt Olaf Nie, sofern er diese Methode tatsächlich angewandt habe: Die originalen Fließpapiere, der 'Stempel', wurden durch die Farbe wohl stark in Mitleidenschaft gezogen.

Es ist unklar, wie viele Felsgravuren Pöch reproduziert hat. In dem diesem Artikel zugrunde liegenden Nachlass gibt es mehr oder weniger gut erhalten 57 Abdrucke, 20 auf Transparentpapier und 37 auf normalem Papier, mit einer Größe von DIN Ao bis DIN A4. Die sich auf den Drucken befindenden Motive sind ein sehr typischer Querschnitt für die im südlichen Afrika vorkommenden Felsgravuren. Dabei gibt es insgesamt 47 verschiedene Motive, wovon 10 sowohl auf Pergament- als auch auf normalem Papier vorliegen:

24 Motive mit Tieren, darunter die als Jagdbeute wichtige Elen-Antilope sowie Elefant, Nashorn, Löwe, Großkatze, Zebra, Echse (?) und Strauß, wobei ein Bild einen Strauß mit seinem Gehege darstellen könnte (Abb. 1, 7-12).

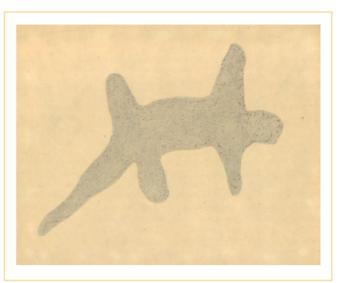


Abb. 11: Smartt's Farm



Abb. 12: Smartt's Farm

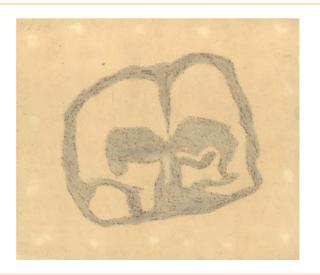


Abb. 13: Gamatip (Kuruman-Distrikt)



Abb. 14: Gamatip



Abb. 15: Fundort nicht ersichtlich



Abb. 16: Incvanin

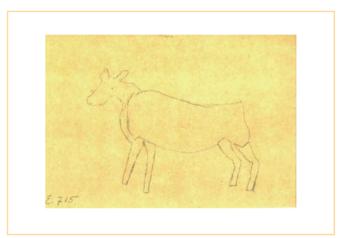


Abb. 17: Montourlei (bei Piketberg)



Abb. 18: Incvanin



Abb. 19: Incvanin

kunstrkontext 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA 15

18 abstrakte Motive, die zum Teil Pflanzen oder stilisierte Menschen zeigen könnten und vereinzelt an einen Rohrschach-Test erinnern. Abstrakte Zeichen werden zum Teil Trance-Erfahrungen zugeschrieben (*Abb.* 13).

Vier Motive mit Menschen, einmal mit einem Bogen (*Abb. 14, 15, 18*). Von diesem letzten hat Hirschberg in seinem Buch ein Originalfoto der Gravur abgedruckt (*Abb. 19*). Sowie ein Bild mit Fußspuren (*Abb. 16*).

### Die Felsmalereien

Pöch hat aber nicht nur Gravuren, sondern auch Wandmalereien dokumentiert. In dem vorliegenden Nachlass gibt es zum einen 10 Abpausungen auf Transparentpapier von einfachen, kleinen Zeichnungen von Wildtieren und von einer Hand. Pöch hat sie in der Nähe von Piketberg (ehemals Piquetberg) vorgefunden, einer an der Westküste Südafrikas liegenden Stadt (*Abb. 17*).

Zum anderen existieren 8 visuell faszinierende Zeichnungen, die der in Wien arbeitende akademische Maler Carl Robert Lischka im Jahre 1910 angefertigt hat. Ihr Ursprung sind komplexe Wandmalereien aus Zimbabwe, die Pöch wohl in den Matopos-Höhlen und in der Nähe von Harare gesehen und fotografiert hat.<sup>7</sup>

Lischka war darauf spezialisiert, für ethnologische Veröffentlichungen auf der Basis von Fotografien möglichst realitätsnahe Bilder zu zeichnen, beispielsweise indonesische Schwertgriffe für einen Artikel von Wilhelm Hein aus dem Jahre 1899.

Gemäß diesem Credo hat er wohl auch versucht, die Wandmalereien möglichst originaltreu wiederzugeben. Diese Ansicht vertritt jedenfalls Tilman Lenssen-Erz, nachdem er die Zeichnungen begutachtet hat.

So stuft er ein Bild (*Abb. 21*) als absolut glaubwürdig/authentisch ein, das mehrere Tiermenschen (Therianthrope) zeigt, die weib-

liche und männliche Schamanen symbolisieren sollen. Die Körperhandlungen könnten eine Krampfempfindung im Trancezustand widerspiegeln.

Therianthropen befinden sich auch auf einem weiteren Bild (Abb.24), an dem allerdings untypisch ist, dass es sich in der Mehrheit um weibliche Schamanen handelt. Typische Merkmale für diesen Malstil sind dagegen die weißen, aus den Achseln gezeichneten Streifen und die fehlenden Füße.

Als Trance-Haltung lassen sich die Körperhaltungen bei *Abb.22* deuten - wobei aber wohl die drei kleinen sitzenden Gestalten dem Bild später hinzugefügt wurden.

Weitere Zeichnungen zeigen die Jäger und Sammler zusammen mit Tieren: Auf der Jagd nach Straußen (Abb. 23) und mit einer Elen-Antilope, deren Gesicht von Lischka wohl etwas 'geschönt' wurde (Abb. 20), und zusammen mit einem Nashorn (Abb. 26). Dieses Bild ist wohl erst im 18./19. Jhd. entstanden. Ein typisches Symbol ist das Kreuzeichen auf dem Nashorn, dessen Bedeutung verloren gegangen ist.

Aber: Auch wenn Lischka zum Teil sehr originalgetreu gezeichnet hat, hinterlassen einige Bilder bei Lenssen-Erz Fragezeichen, weil sie Abweichungen vom Kanon sind. Es könnte sein, dass Malereien verblasst oder Fotografien undeutlich waren, wodurch Raum blieb für künstlerische Interpretationen. Solche Fragezeichen bzgl. der originalen Vorlage gibt es vor allem bei 2 Blättern:

Das eindrucksvolle Bild eines einzelnen Menschen ist für Lenssen-Erz eine Melange aus dem Original und dem Malstil der damaligen Zeit: Während Elemente wie die Kopfform stimmig sind, erscheinen Nase und Gesicht untypisch. Lischkas Zeichnung verdankt sich wohl ein wenig dem Wiener Jugendstil (*Abb. 25*).

Das ungewöhnlichste Blatt hat eine Kampfszene zwischen The-

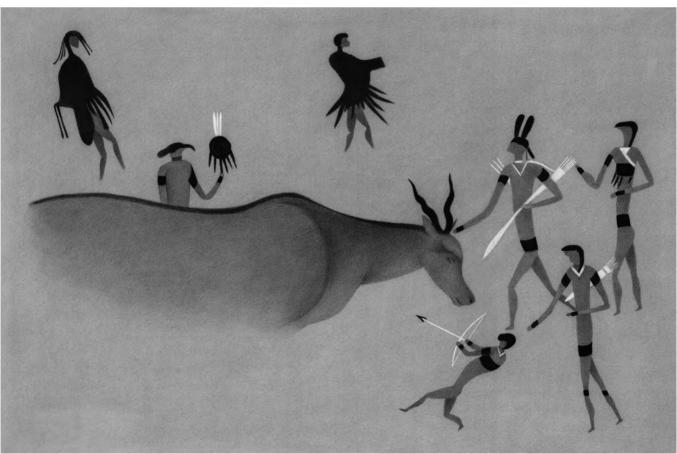
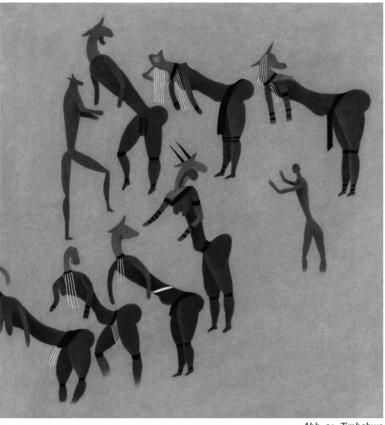


Abb. 20: Zimbabwe



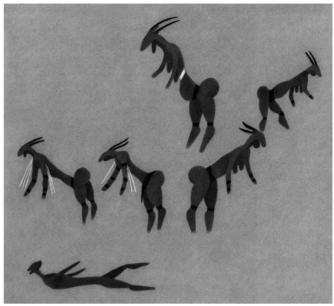


Abb. 24: Zimbabwe



Abb. 22: Zimbabwe

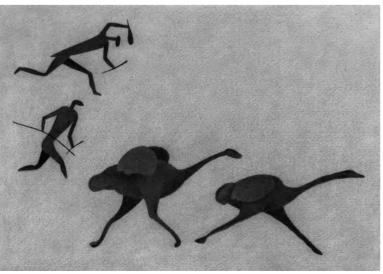


Abb. 23: Zimbabwe

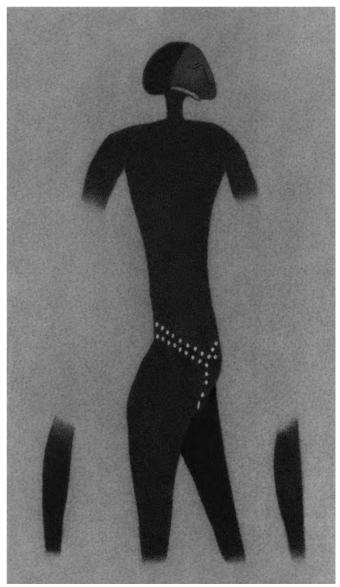


Abb. 25: Zimbabwe

KUNST&KONTEXT 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA 17

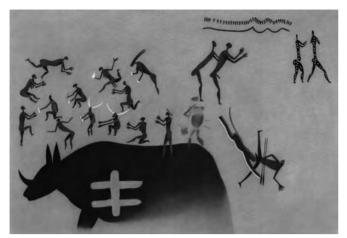


Abb. 26: Zimbabwe

rianthropen mit Speeren und Menschen mit Bogen zum Inhalt. Folgt man der Schamanen-Theorie, würden hier Schamanen der San/Buschmänner in Trance gegen Jäger und Sammler aus dem eigenen Volk kämpfen. Dies ist eher unwahrscheinlich. Aber vielleicht handelt es sich bei den Menschen um Eindringlinge, die deshalb kleiner dargestellt wurden? Sind die Jäger und Sammler später hinzugefügt worden? Oder ist Lischka die Fantasie etwas durchgegangen, und hat er diese dramatische Szene erfunden/aus Versatzstücken zusammengestellt? Für Lenssen-Erz ist dieses Bild "ein großes Rätsel" (Abb. 27)

Nicht nur dieses letzte Bild ist ein deutlicher ein Beleg dafür, wie sehr sich eine weitere wissenschaftliche Aufbereitung dieses Nachlasses von Rudolf Pöch lohnen würde.

Text: Ingo Barlovic

### Mein Dank gilt dem Künstler und Illustrator Klaus Günther, Tilman Lenssen-Erz und Olaf Nie

PS: Nach Redaktionsschluss zeigte sich, dass die Zeichnungen von Carl Lischka auf Kopien der originalen Felsmalereien basieren, die George William Stow schon in den 1860/70er Jahren vor Ort angefertigt hat. Diese Aquarelle befinden sich im Iziko Museums of South Africa und sind dokumentiert im The African Digital Rock Art Archive (http://www.sarada.co.za). Damit ist unklar, welche Felsmalereien Pöch in Zimbabwe gesehen hat.

### ANMERKIINGEN-

- Der berühmte Film, der einen Buschmann beim Sprechen in einen Archivphonographen zeigt, findet sich u.a. auch auf youtube.com
- 2: Zusätzlich lagern in den Objektdepots des Museums für Völkerkunde in Wien etwa 5000 ethnografische Gegenstände aus Melanesien und Südafrika sowie einige Bilddokumente aus der Sammlung des österreichischen Arztes und Anthropologen Rudolf Pöch (1870-1921). Von seiner zweijährigen Forschungsexpedition (1904 –1906) nach Melanesien und Australien kehrte R. Pöch mit 3800 Objekten, 1500 Fotografien, 2000 m belichteten Filmspulen und 72 Tonbandaufnahmen aus Neuguinea und dem Bismarck-Archipel (Neubritannien, Neuirland) zurück. http://www.weltmuseumwien.at/erleben/forschung/forschungsprojekte/der-wissenschaftlichenachlass-von-rudolf-poech-1870-1921
- 3: Szilvássy, Johann, Spindler, Paul und Kritscher, Herbert: Rudolf Pöch-Arzt, Anthropologe und Ethnograph, S. 760
- : Duchâteau, Amand: Jäger- und Sammlervölker Afrikas, S. 125
- 5: Die folgenden Ausführungen zu der Felskunst basieren zum größten Teil auf einem Gespräch mit Tilman Lenssen-Erz und Klaus Günther am 5. September 2013 in Köln
- : Pöch, Rudolf: Abklatsche alter Petroglyphen aus Südafrika, S. 1
- : Grundsätzlich ist es schwierig, nur aufgrund der Bilder zu erkennen, woher die Malereien stammen: Eine Analyse des Online Archivs des Rock Art Research Institute (RARI) zeigt, dass sich die Wandzeichnungen im gesamten Vorkommensgebiet gleichen. So gibt es im Brandberg-Massiv in Namibia, das u.a. von Abbé Breuil erforscht wurde (dem Entdecker der Wandmalereien von Les Combarelles und Font de Gaume in der Dordogne), ähnliche Menschendarstellungen wie in den fast 1800 Km entfernten Drakensbergen oder den davon annährend 900 Km entfernten Matopos Höhlen. Unterschiede gibt es bei jedoch relevanten Tieren (Namibia: Springbock; Südafrika: Flen)

### LITERATUR:

- Duchâteau, Amand: Jäger- und Sammlervölker Afrikas, in: Jäger- und Sammlervölker in aller Welt, Wien 1986
- Hirschberg, Walter: Völkerkundliche Ergebnisse der südafrikanischen Reisen Rudolf Pöch's in den Jahren 1907 bis 1909, Wien 1936
- Pöch, Rudolf: Verschiedene Berichte über seine Reisen in Südafrika in dem Anzeiger der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, XLXV. Jahrgang, Wien 1909
- Pöch, Rudolf: Abklatsche alter Petroglyphen aus Südafrika, Wien 1916
- Regal Wolfgang und Nanut, Michael: Arzt, Anthropologe und "Meister des Lichtbildes", in: Ärzte Woche 1 / 2010
- Szilvássy, Johann, Spindler, Paul und Kritscher, Herbert: Rudolf Pöch-Arzt, Anthropologe und Ethnograph, in: Ann. Naturhistorisches Museum Wien, 83/1980, S. 743-762

### **BUCHEMPFEHLUNGEN VON TILMANN LENSSEN-ERZ:**

- Paul G. Bahn: The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art, Cambridge 1998.
- David Coulson & Alec Campbell: African rock art, New York 2001.
- Tilman Lenssen-Erz & Marie-Theres Erz: Brandberg, der Bilderberg Namibias, Stuttgart 2000.
- David Lewis Williams & Thomas A. Dowson: Images of Power. Johannesburg 1989.
- Patricia Vinnicombe: People of the Eland. Johannesburg 2001.

### ABBILDUNGSNACHWEISE:

- 1: Publikationsrecht Ingo Barlovic
- 2: Ingo Barlovic
- 3: Tafel 1: Szilvássy, Johann, Spindler, Paul und Kritscher, Herbert: Rudolf Pöch-Arzt, Anthropologe und Ethnograph
- 4, 5: Forschungsstelle Afrika am Institut für Ur- und Frühgeschichte der Universität Köln
  - 6: Karte in: Hirschberg, Walter: Völkerkundliche Ergebnisse der südafrikanischen Reisen Rudolf Pöchs in den Jahren 1907 bis 1909
- 7-18: Publikationsrecht Ingo Barlovic
  - Hirschberg, Walter: Völkerkundliche Ergebnisse der südafrikanischen Reisen Rudolf Pöchs in den Jahren 1907 bis 1909, Abb. 19
- 20-27: Publikationsrecht Ingo Barlovic

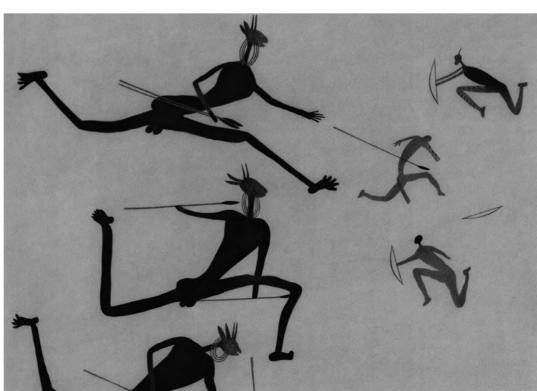


Abb. 27: Zimbabwe

Die biologische Feldforschung in der verhaltensökologischen Abteilung des Max-Planck-Instituts für Verhaltensphysiologie in Seewiesen unter Leitung von Prof. Wolfgang Wickler hatte bis zum Jahre 2004 das Thema: Familien- und Paarverhalten sozialer Lebewesen unter Einfluss der sozialen und ökologischen Umwelt.

Mit offenen Augen und Gedanken schauen, zuhören, sich wundern und fragen "Warum?", lassen oft ungeplant neue Forschungsprojekte entstehen, deren Ergebnisse sehr überraschen. Dabei ist eine Leitfigur Kairos, der Gott des günstigen Augenblicks, den es an seiner Stirn-Locke zu packen galt, bevor er kahlköpfig vorbeigeeilt war. Er ließ auch uns Staunenswertes entdecken und half selbst beim späteren mühsamen Analysieren, unerwartete Ergebnisse zu verstehen, und unsere Entdeckerfreude belebte er damit auf wunderschöne Weise.

Im Rahmen der Untersuchung der Paarbindung bei monogam lebenden Tieren interessierten uns die auffällig lauten und gut zu unterscheidenden Duett-Gesänge eines schwarzen Vogels, des Würgers Laniarius funebris in Ost- und Südafrika. Viele Jahre beschäftigten

uns das Studium seiner Gesangsstruktur und die damit verbundene Lebensweise sowie die ökologischen Einflüsse auf seine Gesänge. Die rasche Aufeinanderfolge unterschiedlicher Laute, im Wechsel geäußert, von dem einen begonnen und gleich danach vom Partner beantwortet, erinnert den menschlichen Zuhörer an ein Opern-Duett. Diese Wechselgesänge dienen den monogamen Vögeln dazu, ihren Paarpartner an sich zu binden: ihn im Busch herbeizurufen, damit er bei der Verteidigung des Territoriums hilft, sich an der Brutpflege beteiligt und bei ihm bleibt.

Mithilfe vieler Tonbandaufnahmen solcher Duette in afrikanischen Wäldern und Analysen mittels des Klang-Spektrographen im Labor in Deutschland fanden wir, dass jedes Geschlecht individuelle Rufe hat: das Männchen 11, das Weibchen 7 Rufe. Ein Vogelpaar kombiniert daraus einen stabilen, später von ihnen nicht mehr veränderten Satz von ca. zehn Duett-Typen aus jeweils 3-5 Rufen. Während des wechselnden Singens sitzen sie dicht nebeneinander, bewegen ihre Körper in auffallender Weise beim Singen und Zuhören.



Abb. 1: Drei Frauen fädeln Perlen und erzählen sich Neuigkeiten (1995 gesehen in Dumazulu/Natal)

Während unserer zoologischen Arbeiten in den afrikanischen Ländern hatten wir immer wieder Kontakte mit der einheimischen Bevölkerung und erfuhren oft viel Interessantes über Tiere und Pflanzen, aber auch aus ihrem eigenen Leben.

Unterwegs trafen wir in Natal (Südost-Afrika) die dort beheimateten Zulus mit Schmuck aus bunten Glasperlen. Von englisch sprechenden Zulu-Lehrern erfuhren wir, dass die Perlenarbeiten als Kommunikationsmittel dienten, meist in der Werbung um einen

Ehepartner, als sog. "love letter". Z. B. als Mitteilungen an den oft entfernt lebenden und arbeitenden Geliebten. Die jungen Frauen sticken ihre Anliegen, Klagen und Sehnsüchte in die Schmuckstücke, ohne jede Vorlage, begleitet mit lebendigem Reden und sicher auch mit Spaß (*Abb.1*). Dabei entstehen Perlenstücke mit einer Abfolge verschiedenfarbiger Streifen.

Dies erregte unsere Neugier, und wir vermuteten in dieser Abfolge eine Systematik. Diese wollten wir herausfinden. Dabei kam uns kunstrkontext 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA 19

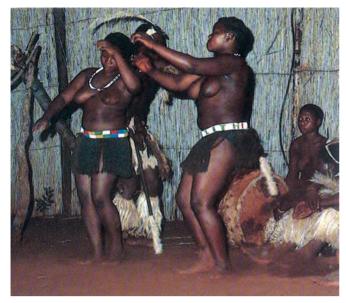


Abb. 2: Traditioneller Gruppentanz der Zulu, begleitet von Trommeln, Pfeifen, Singen (nächtliche Tänze in Ubizane-Hluhluwe/Natal)



Abb. 3: Diese Solotänzerin reißt schnell ein Bein in die Höhe, um es dann kraftvoll auf den Boden zu stampfen

die Untersuchungsmethode der Vogelduette zugute.

Diese Schmuckstücke werden oft bei Festen getragen. Wir sahen in den nächtlichen "Inshlanwini"-Tänzen (*Abb. 2*) beim Feuerschein mit Trommeln und Gesang Mädchen und Jungen, geschmückt mit dem bunten Perlschmuck, ihre Ahnen beschwören:

Ein Bein weit nach vorn hoch reißen – um dann schnell heftig zu Boden stampfen. Über Stunden hinweg bis tief in die Nacht hinein wurde getanzt, ohne dass bei den Tänzern eine körperliche Erschöpfung erkennbar war (*Abb.* 3).

Woher stammten nun die in Afrika verwendeten Perlen? Immer schon wurden natürliche Materialien zu Schmuck verarbeitet: Grashalme, Grassamen – "Hiobs Tränen" – Stachelschwein-Borsten, bunte Samen, Schneckenhäuser, rund geschliffene Stücke der Schalen vom Straußen-Ei, usw.

Die Glas-Perlen für Schmuck haben eine Jahrtausende alte Geschichte.

Die ersten Glashersteller waren wahrscheinlich die Amoriter zwischen Euphrat/Tigris um 6 000 v. Chr. Von da breitete sich diese Technik über ganz Mesopotamien aus.

In Ägypten wurden Perlen aus Glas schon 4 000 v. Chr. nachgewiesen.

Über Handelswege gelangte die Herstellungstechnik nach Iran, Indien, Sri Lanka, China, Italien.

800 v. Chr. brachten arabische Händler bunte Glasperlen zur ostafrikanischen Küste. Erst im 15.Jh. brachten Portugiesen auf ostafrikanischen Handelsrouten große Mengen von Glasperlen als Tauschobjekte.

Eine Buch-Illustration von 1835 zeigt geschmückte Zulu-Könige mit Perlen, die anfangs ein Privileg der Reichen und Häuptlinge waren.

Später waren Perlen in großen Mengen billiger und leichter zu er-

werben, hergestellt in Venedig und Böhmen (Gablonz, Jablonesz). 1932 exportierte Venedig 40.743 kg Perlen

1951 177.375 kg Perlen = 50% des venezianischen Gesamt-Exportes.

Um 1940 wurden in Natal jährlich Perlen im Wert von 30 000 engl. Pfund gekauft.

Zum Bestellen großer Mengen verschiedenfarbiger Glasperlen benutzte man bereits um 1900 spezielle Musterkarten (noch in Museen zu finden), auf denen die Perlen nach Größe, Farbe und Form geordnet waren, versehen mit einem Zahlencode. Später wurden statt Glasperlen auch bunte Wollfäden oder billigere Plastik-Perlen aus Indien verwendet.

Als wir erstmalig am Arm einer Zulufrau ein kleines Armband sahen mit 5 Farben in der Anordnung: grün // schwarz-rot-schwarz // grün-gelb-grün, wurden wir stutzig, und die Sequenz erinnerte uns an die ähnlich organisierten Vogelgesänge unserer zoologischen Studien. War die Farbanordnung zufällig, oder steckte eine Systematik und eine Information darin?

Mit gezielter Aufmerksamkeit begannen wir zu schauen, zu suchen, zu fotografieren und zu sammeln: unterwegs in den Homelands, auf den Strassen, in kleinen Stores. So konnten wir im Laufe von 20 Jahren eine eigene Sammlung von über 300 Stücken anlegen (heute im Völkerkundemuseum in München).

Wir arbeiteten auch in mehr als 10 Museen (Schau-Vitrinen und für uns zugänglich gemachte Magazine) in Südafrika, Deutschland und Paris, ebenso in privaten Sammlungen, wo wir nicht erwerbbare Stücke fotografieren konnten. Von einer großen Zahl von Perlenstücken registrierten wir insgesamt 6 380 Farbfelder in ihrer Aufeinanderfolge, auf der Suche nach einer Systematik (z.B. *Abb. 4*).

Abb. 4: Armband aus Glasperlen mit der Mchunu Farb-Sequenz (Foto:Ingo Barlovic)



Schon 1906 hatte der Missionar Frater Mayr über die Bedeutung der verwendeten Farben in der Zeitschrift "Anthropos" geschrieben

Für die Zulus bedeuteten sie oft gegensätzliche Gefühlsqualitäten:

ROT	Farbe des Feuers bedeutet Begeisterung, Liebe, Zorn
SCHWARZ	Lederschurz der verheirateten Frau bedeutet Sehnsucht nach Heirat
GELB	Kürbis als Symbol für Heim, Garten, Ernährung und Tratsch
BLAU	Flügelfarbe einer monogam lebenden Taube am Meer bedeutet Treue
WEISS	bedeutet allgemeine Freude
GRÜN	Gras-Sprössling bedeutet Jugend, Jungfrauenstand
PINK	bedeutet den noch ausstehenden Brautpreis (zu zahlen an den Vater der Braut als Tochter-Versi- cherung nach einer Scheidung)

Nach vielen Vergleichen von unterschiedlichen Perlenstücken stellte sich ein Grundmuster aus 17 aufeinanderfolgenden Streifen in fester Anordnung heraus, wobei 7 Farben in immer gleicher Abfolge auftreten, ganz gleich, ob sie an Hals, Arm, Bauch oder Fußgelenk getragen werden.

Für ein längeres Stück wurde eine kreisförmige Wiederholung der Farbfolge benutzt: Auf einem Perlen-Gürtel fanden wir 103 Farbfelder mit mehrmals wiederholter Farbabfolge, die hier als "isishunka-Konvention" bezeichnet werden soll (*Abb.5 und 6*).

Von dem Stamm der amaMchunu aus dem Msinga-District am Tugela-Fluß in Natal haben wir 241 "isishunka"-Perlen-Stücke genauer analysiert und in den 10. Münchner Beiträgen zur Völkerkunde komplett abgedruckt.

Aufgrund der Ähnlichkeiten der bunten Streifenmuster der Perlenstücke mit den Gesangs-Elementen unserer Duett singenden Vögel konnten wir ähnliche Hypothesen und Auswertungs-Methoden anwenden. Wir fanden zu unserer eigenen Überraschung eine Farbensequenz mit syntax-ähnlichen Strukturen. In einer statistischen Detail-Analyse konnten wir eine zufällige Folge der Farbenanordnung ausschließen.

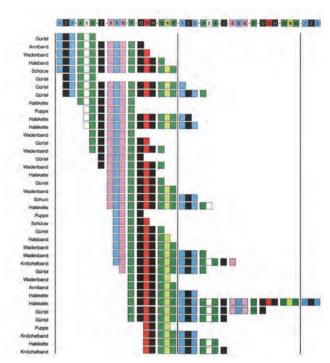


Abb. 5: Matrix der "isishunka"-Farbenkonvention: umfasst 7 Farben in einer festen Folge von 17 Positionen. Viele Perlenstücke enthalten nur einen Ausschnitt der aanzen Seauenz.

Oder es kann in einer Betonung eines Farbfeldes mit breiterem Ausmaß im Perlenstück (z.B. Rot) eine Information für Liebe und Sehnsucht enthalten sein. (Z. B. in *Abb. 8.*20 in unserer "Perlenpost").

Abb. 7 zeigt vier verschiedene Fädel-Techniken der amaMchunu, wobei sie Perlen verschiedener Größen und Farben zu Ketten mit unterschiedlichen Strukturen verarbeiten. Die Metallknöpfe sind nur Zierde. Die großen oder kleinen Perlen werden auf Bast, Gras oder Leder flach aufgestickt mit dem sogenannten faulen Stich (lazy stitch), wobei der Faden mit den Perlen nur in Abständen auf der Unterlage befestigt wird.

Die beschriebene Kommunikations-Form mit den farbcodierten Perlenstücken veränderte sich mit der Kolonialisierung und Missionierung. Die Zulus lernten lateinische Buchstaben und übertrugen ihre Nachrichten in Worte, mit Extrazeichen für die Klicklaute ihrer Sprache.

bsb	gwg	S	pbp	g	srs	gyg
blau/schwarz/blau	grün/weis/grün	schwarz	pink/blau/pink	grün	schwarz/rot/ schwarz	grün/yellow/grün

Der Farb-Zyklus (der sich wiederholen kann) enthält auf 17 Positionen 5 symmetrische Farb - Triaden und dazwischen 2 Einzelfarben (Abb.5 und 6).

Die Lesrichtung in unserer Matrix wurde von uns rein formal festgelegt, ohne Anspruch auf inhaltliche Deutung.

Sie kann aber ein Hinweis auf die Stammeszugehörigkeit zu den Mchunu sein.

Eine regelhafte Farbabfolge kann keine individuelle Information beinhalten.

Eine individuelle Nachricht zu übermitteln könnte durch einen Ausschnitt aus der Sequenz geschehen, die eine jeweils wichtige Farbe enthält.

Diese Veränderung ist auch in solchen gestickten Perlenbändern sichtbar, in denen beide Formen der Codierung in Farben und Buchstaben gleichzeitig zu erkennen sind. Die Abb. 8 zeigt Perlenstücke beider Stufen: Auf den kleinen Armbändern ist die stammestypische schriftlose Farbensequenz gestickt. Der folgende Text auf einem Gürtel wiederholt mit diesen Farben Buchstabe für Buchstabe die Botschaft, wobei die Textworte nicht voneinander getrennt sind:

Moya wami unga-kathazeki "Meine Seele ist unbekümmert".

KUNST&KONTEXT 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA 21



Abb. 6: Für längere Stücke können sich die 17 Positionen wiederholen wie in einem Kreis.



Abb. 7: Ketten mit verschiedenen Perlengrößen und variablen Fädelweisen, oft zusätzlich verziert mit Metallknöpfen

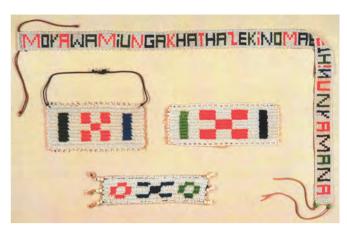


Abb. 8: Auf dem Textband "meine Seele ist unbekümmert", auf den kurzen Bändern der Farbcode

Mit zunehmenden Schulkenntnissen wird es immer weniger nötig, eine Botschaft, die man bereits mit Buchstaben lesen kann, weiterhin in Farben zu kodieren.

"inkwadi" hieß früher der bunte Perlenbrief, später wird der mit einem Stift geschriebene schwarz-weiße Papierbrief genauso genannt. So verlieren die Farben ihre Bedeutung, nachdem sie anfangs sinnvoll zusammengestellt wurden; danach ist nur noch der Buchstabe informativ.

Die Zulus haben in wenigen Jahrzehnten den Wechsel vollzogen von der non-verbalen Kommunikation mit farbigen Perlen zur Buchstabenschrift, und zwar unter Anleitung und Druck von Europäern und Missionaren, zu denen auch Frater Mayr 1905 gehört hat, der in der gleichen Zeitschrift berichtete, in der wir 90 Jahre später die quantitative Detail-Analyse der "isishunka"-Sequenz drucken ließen.

Mit diesem Buchstaben-Text in seinen Perlenschmuck bekundet ein Zulu- Häuptling seinen großen Stolz

iZAZiZASA	IANoKWA	ZiSi bAKHU LU
Die weisen Leute	Alle müssen wissen	Wir sind groß

In Bewunderung ihrer Fantasie und Leistung bei der Schöpfung und der späteren Umstellung ihrer Schrift-Formen können wir ihnen nur beipflichten.

Unser großer Dank geht an alle Zulus, die uns als Interessierte und Informanten während der jahrelangen Arbeit begleitet haben.

### Empfänger unserer Perlensammlung

- 1. Staatliches Museum für Völkerkunde München
- 2. Isergebirgs Museum in Neugablonz (Kaufbeuren)

Text und Abbildungen: Uta Seibt, Starnberg (www.UtaSeibt.de)

### LITERATUR:

DUBIN, LOIS SHERR: ALLE PERLEN DIESER WELT. EINE KULTURGESCHICHTE DES PERLENSCHMUCKS., DUMONT, KÖLN 1997

MAYR, F.: THE ZULU KAFIRS OF NATAL, IN: ANTHROPOS, 1906, S. 453-471 UND ANTHROPOS, 1907. 2, S. 633-645.

WICKLER, WOLFGANG / UTA SEIBT: STRUCTURAL AND SEMANTIC CONSTITUENTS OF MCHUNU BEAD LANGUAGE, IN: BAESSLER ARCHIV, 1991, (NF) 39, S. 307-344

WICKLER, WOLFGANG / UTA SEIBT: SYNTAX AND SEMANTICS IN A ZULU BEAD-COLOUR COMMUNICATIONS SYSTEM, IN: ANTHROPOS 90, 1995, S. 391-405

WICKLER, WOLFGANG / UTA SEIBT: KALENDERWURM UND PERLENPOST. BIOLOGEN ENTSCHLÜSSELN UNGESCHRIE-BENE BOTSCHAFTEN, SPEKTRUM AKADEMISCHER VERLAG HEIDELBERG 1998

WICKLER, WOLFGANG / UTA SEIBT: EIN ÜBERGANG VOM FARBEN-CODE ZUM ALPHABET BEI DEN ZULUS IN SÜDAFRIKA. ZUR ÜBERGABE EINER SAMMLUNG SÜDAFRIKANISCHER PERLENARBEITEN AN DAS STAATLICHE MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE MÜNCHEN, IN: MÜNCHNER BEITRÄGE ZUR VÖLKERKUNDE BD.10, 2006, S. 147-159

WYK, GARY VAN: ILLUMINATED SIGNS. STYLE AND MEANING IN THE BEADWORK OF THE XHOSA- AND ZULU-SPEAKING PEOPLES, IN: AFRICAN ARTS, VOL. XXXVI, 2003, NO.3, 12-33

# PEPSCH UND DIE APARTHEID

- Die Südafrika-Karikaturen von Josef 'Pepsch' Gottscheber





Abb. 1: Josef "Pepsch" Gottscheber

Abb. 2: SÜD AFRIKA

Sogar noch nach 40 Jahren scheint Josef Gottscheber (Abb. 1) darüber erstaunt, wie er den Einstieg als Karikaturist geschafft hat. Nach dem Studium der Fotografie und Grafik in Graz lebte er vier Jahre lang in München, ohne genau zu wissen, was das Leben mit ihm noch vorhatte. 1972 schickte er dann einen Cartoon an die Süddeutsche Zeitung. Dieser wurde prompt auf der damals wichtigen letzten Seite abgedruckt. Seither hat der 1946 in Schadendorfberg bei Graz geborene 'Pepsch', wie er seine Blätter signiert, an die 5000 Karikaturen angefertigt und in Medien wie der ZEIT, dem Vorwärts, der Wiener Presse und vor allem der Süddeutschen Zeitung veröffentlicht, für die er bis heute als freier Karikaturist arbeitet.

Pepsch Gottscheber lässt sich nicht auf einen bestimmten Stil festnageln. Stetig weiterentwickeln möchte er sich, offen sein, sich nicht festlegen – weder stilistisch noch inhaltlich noch gar ideologisch. Er tut sich etwas schwer damit, seine Art des Sehens und des Zeichnens zu beschreiben. "Ich zeichne ohne viel Schnörkel, wenn es der Sache dient, durchaus illustrativ, bevorzuge den wortlosen Witz, der sich aus der Szene ergibt. Wortwitze in unendlich langen Sprechblasen mag ich nicht in der politischen Karikatur, mich interessieren die Texte der Leitartikler. Natürlich ist es ohne Worte schwieriger, eine schnell erfassbare Karikatur zu fertigen, es macht mir Spaß, auch scheinbar Nebensächliches mit einfließen zu lassen, was vom Betrachter ein bisschen Geduld erfordert." Allerdings gibt er zu, dass es Zeichner in einer vor allem durch das Internet geprägten Zeit der Bilder- und Informationsflut und des Aktualitätsdrucks mittlerweile schwer haben: "Die Zeichner haben immer weniger Lobby. Und oft glauben Redakteure, die Leute könnten kein Bild mehr lesen."

Hat Pepsch eine Botschaft? Gottscheber sieht sich nicht als allwissenden Welterklärer, sondern "nur" als gut informierten Zeitungsleser – auf Augenhöhe mit seinen Lesern. "Ich möchte für den Le-

KUNST&KONTEXT 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA 23



IS JOAFRIKA

RASA

Abb. 3: EINZIGER AUSWEG



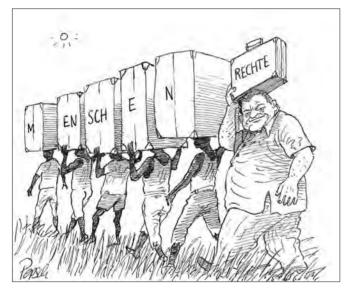


Abb. 5: BAYRISCHER ENTWICKLUNGSHELFER



Abb. 6: DEM STRAUSS NICHTS VORMACHEN

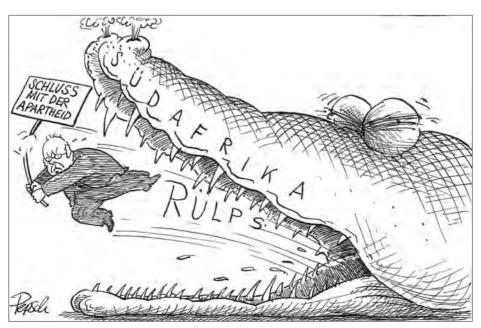


Abb. 7: UNVERBLÜMTE ANTWORT



Abb. 8: MAKE UP FÜR DIE APARTHEID



Abb. 9: HAPPY END

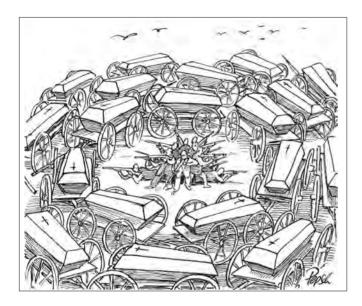


Abb. 10: ZURÜCK IN DIE WAGENBURG

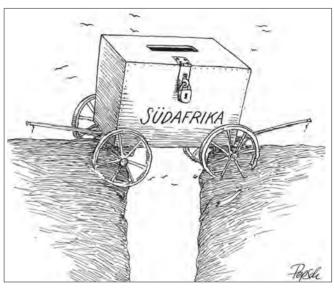


Abb. 11: HOFFEN AM KAP



Abb. 12: DURCH NICHTS VOM WEG ABZUBRINGEN

ser verständlich sein. Der Intellektuelle darf nicht der Einzige sein, der es verstanden hat", lautet sein Credo.

Dementsprechend sind seine Zeichnungen zwar manchmal symbolisch, stets jedoch nachvollziehbar. Sie hinterlassen weder Fragezeichen wie die Karikaturen mancher in beinahe hermetische Welten abtauchender Kollegen, noch das schale Gefühl, einfach nur einen gezeichneten Witz zu sehen.

Für seine Arbeit wurde Pepsch 1978 der deutsch-amerikanische Thomas-Nast- Preis verliehen, und 2007 belegte er den 2. Platz beim Deutschen Preis für die politische Karikatur.

Gottscheber ist aber, selbst wenn er es kaum zugibt, auch ein Moralist. Jemand, der versucht, das unter der Oberfläche Liegende sichtbar zu machen und auf Missstände hinzuweisen. Vielleicht ist dies, abgesehen von der Tagesaktualität, der Grund, warum er sich immer wieder des Themas Afrika angenommen hat. Dabei weist er fast entschuldigend darauf hin, dass sein Blick auf Afrika der eines Außenstehenden ist – selbst wenn er einmal für das Goetheinstitut Burkina Faso besucht hat.

Die politischen Karikaturen, die Josef Gottscheber in den 1980er und -90er Jahren zur Apartheid gezeichnet hat, sind gelebte Zeitgeschichte und eine Chronik der Ereignisse in Südafrika.

kunstrkontext 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA **25** 



Abb. 13: EIN SIEG FÜR AFRIKA

In einem frühen Blatt (Abb. 2) bildet er äußerst eindringlich Südafrika als eine Janusfigur ab: Die weiße Hälfte hält der untrennbar mit ihr verbundenen, versklavten schwarzen Hälfte die Pistole an den Kopf. Aufgrund zunehmender Unruhen versuchte der damalige Staatspräsident Botha vorsichtig, Reformen durchzuführen - ohne sich und das Apartheid-System grundsätzlich in Frage zu stellen. Symbol hierfür war seine berüchtigte und misslungene Rubikon-Rede vom 15.8.1985 (Abb.3), in deren Folge sich die wirtschaftliche und soziale Situation des Landes weiter verschlechterte

Die Weltöffentlichkeit wurde durch Pressezensur außen vor gelassen (Abb.4) bzw. durch Freundesbesuche wie dem von Franz Josef Strauß manipuliert. Pepsch ist zu diesem Thema ein schönes Bild gelungen: Vorne gehen die Menschen und hinten der ehemalige bayrische Ministerpräsident, der Rechte (Abb. 5), der ein Meister darin war, nichts zu sehen (Abb. 6). Der damalige Arbeitsminister Norbert Blüm durfte sich bei einem privaten Besuch im Juni 1989 zwar kritisch äußern, nicht aber mit dem inhaftierten Nelson Mandela reden. (Abb. 7)

Bothas Nachfolger de Klerk bemerkte rasch, dass halbherzige Reformen nicht ausreichten (Abb. 8), sondern das gesamte Apartheid-System krankte. Er holte sich im März 1993 durch ein Referendum die Unterstützung der weißen Bevölkerung für seinen Reformkurs (Abb. 9). Das führte – trotz zum Teil heftiger Widerstände (Abb. 10) – zu den ersten freien Wahlen, zu denen alle Volksgruppen das Wahlrecht erhielten. (Abb. 11). Seine und Nelson Mandelas Anstrengungen (Abb. 12) mündeten Ende April 1994 in einen "Sieg für Afrika" (Abb. 13): Eine Übergangsverfassung trat in Kraft, mit der auch das Verfassungsgericht der Republik Südafrika entstand. Die aus diesem Anlass entstandene Zeichnung ist in ihrer klaren Symbolik die vielleicht stärkste Südafrika-Karikatur von Pepsch und eine Art positives Spiegelbild zu der Janusfigur (Abb. 2). Full Circle.

Nelson Mandela und Frederik Willem de Klerk erhielten 1993 den Friedensnobelpreis.

Text: Ingo Barlovic

### ABBILDUNGEN:

1 FOTO UND © INGO BARLOVIC

-13 © JOSEF GOTTSCHEBER

DIE ORIGINALZEICHNUNG ZU ABB. 2 IST IM BESITZ DES MILITÄRHISTORISCHEN MUSEUMS DER BUNDESWEHR, DRESDEN (QUELLE: MHM/INGRID MEIER). DIE ÜBRIGEN ORIGINALZEICHNUNGEN BEFINDEN SICH IN DER SAMMLUNG DES AUTORS.

# FOTOGRAFIEN VON PETER FRANK



Abb. 1: Mrs. Galada , Cape Town

kunstrkontext 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA **27** 

Bei der Neueröffnung des Museums der Völker in Schwaz haben sie viele Besucher beeindruckt: die geradezu aus sich herausleuchtenden Porträts der in den Townships von Kapstadt lebenden Heiler, der Sangomas, aufgenommen von dem Düsseldorfer Fotografen Peter Frank. Diese Bilder, die nächstes Jahr im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen zu sehen sein werden, geben zusammen mit einem Interview, das Frank mit der Sangoma Thembisile Maphumulo geführt hat, einen faszinierenden Einblick in eine lebendige Kultur. Peter Frank hat sich mit dieser Serie aber nicht das erste Mal mit Südafrika befasst. Zuvor schlüpften Kinder aus der Umgebung von Kapstadt bei dem Projekt "Superheroes" in die Rolle des Spiderman, der Power Rangers und anderer fantastischer Figuren.





Abb. 3: Mrs. Nobomvu, Khayelitsha

Abb. 2: Lucky Mthembu, Sangoma Novize

Interview Ingo Barlovic

Herr Frank, Sie sind in erster Linie Werbefotograf, leben in Düsseldorf und haben Fotoserien in Südafrika aufgenommen. Warum gerade Südafrika? Was reizt Sie daran?

Peter Frank: Durch meinen Beruf reise ich für Kunden seit 10 Jahren nach Kapstadt. Ich bin begeistert von dem Land, und man entdeckt nach einiger Zeit die spezielle Lebensart und die verschiedenen Kulturen in Südafrika.

In Südafrika gibt es ja eine wichtige zeitgenössische Kunstszene. Und es gibt auch berühmte Fotografen wie Jürgen Schadeberg. Inwieweit hat Sie dies beeinflusst? Haben Sie Verbindungen zur dortigen Szene?

Leider habe ich noch keine Verbindungen zu den Künstlern, kenne aber deren Werke aus vielen Galerien. Jürgen Schadeberg ist ein großartiger Dokumentarfotograf. Ich sehe meine Arbeiten näher an denen von Pieter Hugo, der auch immer besondere Menschen besucht und eine mehr künstlerische Fotografie anstrebt (siehe Nollywood).

Oder Peter Magubane mit seinen Porträts über die Menschen in Townships. Oder Gordon Clark über Leon Botha.

### Ihre erste in Südafrika aufgenommene Serie war "Superheroes". Um was ging es dabei?

Da ich für meine Werbekunden oft auch Kindermodels fotografiert habe, sind mir die großen sozialen Unterschiede zwischen weißen und schwarzen Kindern aufgefallen.

Schwarze Kinder waren immer fröhlich und spielten mit den simpelsten Dingen. Da ich mich auch mit dem traditionellen Status afrikanischer Masken beschäftigte, habe ich mich gefragt, ob und wie sich Kinder mit den modernen Masken der westlichen Welt identifizieren können. Man denkt ja gern als Europäer, dass in den Bretterbuden der Slums, wo noch immer Millionen Menschen

leben, unsere Unterhaltungswelt – und ihre Figuren – unbekannt sind. Kurz entschlossen bin ich in einen Spielzeug-Shop und habe alle Masken von Wesen mit übernatürlichen Kräften, vorzugsweise aus der westlichen Film- und Comic-Welt wie Spiderman, Power Rangers, Starwars, aber auch Fantasiemasken von Aliens gekauft. Dann bin ich mit den Masken zu besonderen Orten gefahren. Diese Orte kannte ich von den vielen Fahrten durch die Landschaft. Es waren alte Gefängnisanlagen, Slums, verbrannte Wälder, weite Landschaften, die die Bühne für die Bilder sein sollten. Ich wollte keine heile Welt oder einen Spielplatz, es geht nicht darum, bunte Kinderbilder zu schaffen.

Überall begegnete ich Kindern und bot ihnen die Masken an. Sie erkannten die Figuren bzw. deren Charakter sofort, wählten sich ihre Maske aus und legten los – oder auch nicht. Je nach Alter und Temperament vollführten sie vor der Kamera Power-Gesten, nahmen Kampfposen ein, machten Sprünge oder blieben einfach stehen, lehnten sich an Geschwister oder den Spielkameraden und blickten zurück.

Einem Freund der traditionellen afrikanischen Kunst könnten diese Fotos unter Umständen etwas negativ aufstoßen, zeigen sie doch südafrikanische Kinder mit westlichen Superhelden-Masken und eben nicht die traditionelle Kunst. Was würden Sie einer Kritik entgegnen, die Ihnen westlichen Kulturimperialismus vorwirft?

Diese alten Traditionen werden in Südafrika nicht mehr wahrgenommen – nur noch alte Leute kennen ihre Symbolik und Herkunft. Der westliche "Kulturimperialismus" geht durch alle Lebensbereiche, ja man ist stolz, ein westliches Leben führen zu können. Mich interessierte der Kontrast der afrikanischen Landschaft mit den Kindern und ob sie mit den Plastikmasken in eine andere Rolle schlüpfen würden.

Die Kinder, ob in Kampf-Pose, im Sprung oder schlicht dastehend, vermitteln eines: Sie werden in der Lage sein, ihr Land zu prägen. Die Masken scheinen die in ihnen schlummernde Stärke an die Oberfläche zu bringen. Sie haben Kraft, Fantasie und eine Portion Übermut, um etwas zu wagen.

# In Ihrer aktuellen Fotoserie geht es um die Sangomas. Wer sind eigentlich diese Sangomas?

Sangomas sind die traditionellen Heiler und Schamanen Südafrikas. Manche heilen mit Kräutern und Rinden, andere mit Gebeten und Gesprächen (wie unsere Psychotherapeuten). Viele von ihnen können mit den Ahnen in Kontakt treten und durch sie eine Lösung bei Problemen und Krankheiten finden. Die Sangomas heilten schon tausend Jahre bevor es Ärzte gab, und noch heute besuchen fast 80% der Schwarzen gelegentlich eine(n) Sangoma. Wie kamen Sie auf dieses Thema? Was hat Sie daran fasziniert? Bilder kannte ich aus Magazinen, war mir aber nicht bewusst, was

sie tun und welchen Stellenwert sie in der Gesellschaft haben. Durch ein Gespräch mit einer "Maid" in einem Guesthouse habe ich erfahren, dass sie besonders sind und wo ich Sangomas treffen kann. Kurz entschlossen bin ich mit der Maid in einen Township gefahren und habe die ersten Sangomas getroffen und fotografiert. Daraus ist eine Serie entstanden, und ich habe einen tiefen Einblick in ihre Tradition erhalten.

### Ihre Beschäftigung mit den Sangomas beschränkt sich ja nicht auf die Fotos. So haben Sie sich ja auch durch Interviews den Heilern genähert. Gab es da Aha-Erlebnisse für Sie?

Zusammen mit einer Journalistin wollte ich auch eine redaktionelle Geschichte über das Leben von Sangomas machen. Dafür haben wir einige Interviews geführt und Erstaunliches erfahren. So schilderten alle Sangomas, dass sie dazu berufen wurden, eine Ausbildung als Sangoma zu beginnen. Meist führten schlimme Albträume und Krankheiten dazu, eine erfahrene Sangoma zu konsultieren. Diese erkannte dann die Berufung und erklärten ihnen, dass sie ein Leben als Sangoma führen müssten. Eine Heilerin wollte für uns die Ahnen befragen und geriet in einen tranceähnlichen Zustand. Dabei veränderte sich ihre Stimme radikal von einer freundlichen Frau zu einem tief grollenden männlichen Ungeheuer. Das war sehr unheimlich, und wir hatten beide so etwas nicht erwartet.

### Kann man dabei einfach distanzierter westlicher Betrachter bleiben, mit aller rationalen Schulmedizin-Denke?

Nein, aber ich kann nur für mich sprechen, da ich kein distanzierter Betrachter sein möchte. Mit meinen Bildern wollte ich zeigen, dass diese Heiler Kräfte und Fähigkeiten haben, die mit unserer westlichen Medizin nicht erklärbar sind.

# Was war Ihnen wichtig? Und wie haben Sie dies fotografisch erreicht?

Meine Bilder sollten die Spiritualität und Würde der Sangomas transportieren. Einige wirken wie kühle Hohepriesterinnen, einige sphärisch, wie in Trance. Die Bilder zeigen die Sangomas in ihrem alltäglichen Umfeld: in den einfachen, engen Räumen, in denen sie leben und behandeln, auf einem Bett oder einer Bambusmatte. Dazu wählte ich eine künstlerische und mystische Bildsprache. Mithilfe des Lichtes, der authentischen Location und der starken Persönlichkeiten ist mir das gelungen. Für die Langzeitbelichtungen mussten die Heilerinnen 8-10 Sekunden lang still sitzen. Während dieser außergewöhnlich langen Belichtungszeit modellierte ich mit einer einzigen Lampe die ganze Szene.

Wenn man sich beide Serien anschaut, dann geht es auch um den Gegensatz – wenn es ein Gegensatz ist – von Tradition und Moderne. Und ist dies als Thema typisch für Südafrika?

Ja, das ist sehr typisch für Südafrika. Hier versucht man auf der



Abb. 4: Star warrior



Abb. 5: Farmkids



Abb. 6: Kids on the roof



Abb. 7: After the big fire

kunst&kontext 2/2013 SÜDLICHES AFRIKA **29** 



### Interview mit einer Sangoma

Das folgende Gespräch hat Peter Frank im Februar 2012 mit der Sangoma Thembisile Maphumulo geführt. (Abb. 8)

### Wer kann Sangoma werden?

Jeder, der die spirituelle Berufung durch die Ahnen erhalten hat.

### Wie sind Sie Sangoma geworden?

Zwei bis drei Jahre harte Lernarbeit und Demut gegenüber der Lehrmeisterin.

### Wie gestalteten sich die Abschlussfeierlichkeiten?

Eine Ziege wurde versteckt, und ich bekam die Anweisung, sie zu suchen und zu finden. Als ich das geschafft hatte, wurde sie getötet. Dann musste ich Hühnerblut trinken, und anschließend wurde mein Haar mit der Gallenflüssigkeit der Ziege zu Zöpfen geflochten.

Warum wurde am Ende des uku'Twasa gerade eine Ziege geopfert?
Wir glauben, dass die Gallenflüssigkeit einer Ziege den Lehrling rei-

Wir glauben, dass die Gallenflüssigkeit einer Ziege den Lehrling reinigt und ihn darauf vorbereitet, Sangoma zu sein. Und um klar und scharf sehen und hören zu können, wird das Huhn geopfert, weil wir diesem – wie den meisten anderen Vögeln auch – diese Eigenschaften zuschreiben. Durch den Bluttrank erlangen Sangomas tiefe Einblicke in die Probleme sowie in die Zukunft anderer.

# Woher wissen Sie, dass Sie Ihren Kunden die richtige Medizin und die passenden Rituale verordnen?

Es ist der intensiven Unterrichtung durch meine Lehrmeisterin geschuldet, dass ich die Medizin verabreiche, die wirklich zum Heilerfolg führt. Man lernt mit der Zeit, jedem Heiltrank zu vertrauen, wenn man sieht, dass er den Medikamenten moderner Ärzte überlegen ist.

# Kommen manchmal auch Weiße zu Ihnen, und können Sie ihnen helfen?

Ja, Weiße kommen mit komplizierten Erkrankungen wie Magenoder Darmgeschwüren oder Hämorrhoiden für eine Geistheilung und für Heilkräuter zu mir, und ich helfe ihnen.

### Wie und wo wurden Sie berufen?

Als ich 16 Jahre alt war, bekam ich auf einmal starke Kopfschmerzen, die nicht mehr aufhören wollten. Ich schrie und wimmerte, weil ein männlicher Ahnengeist aus der Familie meiner Mutter Besitz von mir ergriffen hatte. Moderne Ärzte und Heiler wurden konsultiert, aber sie konnten mir nicht helfen. Dann träumte ich von einer Sangoma, die mich heilen und lehren würde. Bis dahin war es aber ein steiniger Weg. Ich erinnere mich noch daran, dass ich gegen meine Überzeugung sogar die Zionskirche aufsuchte, um den Geist zu un-

terwerfen. Denn ich wollte um keinen Preis Sangoma werden. Doch dann, nach 10 oder 11 Jahren, wurde ich von AmaNdawu (mächtigster Gott des Tiefen Beckens) und von iFemba (stärkste Seherin) berufen.

### Wie sah die Ausbildung aus?

Als ich aufwachte, hatte ich stärkste Kopfschmerzen, meine Augen waren entzündet und taten weh. Ich erinnerte mich aber daran, was mir meine Großmutter in dem Traum befohlen hatte: "Töte das weiße Huhn, bade zusammen mit dessen Blut im schnell fließenden Fluss und schaue nie nach hinten." Ich musste nicht viel Zeit mit meiner Lehrmeisterin zubringen, weil ich die meisten Unterweisungen in meinen Träumen erhielt und durch neue Lieder und Tänze.

# Woher bekommen Sie die Zutaten für Ihre Medikamente?

Während des Unterrichts habe ich die verschiedenen Arten von Heilkräutern studiert. Von weiteren Substanzen

mit magischer Wirkung habe ich in nächtlichen Träumen erfahren.

# Haben Sie Ihre Heilkräfte auch schon bei sich selbst oder bei Ihren Familienmitgliedern angewandt?

Nur im Falle üblicher Erkrankungen, in der Regel konsultiere ich andere Sangomas.

### Wie kommen Sie an Ihre Klienten?

Meistens ist das Mund-zu-Mund-Propaganda. Leute, die ich geheilt habe, erzählen ihren Freunden und Verwandten davon.

Aber auch die Ahnengeister schicken Menschen zu mir, die Hilfe benötigen oder die ich zu Sangomas ausbilden soll.

### **Seit wann sind Sie traditionelle Heilerin?** Seit 1985.

### Wer hat Ihnen gesagt, dass Sie sich so kleiden sollen?

Meine Kleidung und auch meine Schminke haben die Ahnengeister für mich ausgesucht.

### Sind Sie als amtliche Sangoma bei der South African iSangoma Federation registriert? Oder beabsichtigen Sie dies?

Ich habe es noch vor. Danke für den Hinweis.

# Was würden Sie als Ihre größte Leistung in Ihrer Karriere als Sangoma bezeichnen?

Dass ich dazu in der Lage bin, meine Familie zu unterstützen, andere Menschen zu Sangomas auszubilden – und dass ich es geschafft habe, mir einige Ziegen zu kaufen

### Wie alt waren Sie, als Sie berufen wurden? 26 Jahre.

# Müssen Sie sich in einem bestimmten Zustand befinden, um die Ahnen herbeirufen zu können?

Nein, ich kann jederzeit mit Ihnen in Kontakt treten, und auch sie können ohne vorherige Verabredung zu mir sprechen.

### Welche Unterstützung benötigen Ihrer Meinung nach die Sangomas in Südafrika?

Ich benötige Hilfe, um mich bei der South African iSangomas Federation zu registrieren und zu akkreditieren.

Mein kleiner Laden, in dem ich Medizin verkaufe, muss mir erhalten bleiben, weil ich meinen Lebensunterhalt davon bestreite.

In meinem Wirken als Sangoma benötige ich keine Unterstützung, da ich von iNdlozi, einem meiner Ahnengeister, geleitet werde.

Übersetzung: Petra Schütz, Ingo Barlovic



Abb. 9: Mr. Mbekele, Cape Town

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



Abb. 10: Thembisle Mthiyane, St. Lucia

einen Seite mit alten Traditionen zu leben, aber die Realität führt immer weiter weg davon. Ein westlicher Lebensstil wird von den meisten angestrebt und verursacht sehr häufig Probleme, speziell zwischen den Generationen.

Wie ist die Resonanz auf Ihre Fotoserien? Ihre Sangomas-Fotografien waren ja im Museum der Völker in Schwaz ausgestellt und werden bald in St. Gallen gezeigt.

Bisher habe ich durchweg positive Resonanz erhalten. Die Ausstellung im Museum der Völker hatte ein großes Medienecho, und die Besucher waren von der Präsenz der Sangomas begeistert. Die Bilder wurden im Format 100x130cm präsentiert. Ich hatte den Kurator aus St. Gallen zu der Ausstellung eingeladen, und er war direkt bereit, die Bilder in der Schweiz zu zeigen.

Schwaz ist in Österreich, St. Gallen in der Schweiz. Wie schwer ist es denn, für solch eine Ausstellung in Deutschland Unterstützung zu erhalten?

Leider ist es extrem schwer, eine Ausstellung in Deutschland zu bekommen. Ich habe viele Galerien und Museen angeschrieben, bisher ohne Erfolg. Ich hoffe, dass ich noch eine interessierte Galerie finden werde.

War es ein Zufall, dass Schwaz und St. Gallen Völkerkundemuseen sind? Sind die offener für Ihr Thema? Und wer lässt sich denn eher von den Sangomas-Fotos begeistern, die Aficionados der traditionellen afrikanischen Kunst oder die Liebhaber zeitgenössischer Fotokunst?

Ich habe bewusst die Völkerkundemuseen angesprochen, da die Bilder auch eine dokumentarische Qualität besitzen. Die meisten Besucher in Schwaz waren wohl wegen der traditionellen afrikanischen Kunst gekommen, aber von den Bildern waren sie begeistert. In meinem privaten Umfeld sind es die Liebhaber zeitgenössischer Fotokunst, die gern ein Bild möchten oder gekauft haben. Was sind Ihre weiteren Pläne? Ich habe gelesen, es sei ein Buchprojekt in der Pipeline?

Es gibt bisher kein Fotobuch über die Sangomas in ganz Südafrika. Da dort 11 große ethnische Gruppen leben, sind auch die Sangomas entsprechend unterschiedlich. Ich möchte gern diese Vielfalt dokumentieren, da ich glaube, dass in Zukunft viele Sangomas keine Nachfolger finden werden und ein wichtiger Teil der Tradition und altes Wissen verloren geht. Für diese Reise benötige ich noch weitere Vorbereitungen, Kontakte und Sponsoren.

KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 31



Abb. 1: Milchlöffel (orutuo) der Herero, südliches Afrika, wohl 1. Hälfte 20. Jh.; H: ca. 11,0 cm (liegend), B: ca. 11,7 cm, L: ca. 32,0 cm, Gewicht: 196,0 g. Der Löffel diente dem Schöpfen von Milch aus dem Milchqefäß (ehoro).

Gefäße gehören zu den ältesten Kulturbegleitern der Menschheit überhaupt. Alle Kulturen haben Behältnisse entwickelt. Sie dienen dazu, das Leben "einfacher" zu gestalten: Mit ihrer Hilfe ist es den Menschen möglich geworden, etwas zu behalten, aufzubewahren, zu ordnen – und damit unter Kontrolle zu bringen. Ein Behälter ist deshalb ein Artefakt, das als das Produkt einer spezifischen Kultur angesehen werden muss.

Es kann, über seine Funktion hinaus, etwas aussagen – etwas, das für den außerhalb dieser Kultur Stehenden nicht unbedingt auf den ersten Blick erkennbar ist. Ein Muster auf einem Gefäß z. B. kann den sozialen Status und das Prestige ausdrücken, das dem Besitzer des Gefäßes in seiner Gemeinschaft zukommt. Auch können Behälter genutzt werden, um kollektive wie persönliche Erinnerungen zu bewahren.

Die Art der Gefäßbenutzung lässt bisweilen Rückschlüsse zu, wofür die *kopa* der Suku im Kongo ein gutes Beispiel bilden. Der hier gezeigte Doppelbecher (*Abb. 2*) gehörte zu den Regalien eines regionalen Oberhauptes, wurde besonders verwahrt und vererbt, durfte ohne Erlaubnis des Besitzers nicht berührt werden und wurde nur aus dem besonderen Anlass der Einsetzung eines Oberhauptes öffentlich gezeigt.¹ Allerdings gehört das Wissen um den Gebrauch dieses besonderen Gefäßes eher zu den Ausnahmen, denn nur in seltenen Fällen wurden Gefäße, vor allem diejenigen des täglichen Gebrauchs, ausführlich dokumentiert.

Holzgefäße sind Produkte eines alten, spezialisierten Handwerks. Allein die Herstellung der Höhlung war und ist nicht jedem Schnitzer gegeben. Sie braucht Erfahrung. In Ruanda beispielsweise waren Schnitzer in der Lage, durch Klopfen auf die Gefäßwand festzustellen, ob die erforderliche Stärke schon erreicht war oder ob es galt, noch etwas abzuhobeln.<sup>2</sup> Das entsprechende Werkzeug wurde extra für den Gefäßschnitzer hergestellt, etwa gebogene Klingen zum Aushöhlen.

Eine unüberschaubare Vielfalt an Formen begegnet einem bei den Objekten, die den kulturellen Reichtum Afrikas in dieser Hinsicht noch erweitert. Die afrikanischen Kulturen haben alles hervorgebracht, was auch aus anderen Kulturen und Zeiten bekannt ist: menschen- und tiergestaltige Trinkgefäße, Schalen und Schüsseln, Becher, Tassen und Krüge, Mischgefäße, Transportbehälter, Milchgefäße, Schnupftabakbehältnisse, Mörser und Fettbehälter – die Aufzählung ließe sich verlängern, etwa um Gefäße für den







Abb. 2 (links): Doppelbecher (kopa) der Suku, D.R. Kongo, wohl vor 1945; H: 5,5 cm, B: 8,7 cm, Gewicht: 55,0 g Abb. 3 (Mitte): Fettbehälter (ebur) der Turkana, Kenia, 20. Jh.; H: 20,0 cm, B: 13,5 cm, Gewicht: 430,0 g Abb. 4 (rechts): Trinkbehälter (ibole) der Turkana. Kenia, 20. Jh.; H: 28,0 cm, B: 9,0 cm, Gewicht: 205,0 g. Der Behälter diente aleichzeitia als Verschluss eines Sauermilchaefäßes (akurum).

32 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013



Abb. 5: Milchbehälter (ndogondo) der Shi, D. R. Kongo/Ruanda/Burundi, 20. Jh.; H: 20,0 cm, B: 14,0 cm (Korpus), L: 26,0 cm (m. Stiel), Gewicht: 404,0 g. Gefäße dieser Art können einen hölzernen Deckel gehabt haben. Die Verzierung weicht von der älterer Gefäße ab.

rituellen Gebrauch. Das alles sind Gründe genug, sich für sie zu interessieren. Und dennoch: Holzgefäße stehen nicht im Mittelpunkt des Interesses für afrikanische Kunst. Eine chinesische Keramik sieht man ohne weiteres als der "Kunst" zugehörig an, für ein afrikanisches Holzgefäß gilt das offenbar nur eingeschränkt. Das Sammeln alter Holzgefäße ist deshalb herausfordernd: Das Angebot ist begrenzt, die Literatur übersichtlich, die Kenntnis um die Objekte zumeist gering. Doch gerade das macht es so reizvoll!

Meinen beiden ersten Gefäßen begegnete ich bewusst vor einigen Jahren in einer Galerie. Sie standen dort lange, und auch ich brauchte lange, bis ich sie erwarb. Einerseits war ich von ihren Formen fasziniert, andererseits auch verunsichert, denn über die Objekte wusste der Galerist wenig zu sagen. Auch ihm gefielen die Formen. Begeisterung, Neugier und Interesse obsiegten und sind zu einem andauernden Sammelantrieb geworden. Die "Magie" der Gefäße, die ich empfinde, rührt aus ihrem hohen Symbolgehalt, der eng mit verschiedenen Aspekten des Lebens verbunden ist. Die Auswahl, die ich treffe, ist geleitet von der Idee, nicht das Spektakuläre zu suchen, sondern im Gewöhnlichen, Unbeachteten das Spektakuläre zu finden. Freilich muss man sich darüber im Klaren sein, als Sammler einem anderen Kulturkreis anzugehören, denn unweigerlich fließen ästhetische Kriterien aus diesem in die Auswahl ein, ohne dass man sich dessen immer bewusst ist. Das Auge sucht und findet immer das Vertraute ... Keineswegs geben die in der Sammlung vereinten Objekte deshalb einen repräsentativen Querschnitt dessen wieder, was als afrikanische "Gebrauchskunst" gelten mag, es ist nur ein Ausschnitt, der meinen Form-Kriterien entspricht.

Die Sammlung hat ihren geografischen Schwerpunkt im östlichen (einschließlich des Kongo) und südlichen Afrika, ergänzt um einige Objekte aus Westafrika. Einen großen Raum nehmen Gefäße von Hirtennomaden und Viehhaltern ein, deren Lebensform hölzernen Gefäßen den Vorrang einräumt. Bei Sesshaften sind in starkem Maße Terrakotta-Gefäße anzutreffen. Es zeigt sich, dass bestimmte Regionen Afrikas auch mit Blick auf Gefäße sehr "ergiebig" sind. So stammen einige Objekte der Sammlung aus dem Süden Äthiopiens, dem Norden Kenias und Ugandas. Diese Regi-

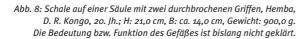




Abb. 6: Mischgefäß (ndogondo) der Shi, D. R. Kongo/Ruanda, 20. Jh.; H: 10,0 cm, B: 11,5 cm (Korpus), L: 19,3 cm (m. Tülle), Gewicht: 177,0 g



Abb. 7: Längliche Schale (ndogondo) der Shi, D. R. Kongo/Ruanda/Burundi, wohl 1. Hälfte 20. Jh.; H: 9,5 cm, L: 23,9 cm (m. Stiel), Gewicht: 226,0 g. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Biergefäß.



KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 33



Abb. 9: Fleischschale (olucuba) der Nyoro, Uganda, wohl 1. Hälfte 20. Jh.; H: 13,0 cm, B: 10,4 cm, L: 25,5 cm, Gewicht: 391,0 g

on wird von Viehhaltern geprägt, sodass es vor allem Milch- und Fettgefäße sind, die von dort kommen (Abb. 3 und Abb. 4). Das abgebildete Fettgefäß zeigt eine typisch afrikanische Reparatur. Obwohl die Gefäße der Turkana nach der Herstellung reichlich mit Fett eingerieben werden, um Risse zu verhindern, kommt es dennoch vor, dass sie reißen. Das Gefäß dann nicht wegzuwerfen, sondern es zu reparieren – in diesem Fall zu "nähen" und den Riss zusätzlich mit Harzen oder anderen Substanzen zu verschließen – bezeugt zweierlei: die Wertschätzung des Gefäßes, dessen Herstellung mühsam ist, und die Vermeidung von Energieaufwand für die Erstellung eines Ersatzgefäßes. Eine andere, vermutlich jüngere Art der Reparatur ist die Verwendung von Aluminiumstreifen, die auf den Riss genagelt und ggf. zusätzlich mit Harz oder dergleichen abgedichtet werden.

Eine weitere Objektgruppe stammt aus dem Zwischenseengebiet,

also jenem Gebiet zwischen dem südlichen Victoriasee, dem Kiwu- und dem nördlichen Tanganjikasee, zu dem Ruanda, Burundi, teilweise Uganda und Tansania sowie der östliche Kongo gehören. Wohl aus Äthiopien kommend, ließen sich hier einst die viehzüchtenden Tutsi (Hima) nieder und prägten diese Region kulturell. Hier sind es nicht Nomaden, sondern Königreiche, die über einen jahrhundertelangen Zeitraum das Leben der Menschen und ihre Geschicke beeinflussten. Ein außerordentlich hoch entwickeltes Schnitzhandwerk ist bei den Tutsi und den Shi am westlichen Ufer des Kiwusees zu Hause, das gewiss durch die Bedürfnisse der Königshöfe in der Region beflügelt wurde (Abb. 5, Abb. 6 und Abb. 7). Dass auch andere Völker "drumherum" des Schnitzens kundig waren, zeigt eine komplexe Gefäßform wie die den Hemba zugeschriebene Schale

(Abb. 8) oder die Fleischschale der Nyoro aus Uganda. Dieses Gefäß (Abb. 9) ist ein gutes Beispiel für verschlüsselte Botschaften: Die Form der Beine erinnert an die eines Chamäleons und greift damit einen Mythos der Nyoro auf, demzufolge die ersten Menschen das Aussehen von Chamäleons hatten. Die Anzahl der Beine wiederum verweist auf den sozialen Rang des Benutzers. Gefäße mit neun Beinen waren ausschließlich dem König vorbehalten, die "Neun" war die heilige Zahl der Nyoro. Das abgebildete Gefäß

mit seinen vier Beinen wurde also von einem Oberhaupt niederen Ranges benutzt.

Das Ethnologische Museum Berlin hat einen großen Bestand an Holzgefäßen, die ich im Jahre 2008 untersuchen konnte.

Mein Interesse galt Ostafrika, z.B. den Sammlungen von Richard Kandt in Ruanda und Paul Kollmann am Victoriasee. Die Objekte des Museums und einige aus meiner eigenen Sammlung bildeten schließlich das Anschauungsmaterial für meine Studie über "Holzgefäße des ostafrikanischen Zwischenseengebietes", die im Jahre 2009 erschien.<sup>3</sup>

Die Forschung geht davon aus, dass das Zwischenseengebiet ein Zentrum war, wo Bantu-Bauern sowie Nilosaharanisch und Kuschitisch sprechende Völker aus dem heutigen Sudan einander begegneten und es so zu einem Austausch von Fertigkeiten und Kenntnissen bei Feldbau, Eisenbearbeitung und Viehzucht kam. Solcherart ausgestattet,

fand dann eine lang anhaltende Wanderung der Bantu in den Süden des Kontinents statt (und teilweise wieder zurück) und mit ihr ein "Kulturtransfer". Jedenfalls gibt es eine Fülle von gemeinsamen Merkmalen bei Rinderzüchtern im östlichen und südlichen Afrika.

Deshalb bildet das südliche Afrika einen weiteren Sammlungsschwerpunkt. Milchlöffel wie der abgebildete (*Abb. 1*) finden sich – der Form nach als "Schalen mit Stiel"– bei den Shi im Zwischenseengebiet und weiter nordöstlich bei den Pokot und Turkana. In meiner Studie "Über afrikanische Milchgefäße" bin ich der Bedeutung von Milchgefäßen, einer eigenen Gefäß-Gruppe, in verschiedenen Kulturen Ost- und Südafrikas nachgegangen.<sup>4</sup>

Eine der kompliziertesten und zugleich spannendsten Fragen ist die nach der "Wanderung" von Formen. Dass die Swasi ihre Milch- und Essgefäße teilweise denen der Zulu nachempfunden haben, ist augenfällig – sie waren im Süden des Swasilandes dem



Abb. 10: Gefäß mit länglicher Tülle und Stütze der Nkoya, Western Province, Sambia, 20. Jh.; H: 10,0 cm, B: 20,0 cm (Korpus), L: 33,4 cm (m. Tülle), Gewicht: 423,0 g. Das Gefäß diente sicherlich dem Ausschenken einer Flüssigkeit.

direkten kulturellen Einfluss der Zulu ausgesetzt und überdies durch Heiraten verbunden. Warum aber finden sich geometrische Gefäßverzierungen aus dem Zwischenseengebiet auch auf Gefäßen im südlichen Afrika? Ist es der Tatsache geschuldet, dass geometrische Kunst seit Jahrtausenden weltweit verbreitet ist? Oder sind die Muster "gewandert"? Die Verzierung mit Dreiecken, deren Spitzen nach unten weisen, findet sich z. B. auf einer aus Sambia stammenden Schale der Nkoya mit einer auffällig langen

34 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013







Abb. 11: Milchgefäß (?), unbestimmte Ethnie, Sudan (?), 20. Jh.; H: 42,5 cm, B: 15,5 cm, Gewicht: 1338,0 g

Abb. 12: Gefäß mit länglicher Tülle und Gesicht, unbestimmte Ethnie (wohl Shi), D. R. Kongo/Ruanda, 20. Jh.; H: 17,0 cm, B: ca. 14,5 cm, Gewicht: 456,0 g.

Auf dem Gefäß wurden – wohl außerhalb des Zwischenseengebietes – das Gesicht und ein Standring mit Kuhdung modelliert.

Abb. 13: Löffel der Senufo (Rückseite), Elfenbeinküste, 20. Jh.; L: 27,5 cm, B: 7,5 cm, Gewicht: 80,0 g. Die Muster und Zeichen weisen mit ihrer Unterseite zum Stiel hin.

und gestützten Ausguss-Tülle (Abb. 10). Eine scharf geschnittene, an einen Vogelschnabel erinnernde Tülle ist auch von Gefäßen der Shi im östlichen Kongo bekannt (Abb. o6). Bei einem Händler in Südafrika stieß ich auf eine sambische Regierungskarte, aus der immerhin hervorging, dass die Nkoya irgendwann nach 1500 n. Chr. aus der Gegend des Lualaba-Flusses im Kongo in ihre nachmaligen Siedlungsgebiete in der heutigen Western Province Sambias einwanderten. Trotzdem ist es schwierig, solche Migrationen als direkten Beweis für Beeinflussungen der Formen anzusehen. Auch im Falle von Mehrfachschalen stellt sich diese Frage. Sie sind im Zwischenseengebiet bei den Tutsi ebenso bekannt wie bei den Zulu, Swasi und Lozi im südlichen Afrika, wenngleich ihre Formen im Detail nicht identisch sind. Haben Volksgruppen aus dem Süden die Form nach Norden gebracht, oder wurde sie von dort nach Süden transferiert? Solche Fragen stellen sich – und bleiben vielleicht ohne Antwort.

Die Zusammenarbeit mit Museen ist auch für den Sammler von Gefäßen sehr wichtig. Nicht nur wegen vergleichbarer Objekte, die dort vielleicht etwas umfänglicher dokumentiert vorhanden sind, sondern auch wegen der Formen. Gefäße des ausgehenden 19. oder frühen 20. Jahrhunderts mit später entstandenen Gefäßen zu vergleichen kann hinsichtlich der Beibehaltung oder Veränderung von Formen aufschlussreich sein. Denn es gibt durchaus einen Formen-Kanon, der im Laufe der Zeit von Volksgruppen entwickelt wurde und diesen zugeordnet werden kann.

Leider funktioniert diese Zuordnung nicht immer. Oft ist die kulturelle Verflechtung verschiedener Ethnien so groß, dass eine eindeutige Zuordnung fragwürdig erscheint. Abbildung 11 zeigt ein hohes Gefäß auf einem Fuß mit einem ungewöhnlicherweise in das Gefäß hinein gearbeiteten Griff, das sowohl in Ost- als auch Südafrika verortet wird. (Für gewöhnlich ragen Griffe oder Henkel deutlich von der Gefäßwand ab.) Auf der dem Griff gegenüber liegenden Seite befindet sich ein aus der Gefäßwand herausragender, nach unten leicht spitz zulaufender Vorsprung, dessen unterer Teil so steil zur Gefäßwand hin gearbeitet ist, dass man mühelos die Fingerspitzen "einhaken" kann. Das Gefäß ist schwarz gefärbt, die Außenseiten mit leicht erhabenen, großflächigen Rechtecken verziert. Der Verkäufer war der Auffassung, es handele sich um ein (möglicherweise rituelles) Gefäß aus dem Sudan. Ich bekam, je länger ich es betrachtete, Zweifel an der Herkunftsangabe, fühlte ich mich doch an die Milchgefäße (ithungas) der Zulu im südlichen Afrika erinnert.

Fachleute des Grassi Museums für Völkerkunde zu Leipzig waren der Meinung, es handele sich um ein Melkgefäß aus dem Südsudan. Ein ebenfalls zurate gezogener Galerist in Südafrika erklärte hingegen, es sei ein Gefäß der Zulu oder einer verwandten Ethnie; es seien durchaus Milchgefäße auf Füßen beobachtet worden, auch seien Höhe und Gewicht identisch mit den Maßen klassischer Milchgefäße – die allerdings keinen Fuß haben. Ich habe mich letzterer Auffassung angeschlossen – bis zum Beweis des Gegenteils! Das Gefäß auf Abbildung 12 ist ein Sonderfall. Bei dem Behälter handelt es sich eindeutig um ein Gefäß der Shi aus dem Zwischenseengebiet. Kandt hatte seinerzeit festgehalten, dass der Name der Gefäße mit Ausguss ndogondo laute. Typisch ist die dünne Gefäßwand, die Verzierung mit Rinnen und Ketten umlaufender senkrecht hängender Kerben (oder Dreiecke) unterhalb der Gefäßöffnung, die Ballonform des Gefäßes und der scharfe, kantige Ausguss. Völlig ungewöhnlich hingegen ist das Gesicht, das wohl später, ebenso wie der Standring, aus Kuhdung modelliert wurde. Dies bedeutet, dass dieses Gefäß mit großer Wahrscheinlichkeit irgendwo bei Viehhaltern - zu denen auch die Shi gehören - verwendet wurde. Vielleicht hat jemand zum persönlichen Vergnügen dieses Gefäß verziert, vielleicht enthält es eine verschlüsselte Botschaft, vielleicht ist es "gewandert" und außerhalb des Zwischenseengebietes verziert worden: Dieses Gefäß hat ein Gesicht, aber keine nachvollziehbare Geschichte.

Ein wenig anders verhält es sich mit einem Löffel der Senufo (*Abb.13*), der von einer Senufo-Frau mitgebracht wurde, die zu Beginn der 1990er-Jahre zu Gast bei Karl-Heinz Krieg war.

Der Löffel ist nicht nur seiner Herkunft, sondern auch seiner Form wegen interessant. Auf der Rückseite wird anscheinend eine Geschichte anhand eingeritzter Zeichen und Symbole erzählt, die dem Löffel eine anrührende, sehr persönliche Note gibt. Leider ist ihr Inhalt, wenn es denn einen gibt, ebenso unbekannt wie die ursprüngliche Verwendung des Löffels mit dem sehr kurzen, vorderseitig mit geometrischen Ritzmustern verzierten Stiel. Das Beispiel zeigt, wie sehr Gebrauchsgegenstände geschätzt und zu Trägern persönlicher Gestaltung werden können – und wie schnell auch das geringste Wissen über ein Objekt verloren gehen kann.

Das Alter eines Holzgefäßes zu bestimmen ist leider nicht einfach. Man kann aus den Benutzungsspuren, aus Patina und Oberflächenbeschaffenheit, gewisse Schlüsse ziehen; Vergleiche mit Objekten in Museen sind sehr hilfreich. Man ist aber auch auf andere

kunstrkontext 2/2013 AFRIKA 35



Abb. 14: Suppenschüssel mit Tülle, Wum, Nordwest-Provinz, Aghem, Kameruner Grasland, wohl 1. Hälfte 20. Jh.; H: 12,0 cm, B: 25,5 cm, Gewicht: 683,0 g

Abb. 15: Schale mit durchbrochenem Griff, Mankon oder Bafut, Nordwest-Provinz, Kameruner Grasland, wohl 1. Hälfte/ Mitte 20. Jh.; H: ca. 11,0 cm, B: 28,0 cm (Korpus), L: 38,0 cm (m. Griff), Gewicht: 1208,0 q



Informationen angewiesen, etwa wann und wo etwas gesammelt wurde. Abbildungen in der Literatur helfen weiter. Gelegentlich lassen sich aus Details, z. B. der Form von Griffen, ungefähre Rückschlüsse auf die Entstehungszeit ziehen, was aber eine vertiefte Kenntnis und Erforschung der materiellen Kultur, der das Gefäß entstammt, voraussetzt. Datierungen wie: "wohl 1. Hälfte 20. Jh." oder "Mitte 20. Jh." erklären sich so. Gefäße sind vielleicht in einem noch höheren Maße "geschichtslos" als andere Objekte. Sie sind aus dem Gebrauchszusammenhang herausgerissen und kaum oder gar nicht dokumentiert. Doch haben sie eine "Persönlichkeit", die aus ihrer Form und der Benutzung resultiert. Denn manche Oberfläche verwandelt sich nach langer Benutzung in eine zerklüftete Landschaft.

Dies offenbart sich bei einer Objektgruppe aus dem Kameruner Grasland. Vor einigen Jahren fand ich eine hochwandige Schüssel mit einem halbrunden Boden und einfacher Verzierung (Abb. 14), die dem Grasland zugeschrieben war – aber das Grasland ist groß! Das dickwandige Gefäß ist innen ganz blank gescheuert, weist eine dunkle Patina auf, und die Gefäßwand ist an mehreren Stellen durchbrochen. Ich wandte mich an Hans Knöpfli<sup>5</sup> (Schweiz), der mir mitteilte, dass es sich um eine Suppenschüssel aus Wum handele, hergestellt von den Schnitzern, die auch einzigartige Türrahmen herstellten. Als er einmal den Schnitzer eines Gefäßes fragte, ob die geometrische Verzierung der Außenseite eine Bedeutung habe, antwortete dieser ihm: "Für euch Europäer muss alles eine Bedeutung haben. Ich will mich einfach beim täglichen Gebrauch des Gefäßes an seiner Schönheit freuen."

Auch ein weiteres Gefäß (Abb. 15) konnte mit seiner Hilfe identifiziert werden. Dieses getreppte, relativ flache Gefäß mit einem auffälligen Griff hielt ich zunächst für eine Art Mörser. Dafür schien mir die Oberfläche des Randes zu sprechen, ferner der einstmals aus dem Holz herausgebrochene und wieder befestigte Griff sowie unerklärbare Beschädigungen im Gefäßinneren. Gegen einen Mörser sprach allerdings die Form, die sich nach oben öffnet, während das gesamte Gefäß auf einer sehr kleinen Standfläche ruht. Hans Knöpfli kannte diesen Gefäßtyp aus eigener Anschauung und stellte fest, dass er vor allem bei den Mankon und Bafut in der Nordwest-Provinz gebräuchlich war und der Herstellung von achu aus der Knolle der colocasia gedient haben könnte. achu (sprich:

aschu) "wird nur von den Mankon und den Bafut hergerichtet und oft auch nur von ihnen gegessen. Es sind traditionsgemäß die Frauen, die die Colocasiapflanze anpflanzen, in Ordnung halten, ernten und zubereiten zu Achu." Gesammelt wurde das Gefäß 2006/2007 bei einer alten Frau in einem Ort, der etwa 60 km von Foumban (Nordwest-Kamerun) entfernt liegt.

Trotz vieler offener Fragen – die sich ja auch beim Sammeln anderer afrikanischer Gegenstände stellen – steht die Freude an der großen Formenvielfalt dieser Objekte im Vordergrund, verbunden mit einer tiefen Bewunderung für das Können der Schnitzer, die Funktionalität und Formbewusstsein glücklich miteinander verbanden. Der Sammler muss zwar damit leben, dass sein Objekt oftmals wenig "biografische" Aussagekraft hat. Als aus Zusammenhängen herausgelöstes, ästhetisches Objekt, als das es schließlich Eingang in Sammlungen findet und dort überdauert, gewinnt es aber an Kraft. Das ist nicht wenig. Denn die "Errungenschaften industrieller Kultur" z.B. in Gestalt von Kunststoffbehältern aller Art, erobern den Kontinent. Mit ihnen steht ein bewundernswertes Handwerk, das Zeugnis davon ablegt, dass "Design" keineswegs eine westliche Erfindung ist, in Gefahr, mehr und mehr zu verschwinden – und auch die Formenvielfalt.

Mancher Afrikaner wird sich wundern, dass Holzgefäße Sammler finden, sind doch Plastik- oder Blechgefäße viel praktischer! Ihr geringes Gewicht macht sich auf dem Weg von und zur Wasserstelle bemerkbar, ihr Volumen ist viel größer als das der traditionellen Gefäße, und sie zu ersetzen ist nicht schwierig. Sie machen das Leben einfacher. Aber ihre Herstellung ist nun nicht mehr Bestandteil der Alltagskulturen. Das macht Holzgefäße interessant – für Designer, Keramiker, Kuratoren und alle, die sich an Formen zu erfreuen vermögen.

Text: Christian Kennert Fotos: Walter Hinghaus (Abb. 1, 10), Stephan Laude (Abb. 2-9, 11-14), Hagen Immel (Abb. 15) c.kennert@gmx.de

### ANMERKUNGEN

- Bourgeois, Arthur P: Suku Drinking Cups, in: African Arts, Nov. 1978, Vol. XII, NO 1, S. 76-77
- 2 Kandt, Richard: Gewerbe in Ruanda, in: Zeitschrift für Ethnologie, 36 (1904), S. 329-372 (344)
- 3 Kennert, Christian: Holzgefäße des ostafrikanischen Zwischenseengebietes, in: Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde, Bd. 57 (2009), S. 103-140
- 4 Erscheint in den "Münchner Beiträgen zur Völkerkunde" (voraussichtlich 2013)
- 5 Knöpfli, Hans: Grasland. Eine afrikanische Kultur, Wuppertal 2008

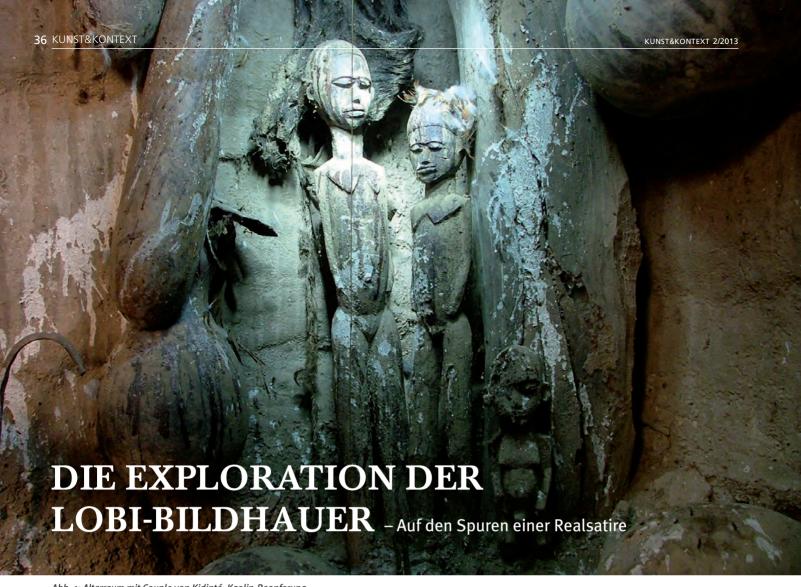


Abb. 1: Altarraum mit Couple von Kidinté, Kaolin-Beopferung

Offenbar ist es Hans Himmelheber als einzigem Völkerkundler gelungen, einen nicht merkantil tätigen Lobi-Bildhauer des 20. Jahrhunderts zu dokumentieren, nämlich den auf ivorischem Dorf-Terrain lebenden Biniaté¹ – während eines nur wenige Tage dauernden Aufenthaltes im Lobi-Land!

Himmelheber betrachtete es noch als selbstverständlich, eigene Recherchen im Busch durchzuführen.

Ihm nachfolgende Ethnologen "forschten" ausweislich des von ihnen publizierten Materials (inklusive selbst gefertigter Landkarten) vornehmlich in der burkinischen Provinz-Metropole Gaoua sowie unmittelbar entlang der Pisten, die die größeren burkinischen Orte des Pays lobi miteinander verbinden. Sie bedienten sich derselben "Führer" oder "Informanten" und besuchten gemeinsam mit ihnen die immer selben (bequem zu erreichenden) Wahrsager/ Altarbesitzer.

Und ganz offensichtlich fragten sie diese noch nicht einmal nach der Herkunft ihrer Divinations- und/oder Altarskulpturen.

Anderenfalls hätte sich daraus vielleicht ein Besuch bei dem einen oder anderen für den Kult tätigen Bildhauer, möglicherweise sogar eine Dokumentation ergeben.

Wie moderne Forscher das Pays lobi explorierten, sei am Beispiel Daniela Bognolos veranschaulicht.

Die "Wissenschaftlerin" präsentiert in ihrer Publikation aus dem Jahre 2007 das Foto einer Frau, die neben einem Altar sitzt². Die gleiche Abbildung findet sich bereits in der Diplomarbeit Bognolos aus dem Jahre 2000 und ist dort folgendermaßen untertitelt: "Baniona Sib mit dem Altar ihres ältesten Sohnes"³. Das Altar-Couple und dessen Bildhauer sind nicht erwähnt.

In Wirklichkeit zeigt das Foto die im Januar 2011 verstorbene Mananhienan aus Helo (15 Kilometer nördlich von Gaoua, direkt am



Abb. 2: Wohnhaus einer Lobi-Familie



Abb. 3: Der Bildhauer Koulkité

KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 37

Straßenrand gelegen) neben ihrem eigenen Altar in ihrer eigenen Kemenate. Ihr Familienname lautete auch nicht "Sib" (wie der ihres Mannes Dankun), sondern "Da". Ihr ältester Sohn, Hounonièté, natürlich ebenfalls ein "Da", besaß überhaupt keinen eigenen Schrein.

Der verwaiste Altar Mananhienans, dessen Holzfigurenpaar vom benachbarten Bildhauer Yirimbar (Cousin der Verstorbenen und ebenfalls ein "Da") geschnitzt worden war, befand sich im Dezember 2012 noch immer an derselben Stelle, wo er auf seine "Reaktivierung" durch deren älteste Tochter wartete.

Im Vorwort zu ihrer Diplomarbeit behauptet Bognolo, dass sie bei mehr als 130 "traditionellen Bildhauern" gewesen und es ihr gelungen sei, 37 "Stil-Heimstätten" (foyers stylistiques) zu identifizieren, von denen 27 noch heute "aktiv" seien.

Nur stellt sie in dem fast 300 Seiten umfassenden Werk keinen einzigen Bildhauer vor. Es gibt weder eine Textzeile noch ein Foto zu diesem Vorwort-Thema. In ihrem achtseitigen Glossar am Ende taucht das Wort "thetel" (Schnitzer, Bildhauer) ebenfalls nicht auf.

Sie zeigt lediglich einige Gesamtansichten nicht näher spezifizierter Altäre (s. o.) sowie auf vier Seiten ein paar Abbildungen von Skulpturen, die aber nicht in situ fotografiert wurden, sondern aus Museen bzw. Büchern stammen.<sup>4</sup>

In ihrer fantasiereichen "Lobi"-Publikation aus dem Jahre 2007<sup>5</sup> kreiert Bognolo sodann Künstler-Stammbäume und -Ahnentafeln, die bis ins frühe 19.Jahrhundert zurückreichen, sowie eine Ikonografie diverser regionaler ("Heimstätten"-)Stile – wiederum allein manifestiert durch Sammlungsfotos.

So will sie aufzeigen, dass Sikiré und die Bildhauer seines Umfeldes im Birifor-Stil geschnitzt hätten<sup>6</sup>, und verweist hierzu auf eine Lérousique-Statue von Sikiré und eine Maternité von Lunkéna – beide aus Privatsammlungen.<sup>7</sup>

Sikiré und Lunkéna, die in Gaoua – nach westlichem Geschmack – für den Handel schnitzten, stammten beide ursprünglich aus Gongombili, bei dem es sich nicht, wie gemeinhin behauptet wird, um ein südlich von Gaoua gelegenes Dorf handelt, sondern um ein großes, teils schwer zugängliches Département, das sich bis fast zur ivorischen Grenze erstreckt und zwischen den Départements Midebdo und Kampti liegt.

In der gesamten Region findet sich kein einziges Birifor-Dorf.

Gleichwohl begründet Bognolo ihre These – nicht nachprüfbar – mit der entfernten genetischen Abstammung Sikirés von einem angeblichen Birifor-Meisterschnitzer namens Sona, der Mitte des 19. Jahrhunderts in einem Dorf namens Gbôkhò Gbalâthi stilbildend tätig gewesen sei und dessen Sohn Okuena den jungen Sikiré in die "Geheimnisse verschiedener Hölzer" eingeweiht (initiiert) habe. So sei es gekommen, dass auch Lunkéna und weitere Künstler aus dem Umfeld Sikirés in Gaoua diesen Stil fortgeführt hätten, was man vor allem an den "anatomischen Details" und der "Körperhaltung" sehen könne.<sup>8</sup>

Das Pays lobi ist ein Land ohne schriftliche Zeugnisse, da – bis in die heutige Zeit – außerhalb größerer Orte kaum jemand zur Schule gegangen ist. Selbst noch die bislang von uns recherchierten Künstler und Wahrsager des 21. Jahrhunderts können die Eintragungen in ihren eigenen Pässen nicht lesen, keiner von ihnen kennt sein Geburtsdatum oder erkennt sich auf einem Foto. In dieser Region ohne Strom und fließendes Wasser bilden noch heute Feste und Märkte in fußläufiger (!) Reichweite die nahezu einzigen "Kontaktbörsen".

Ein anrührendes afrikanisches Sprichwort lautet: "Wenn jemand stirbt, geht eine ganze Bibliothek unter". Jeder nimmt sein gesamtes Wissen mit ins Grab – und wird selbst rasch zur (Dorf-)Legende, weil nichts über ihn dokumentiert ist, ja noch nicht einmal ein Grabstein mit seinem Sterbedatum existiert.

Der Streifzug Bognolos durch die "Stil-Geschichte" liest sich hingegen so, als betrieben die Lobi ein historisches Zentralarchiv. Dort hat sie offenbar die "Meisterschnitzer" der letzten zweihundert Jahre recherchiert und ihnen per Mausklick die ihr passend erscheinenden Skulpturen, die sich heute in westlichen Sammlungen befinden, hinzugegoogelt.

So heißt es auf Seite 60 weiter: "Im frühen 19. Jahrhundert erlangte das Dorf Poyo in der Nähe von Malba anscheinend Bekanntheit durch die gleichzeitige Präsenz zweier talentierter Bildhauer, Wibrika Palé, ein Teébò mit einem Birifor-Vater, und Kipume Youl, ein Birifor mit einem Lobi-Vater. Viele Schnitzer dieser Region, die direkt durch die Arbeiten dieser Meister inspiriert wurden, entwickelten den 'Poyo'-Mischstil. Der letzte bekannte 'offizielle' Vertreter des Poyo-Stils, Dyema Palé (ca. 1910 - ca. 1975), war in Minkoro aktiv." Beweis: eine Statue aus der Collection Galaverni.<sup>9</sup>

Die Bildhauer trafen sich also regelmäßig mit ihren Schülern, Kollegen und Mäzenen



Abb. 4: Altar in einer Wohnraumecke mit Couple von Koulkité



Abb. 5: Altar in einer Wohnraumecke mit Couple des verstorbenen Djédarte



Abb. 6: Die Wahrsagerin Tchoitinenan

38 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013

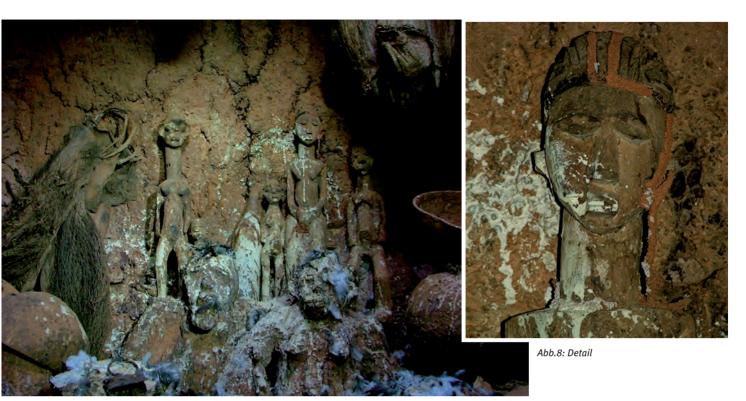


Abb. 7 (oben): Altarraum mit Statuen von Gninthôté

Abb. 9 (rechts): Altarraum mit Skulpturen von Kpadjissiré

in ihren zu Künstler-Lofts umgebauten Sukulas, um Stile zu diskutieren, weiterzuentwickeln und zu verfeinern. Ab und zu veranstalteten sie auch Ausstellungen. Kriegerische Buschmänner. In vorkolonialer Zeit. Tief im Gestrüpp.

Absurd? Durchaus. Doch auch die Lobi-Autoren in der Gefolgschaft Bognolos zeigen historische Schnappschüsse kultiviert aussehender Tanga-Träger und schwadronieren über "Ateliers", "Werkstätten", "Meisterschnitzer", "Schulen", Chefs-d'oeuvre", "regionale Stile" oder "Stileinflüsse".

Auf der Basis der Lobi-Saga Bognolos projizieren Schreibtischgelehrte die in ihrem eigenen Kulturkreis üblichen Gepflogenheiten direkt in den Busch.

In Europa besucht man sich gegenseitig in den eigenen vier Wänden, betrachtet und diskutiert die (dekorative) Kunst in den Wohnräumen, holt sich Anregungen, spricht Komplimente und Empfehlungen aus, trifft einander in Galerien. So entstehen "Einflüsse". Die Realität im Busch sieht jedoch anders aus.

Dort wartet der Besucher oder Gast – ganz gleich, ob Fremdling, Kunde oder enger Verwandter – so lange vor dem Haus, bis man auf ihn aufmerksam geworden ist, ihm einen Hocker reicht und ihn an einen schattigen Platz führt. Man hält sich stets im Außenbereich auf und kennt deshalb in aller Regel noch nicht einmal die Altäre, Altarräume oder separaten Schreinhäuser seiner unmittelbaren Nachbarn oder besten Freunde.



Allerdings interessieren diese auch nicht. Denn die in ihnen aufbewahrten Skulpturen sind Kultgegenstände, die der Religionsausübung dienen und mithin jedweder Erörterung oder gar (Kunst-) Kritik entzogen sind. Für die Figuren des Wahrsagers, den man in seinem Divinationsraum konsultiert, und für Außenskulpturen (z.B. Grabstatuen) gilt deshalb nichts anderes.

Der Sakralkunst im Pays lobi wird nicht mehr Beachtung geschenkt als dem Christus-Kreuz in einer bayrischen Amtsstube.

Wenn der Kunde seine beim Bildhauer in Auftrag gegebene(n) Statue(n) abholt, drückt er ihm lediglich das Geld dafür in die Hand. Weder sagt er "danke" noch äußert er sich zur Qualität der Arbeit. Der Künstler hat schließlich nur den Befehl der *thila* (Götter/Geister) ausgeführt.

Es sind denn auch einzig und allein diese anspruchsvollen thila, denen die Lobi ihre ungezählten, individuell tätigen Bildhauer ver-

KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 39



Abb. 10: Schreinhaus

danken - und ihre große skulpturale Vielfalt!

Von der Zeugungs- und Empfängnisfähigkeit über die Qualität der Ernte bis hin zu Krankheit und Tod wird alles von diesen Wesen beeinflusst. Das Schicksal der gesamten Dorfgemeinschaft hängt von ihnen ab. Und deshalb müssen sie – durch Skulpturen – gnädig gestimmt werden.

In der Regel drängt sich ein *wathil* (persönlicher Gott) seinem Besitzer oder seiner Besitzerin ganz einfach auf. Die Lobi schildern dies häufig so:

Mitten im Busch sei man auf einmal von einem herumliegenden Eisengegenstand geblendet worden. Da einem die Sache seltsam vorgekommen sei, habe man einen Wahrsager konsultiert und von diesem sodann erfahren, dass dies eine Begegnung mit dem wathil gewesen sei, der die Errichtung eines Opfer-Altares verlange. Andere Lobi berichteten von einem ähnlichen Erlebnis im Traum. Zur Grundausstattung des vom wathil geforderten Altares, der nun sogleich in einer Ecke des Wohnraumes angelegt und vom Wahrsager "geweiht" sowie mit "Kräften" ausgestattet werden muss, gehören ein Holzfiguren-Paar, eine Schlange und ein Chamäleon aus Metall sowie ein zweiteiliges Gefäß aus Ton. (Abb. 4 + 5)

Das Figuren-Paar fungiere als eine Art elterlicher Ratgeber für die Schlange und das Chamäleon, die als die eigentlichen (gefährlichen) Akteure die elterlichen Beschlüsse in Taten umsetzten. In das Gefäß (*thil blo*) müsse man Wasser und Kauri-Schnecken für den *wathil* geben.

Immer dann, wenn der *wathil* es verlangt, wird dieses Schrein-Ensemble mit Blut, Hirsebier, klarem hochprozentigem Alkohol oder zerkauter Kolanuss übergossen beziehungsweise bespuckt. Dies kann einmal täglich oder auch nur einmal jährlich geschehen. In einigen Regionen des Lobi-Landes (z.B. Gongombili und Kampti) müssen Altäre zusätzlich einmal im Jahr vor der Maisernte mit Kaolin beopfert werden. Anderenfalls darf der als gefährlich geltende Mais nicht gegessen werden. (*Abb. 1*, 7 + 8)

Während sich der eine *wathil* mit der beschriebenen "Grundversion" eines Schreines zufrieden gibt, verlangt der andere das Anlegen gleich mehrerer Altäre – vor dem Haus, in dessen Innerem und auf dem Dach – mit immer neuen Holzfiguren. Seine Sucht nach Skulpturen kann im Einzelfall derart ausufern, dass die Errichtung eines Altarraumes *(Abb. 1, 7 und 9)* oder gar mehrerer separater



Abb. 11: Schreinhaus Nakins mit selbst gefertigten Skulpturen



Abb. 12: Im Vordergrund Erstling von Nakin, dahinter aktuelle Figuren

Schreinhäuser erforderlich wird. (Abb. 10 bis 12)

Oftmals ordnet der *wathil* auch noch zusätzlich an, dass sich sein Besitzer (selten: seine Besitzerin) als Wahrsager (*buor*) betätige (*Abb. 6*). Wahrsager sind keine Hellseher, sondern Helfer in konkreten Notfällen (bei persönlichen Problemen, Konflikten, Erkrankungen), und werden häufig – auch von Leuten aus der Stadt – konsultiert.

Zur Ausübung dieser Tätigkeit bedarf es noch einmal besonderer (zumeist kleiner) Divinationsfiguren, in die die *thila* schlüpfen, um dem Wahrsager Anweisungen für seinen Klienten zu erteilen (Abb. 17). Sofern auch der Kunde einen wathil besitzt, wird ihm in der Regel aufgegeben, seinem Altar eine weitere Holzskulptur (bateba) hinzuzufügen.

Während für die Anfertigung der Sakralgefäße (thil boula) Töpferinnen zuständig sind, die sich in der Menopause befinden (gefährliche Tätigkeit!), und die Metall-Tiere vom Schmied hergestellt werden, bedarf es zum Schnitzen der Holzskulpturen des Bildhauers (thetel).

Wie der Altarbesitzer (thildaar) und der Wahrsager (buor) ist der

40 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013







Abb. 14: Der Bildhauer Kidinté



Abb. 15: Der Bildhauer Dilunthé

thetel in erster Linie Hackbauer, übt er sein Schnitzhandwerk also lediglich im Nebenberuf aus, weil sein Vater oder sein wathil ihn (z.B. im Traum) dazu bestimmt haben.

Diese Zusatztätigkeit verlangt ihm eigentlich Unzumutbares ab: Sie behindert ihn bei seiner zum Broterwerb erforderlichen Feldarbeit und bringt dabei aber kaum etwas ein – im Schnitt nur etwas mehr als zwei Euro für ein kleines Holzfigurenpaar. Aber der göttlichen Bestimmung darf er sich nicht widersetzen!

Im Falle eines Auftrages durch einen *thildaar* oder einen *buor* geht der *thetel* des Abends ganz alleine in den Busch zu dem Baum, dessen Äste er verwenden möchte, und holt in einem ritualisierten Akt die Genehmigung der zuständigen Geister zum Schneiden des Gehölzes ein.

Am nächsten Tag, vor oder nach der Feldarbeit, begibt er sich dann mit dem frisch geschlagenen Holz an seinen angestammten Schnitzplatz – fast immer ein schattiges Plätzchen unter einem Baum – und nimmt sein Werk in Angriff, das er so anfertigt, wie es der *wathil* des Kunden zuvor bestimmt hat. Anzahl, Größe und Körperhaltung der Skulptur(en) sind genau festgelegt, bisweilen auch Holzart und Schnitztechnik.

Er benutzt zur Bearbeitung des Holzes einfachste Werkzeuge – in der Regel nur einen Beitel und ein gewöhnliches Messer oder stattdessen eine bloße Klinge. (Abb. 13 bis 16)

Handelt es sich – zum Beispiel im Falle einer bedrohlichen Erkrankung – um eine eilige Bestellung, so gerät der *thetel* womöglich unter Zeitdruck. Das berechtigt ihn jedoch nicht, den Schnitzauftrag zurückzuweisen; eher hat die Qualität der Skulptur zu leiden. Der Bildhauer Nakin *(Abb. 13)* hat sich deshalb etwas Pfiffiges ausgedacht: Er lässt sich vom Kunden das Geld für die Figur(en) vorstrecken, damit er während seiner künstlerischen Tätigkeit einen Feldarbeiter bezahlen kann, der ihn auf dem Acker vertritt.

Eine Ausbildung zum Bildhauer gibt es nicht. Ein Lobi wird – bisweilen erst als Erwachsener – dazu berufen und legt sogleich los. Manche sagen, ihr eigener *wathil* habe sie das Schnitzen gelehrt, andere geben an, es sich beim Vater/Onkel/Freund abgeguckt zu haben

Auf "Schablonierer" mit hohem Wiedererkennungswert stößt man ebenso wie auf multitalentierte Kreativ-Künstler, die ständig etwas Neues ausprobieren – sowohl nördlich von Gaoua (Richtung Ghana) als auch südlich von Kampti auf ivorischem Terrain (über die Birifor ist ein Artikel in Vorbereitung).

Bisweilen wird der Tatendrang des Schnitzers durch spezielle Wünsche des wathil seines Klienten gebremst. Dann muss der runde Formen bevorzugende Künstler auch mal ein "kubistisch angehauchtes" Opus abliefern.

So erhielt der Bildhauer Bokpan den Auftrag, ein Figurenpaar in unterschiedlichen Stilen zu fertigen: die Frau rundlich, den Mann eckig. (Abb. 18)

Wer einen (verstorbenen) "anonymen Schnitzer" anhand typischer persönlicher Stilmerkmale identifizieren möchte, muss deshalb immer bedenken, dass dabei etliche seiner Werke durchs Raster fallen (können), weil er entweder ein großes künstlerisches Spektrum aufwies oder immer mal wieder spezielle Wünsche des wathil zu erfüllen hatte.

Der Versuch, Skulpturen anhand regionaler Stilmerkmale zu klassifizieren, muss mangels zuverlässig dokumentierter Vergleichsstücke scheitern.

"Foyers stylistiques" kann es allerdings auch zu keinem Zeitpunkt gegeben haben; die im gesamten Pays lobi, selbst bei den Birifor, einheitlich gepflegten Traditionen (s.o.) widersprechen den Mutmaßungen Bognolos diametral.

Wie sie überhaupt auf diese kam, hat die Expertin in ihrem Artikel "Djetó! Fais attention!" aus dem Jahre 1997<sup>10</sup> sogar selbst mitgeteilt:

Sie habe das "Glück" gehabt, Gbonlaré Youl, den derzeitigen "Meister" der "Schule" von Gbôkhò Gbalâthì ("maître sculpteur de cette grande école"), kennenzulernen, der sie in die Materie der regionalen Schnitzer-"Schulen" eingeweiht habe. Gbonlaré zufolge sei deren erklärtes Ziel die von den Ahnengeistern geforderte Homogenität des Schnitzstils einer Heimstätte. Deshalb sei ein "Maître" stets streng darauf bedacht, dass seine "Schüler" die vom Schulgründer vorgegebenen Schnitzregeln beachten. Um die Kontinuität des Stils dem Wunsch der *thila* entsprechend zu gewährleisten, berufe er auch immer frühzeitig seinen "offiziellen Nachfolger".

Gbonlaré wird mit den Worten zitiert, dass sein Großvater, der Meisterschnitzer Okuena, den Bildhauer Sikiré in Gbôkho Gbalâthi als Schüler aufgenommen habe, es dann aber später, vermutlich wegen dessen zu häufiger Ausritte mit den Weißen, zum Bruch gekommen sei. Der Gbôkho Gbalâthi-Stil werde nun mit ihm, Gbonlaré, aussterben, da seine Söhne kein Interesse am Schnitzen hätten.<sup>11</sup>

In den Text eingefügt ist ein Foto, das laut Bildunterschrift den Meisterschnitzer Gbonlaré in seinem *thildu* in Gbôkho Gbalâthi im Jahre 1997 zeigt.<sup>12</sup>

Zur Erheiterung der thila handelt es sich bei der abgebildeten

KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 41







Abb. 17: Divinationsfiguren

Person tatsächlich um den im Jahre 2004 verstorbenen Schnitzer Bolaré aus Bonko (unweit Gaoua). Bolaré, von dem es, wie von Tyohepthé aus Bakpulona, allgemein heißt, dass er – außer für sich selbst – sein ganzes Leben lang nur für Händler geschnitzt habe. Gemeinsam mit seinen Söhnen Matoiné und Nata sowie dem Nachbarn Kouakou – allesamt im immer selben Bolaré-Stil. Wie clever von Bolaré, merkantile Massenanfertigung als identitätsstiftenden Befehl der Ahnengeister zur Vereinheitlichung des Stils zu tarnen!

Als wir Kouakou am 25.11.2010 besuchten, arbeitete dieser gerade an einer typischen Bolaré-Statue und gab ohne Umschweife zu, seit jeher ausschließlich für Haussa-Händler – im Bolaré-Stil – tätig gewesen zu sein; er könne sich nicht erinnern, jemals für den Kult geschnitzt zu haben. Matoiné und Nata kämen auch bald

wieder, sie arbeiteten zurzeit als Ernte-Helfer in Côte d'Ivoire.

Welcher Mär ist hier eine bekannte Ethnologin aufgesessen? Und welchen Legenden außerdem noch? Und wie viel Seemannsgarn hat sie selbst hinzugesponnen? Die satirisch anmutende Exploration der Bildhauer durch Daniela Bognolo hat die Rezeption der Lobi-Plastik in verheerender Weise beeinflusst: Eine Holzskulptur gilt nicht als das Werk eines individuellen Künstlers, sondern als ein Stereotyp aus dem Atelier eines Meisters mit mehr oder minder begabten Schülern.

Anscheinend hat Daniela Bognolo die in Bonko, Bakpulona, Latara, Tambili und anderorts anzutreffenden Händler-"Workshops" irrtümlich für Ausläufer vormaliger Künstler-"Heimstätten" gehalten.

Doch das renommierte Rietberg Museum soll Bognolo allen Ernstes als Kuratorin für die Ausstellung "Afrikanische Meister - Kunst der Elfenbeinküste" im Jahre 2014 angeheuert haben.

Text und Fotos: Petra Schütz und Detlef Linse Lobi-Informationen: www.schuetz-linse.de

#### ANMERKUNGEN

- 1 Himmelheber, Hans: Figuren und Schnitztechnik der Lobi, Elfenbeinküste, In: Tribus – Veröffentlichungen des Linden-Musuems, Nr. 15, Stuttgart 1966, S. 63-87
- 2 Bognolo, Daniela: Lobi, Mailand 2007, S. 12 (englische Ausgabe)
- 3 Bognolo, Daniela: L'ancêtre inachevé, Paris 2000, S. 113
- 4 Ebd., S. 87, 234, 240, 247
- 5 Bognolo, Daniela: a.a.O., S. 55 ff
- 6 Ebd., S. 59 f
- 7 Ebd., Bildtafeln 13 und 14
- 8 Ebd., S. 60
- 9 Ebd., Bildtafel 2
- Bognolo, Daniela: Djetó! Fais attention! In: Journal des africanistes, 1997, Band 67, Heft 1, S. 123-133
- 11 Ebd., S. 132
- 12 Ebd., S. 127



42 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013

## MINIATURMASKEN AUS WESTAFRIKA

Miniaturmasken sind bei folgenden Ethnien in Liberia, Guinea und der Elfenbeinküste bekannt:

- Loma in Liberia bzw. Toma in Guinea
- Gola
- Bassa
- Krahn in Liberia bzw. We in der Elfenbeinküste
- Dan (Gio in Liberia und Yakuba in der Elfenbeinküste)
- Mand
- Grebo

Bei den Ethnien Liberias wurden die Ahnen in die rituellen Handlungen einbezogen sowie die Geister und Dämonen, die nach dem Glauben vieler Afrikaner überall tätig sind. Viele Masken und Figuren wurden beopfert, um die magischen Kräfte zu verstärken.

Die Übermittler der Mythologie sind die zo, welche als Heiler, Wahrsager und auch als Ausbilder der Kinder und Jugendlichen fungieren, oft sind sie auch Vorsteher der zahlreichen Geheimbünde. Der poro-Bund der Männer ist in Liberia weit verbreitet. Die sande-Gesellschaft der Frauen ist für die Erziehung und Einbindung der jungen Mädchen in die Stammestradition zuständig. Die weiblichen zo des sande-Bundes vermitteln soziales Verhalten in der Gemeinschaft; Gesang und Tanz sind wichtiger Bestandteil der Ausbildung, aber auch handwerkliche Verrichtungen wie das Anfertigen von Reusen, das Flechten von Matten und Körben oder das Töpfern von Krügen.

Die Miniaturmasken haben häufig in einer Hand Platz und dienten unterschiedlichen Zwecken. So berichtete George W. Harley, dass Miniaturmasken für Jungen und Mädchen angefertigt wurden, die von Wahrsagern ausgewählt worden waren, um als zo ausgebildet



Abb. 1: Bassa - Holz, 7,5 cm



Abb. 2: Bassa - Holz, 7,5 cm



Abb. 3: Bassa- Holz, 7 cm



Abb. 7: Auftritt einer Bassa-Maske am Farmington River





Abb. 4: Bassa - Holz, 7 cm



Abb. 5: Bassa - Holz, 7 cm



Abb. 6: Bassa - Holz, 7 cm

KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 43



Abb. 8: Dan Gio Yakuba - Holz, 9 cm



Abb. 9: Dan Gio Yakuba - Holz, 15,5 cm (Mittelformatmaske)



Abb. 11: Dan Gio Yakuba - Emblem eines zo, Horn, Affenhaare, Holz, 13 cm



Abb. 10: Dan Gio Yakuba - Holz, 12 cm



Abb.12: Dan Gio Yakuba - Holz, 12 cm



Abb. 13: Dan Gio Yakuba - Holz, 8 cm

44 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013



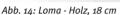




Abb. 15: Loma - Holz, 18 cm



Abb. 16: Loma - Holz, 18 cm

zu werden. Bei den Dan hatte jeder Mann, der eine wichtige Funktion im Klan ausübte, eine solche Maske. Bei jedem Vollmond musste ihr ein Huhn geopfert werden.¹ Die Miniaturmasken sollten auch vor Krankheit schützen, Hexerei abwenden und den Besitzer auf Reisen begleiten, um ihn vor Unheil zu bewahren. In einer kleinen Zeremonie wurden sie mit Palmöl oder zerkauten Kolanüssen beopfert. Auch die Wahrsager und Heiler verwendeten Miniaturmasken oder beauftragten Schnitzer mit der Herstellung dieser kleinen Masken für Frauen und Männer, die mit einem Anliegen

oder einer Krankheit Hilfe suchten. Nach Hans Himmelheber und Eberhard Fischer², die viele Jahre in Liberia die Dörfer der Dan und Krahn besuchten, wurde auch bei den Beschneidungen der Jungen eine Miniaturmaske benutzt. Der zo strich mit seinem Messer über sie, um ein gutes Gelingen herbeizuführen; Infektionen führten nämlich oft zum Tod eines der Knaben.

Die Miniaturmasken sind Kopien von wichtigen großen Masken, die eine große Rolle im liberianischen Alltagsleben spielten. Da die Maskenträger und Schnitzer anonym bleiben mussten und da



Abb. 17 : Krahn - Holz, 12 cm



Abb. 18: Krahn - Holz, 7 cm



Abb. 19: Krahn - Holz, 6 cm

KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 45



Abb. 20: Mano - Holz, 15,5 cm (Mittelformatmaske)

die Masken durch rituelle Handlungen der zo unter Anrufung der Ahnen zu göttlichen Wesen erhoben wurden, glaubten die Menschen, dass diese Kraft von übersinnlichen Mächten, die im Urwald herrschten, auch von den Miniaturmasken übernommen wird. Wenn der Besitzer einer Miniaturmaske verstarb, wurde sie entweder in das Grab gelegt oder als Erbstück einem Sohn übergeben. Im Bürgerkrieg in Liberia (1989 bis 2003) wurden die kleinen Masken von den zo mit magischen Ritualen aktiviert und von den Kindersoldaten getragen, um diese unsichtbar zu machen. Unter Drogen gesetzt, wurden diese Kinder zu hemmungslosen Killern. Ihre bösen Taten führten sie auf die dunklen Mächte zurück, die sich hinter den Masken verbargen und sie so aller Verantwortung für die Gräueltaten enthoben.

In Liberia sind im Gegensatz zu den Miniaturmasken auch Mittelformatmasken (sog. "family masks", die zwischen 11-18 cm groß



Abb. 21: Mano - Holz, 13,5 cm



Abb. 22: Mano - Holz, 6 cm

sind) bekannt, die sowohl von den Geheimbünden und den zo benutzt werden konnten, wie auch von einzelnen Personen, waren diese Masken im Besitz der Klans. Die Masken haben keine Bohrungen für die Befestigung der Kopftücher, da sie ja nicht für Maskenauftritte vorgesehen waren. Auf kleinen Hausaltären aufgestellt, wurden sie bei Todesfällen oder Geburten beopfert.

Text und Fotos: Siegfried Wolfram

#### LITERATUR

- Fischer, Eberhard und Himmelheber, Hans: Die Kunst der Dan. Zürich, 1976
- Harley, George W.: Masks as Agents of Social Control in Northeast Liberia. Peabody Museum Cambridge Mass.1950
- Schwab, Georg: Tribes of the Liberian Hinterland. Peabody Museum Cambridge Mass. Vol. 31, 1947

#### ANMERKUNGEN

- Schwab, Georg: Tribes of the Liberian Hinterland. Peabody Museum Cambridge Mass. Vol. 31, 1947, S.4
- 2 **Fischer, Eberhard und Himmelheber, Hans:** Die Kunst der Dan. Zürich, 1976, S.4



Das Buch über die Ethnien Liberias

#### "LIBERIA-KULTUR-KUNST-HANDWERK"

kann vom Verfasser bezogen werden: sigiwolfram @aol.com

#### **Preis:**

Euro 30.00 + 3.00 für Porto und Verpackung

46 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013







Abb.2: Kopfskulptur der Lobi mit abgestuftem "Körper", 42 cm

# LOBI STATUARY – zur Bedeutung der Kopfskulpturen

Sogenannte Kopfskulpturen sind Ikonen der Lobi-Kunst. Die zwischen rund 25 und 50 Zentimeter hohen Holzskulpturen bestehen lediglich aus einem geschnitzten Kopf, der auf einem Stab aufsitzt (Abb. 1). In der Literatur wird diese Skulpturenform in verschiedene funktionale Klassifikationen speziell eingeordnet (Keller 2013). Himmelheber zeigt dazu zwei von Biniaté Kambiré geschnitzte Kopfskulturen auf einem seiner Außenaltäre (Himmelheber 1966, S.72 f.), wobei der eine in einem Lehmhügel steckt (Abb. 2). Der Altar sollte Biniatés Familie gute Hirseernten bescheren und wurde nach der Ernte jeweils mit Hirsebier und Hühnerblut beopfert. Meyer ordnet Kopfskulpturen (yuo) den sogenannten außergewöhnlichen Personen (ti bala) zu (Meyer 1981, S. 95). Durch das Abweichen des Aussehens vom menschlichen Vorbild sollen sie mit außergewöhnlichen Fähigkeiten und Kräften versehen sein. Sie würden vor allem zur Abwehr von Hexerei und Schadenzauber eingesetzt.

Kopfskulpturen waren (im Jahre 1980) nicht überall verbreitet, in Meyers Aufenthaltsgebiet Wourbira kannte man sie wohl nicht, sie existierten hingegen fünfzehn Kilometer weiter nördlich sowie in der Gegend von Kampti und Midebdo und in Regionen der nördlichen Elfenbeinküste. Antongini/Spini zeigen ein Foto des Schrein-Innenraumes von Hopale Hien mit u.a. einer Kopfskulptur (Antongini/Spini 1981, S. 169). Der Kopf soll alle Ahnen repräsentieren und zu diesen den Kontakt herstellen.

Bosc bezeichnet Kopfskulpturen als thilbou yo, deren Funktion

ihm unbekannt sei (Bosc 2004, S. 29), und zeigt einen Außenaltar mit einer Kopfstatue von Sikiré Kambiré (S. 26), allerdings ohne nähere Bezeichnung (ein Detail ist in Meyer 1981, S. 128, zu sehen, Foto ursprünglich von Suyeux 1953/55). Gemäß Bognolo befinden sich Kopfskulpturen auf Außenaltären des Milkuur, eines Schutz-thil, der früher mit der Tradition der Blutrache verbunden gewesen sei (Bognolo 1998, S. 161-167, 2007, S. 36-39, 2008, S. 11-14). Die Kopfskulptur beherberge den khele, eine gefährliche Macht, die bei einer Tötung vom Opfer freigesetzt werde. In jedem Menschen lebe ein Doppel, thuu, das nach dem Tod weiterbestehe und eine gut- oder bösartige Kraft thil ausüben könne (Bognolo 2008, S.11). Stirbt jemand eines unnatürlichen Todes, so werde dies als Strafe der Ahnen angesehen. Die vom freiwerdenden Doppel ausgeübte Kraft, in diesem Falle khele genannt, sei dabei besonders gefährlich. Der Milkuurdar, der selbst Tötungen vorgenommen habe (z.B. bei Stammesfehden), beherrsche die Kraft des Milkuur; bei seiner Initiation werde der Kopf (bei Bognolo baathil, "Kraft des Endes") in den Erdhügel geschlagen. Bognolo reproduziert zunächst ein Foto von Himmelheber (1966, S.72, Abb. 3 links) und bezeichnet Biniatés Außenaltar als einen Altar des Milkuur (Bognolo 2007, S. 38). Erst in einer späteren Publikation zeigt sie ein eigenes, im Jahr 1993 in Lokar aufgenommenes Foto eines sog. Milkuur-Altares mit einem in einen Erdhügel gesteckten Kopf (Bognolo 2008, S.11). Die Elemente Tötung-khele-Milkuur-Kopfstatue werden in der Literatur unterschiedlich in KUNST&KONTEXT 2/2013 AFRIKA 47





Abb. 3 (rechts Detail) : Kopfskulpturen der Lobi auf Außenaltar von Biniaté Kambiré, 1965 (Fotos: Hans Himmelheber)

Zusammenhang gebracht. Allein der Bezug Tötung-khele wird oft detailliert diskutiert (u.a. in Labouret 1931, S. 441 ff, Traore 1949, S. 82, Bonnafé/Fiéloux 1984, S. 83 ff, Père 1988, S. 328, sowie Cros 1990, S. 213 ff). Cros präzisiert, dass das Doppel thuu möglicherweise aus zwei Komponenten bestehe: einer unsterblichen Komponente, die zum Ahnenstatus führen könne, sowie einer sterblichen Komponente, die quasi die Lebenskraft verkörpere, die jedoch als schädliche Kraft khele bei einer Tötung freigesetzt werde (Cros 1990, S. 123). Durch die Reinigungszeremonie werde der Mörder (der eine "legitimierte" Tötung begonnen hat, z.B. bei einer Stammesfehde) zum Kheldar (und nicht zum Milkuurdar). Nie wird in all diesen meist ethnologischen Forschungsarbeiten ein Bezug zu Milkuur oder Kopfstatuen hergestellt. Andererseits berichten Antongini/Spini von einer im Jahr 1976 beobachteten Initiation des kranken Kobulte zum Milkuurdar zwecks dessen Heilung (Antongini/Spini 1981, S. 152 f). Während der Initiation wurde sein Altar des Milkuur errichtet; die zahlreichen Abbildungen dieses Altares zeigen keine Kopfstatue. Auch wird kein Bezug zu einer Tötung oder zu khele hergestellt. (Weitere sog. Milkuur-Altäre ohne Kopfstatuen bei Antongini/Spini 1981, S. 177, und Meyer 1981, S. 32, Foto Suyeux 1953/55.) Bognolo stellt zuerst nur den Bezug Milkuur-Kopfstatue her (Bognolo 1993, S. 91) und zeigt später eine Abbildung mit einer Kopfstatue auf einem Innenaltar (Bognolo 1997, S. 127). Die eingangs erwähnte Verbindung khele-Tötung mit Milkuur-Kopfstatue auf Außenaltar erfolgt 1998 und wird 2007/2008 wiederholt. Es erstaunt dabei, dass Bognolo als Beleg für ihre von der übrigen Literatur abweichende Darstellung (2007) zuerst auf eine fremde Fotografie ausweicht - diejenige von Himmelheber, die den Altar von Biniaté Kambiré zeigt. Dieser Altar scheint aber aufgrund der oben wiedergegebenen Beschreibung von Himmelheber in keinem Zusammenhang mit einer Tötung oder Milkuur zu stehen. Im Weiteren legt Bognolo ihre Quellen nicht offen. Deshalb kann nicht beurteilt werden, inwiefern ihre ohne Einschränkung formulierte Darstellung und das gezeigte Foto (Bognolo 2008, S. 11) statistisch aussagekräftig und somit signifikant für das gesamte Lobi-Gebiet sind. Angesichts der Vielfalt und Heterogenität der Kulte, wie sie beispielsweise von Labouret und Père eindrücklich geschildert wurde (Keller 2011), der von Meyer erwähnten geografischen Einschränkungen der Verbreitung von Kopfskulpturen sowie der oben zitierten widersprechenden ethnologischen Arbeiten scheint die von Bognolo gezogene Verbindung Tötungkhele-Milkuur-Kopfstatue allenfalls ein lokales Phänomen darzustellen und nicht für das ganze Lobi-Gebiet zutreffend zu sein. Wie bei den anderen bei Lobi-Skulpturen anzutreffenden Körperhaltungen lässt sich zudem auch bei der Kopfskulptur kein eindeutiger Zusammenhang zwischen Ikonografie und Funktion herstellen. Kopfskulpturen sind offenbar auf Außen- und Innenaltären zu finden, und ihre spezifische Funktion kennen nur der Wahrsager sowie sein Klient und variiert, je nach Wahrsager, lokal 48 AFRIKA KUNST&KONTEXT 2/2013







Abb. 4: Erhobene Lobi-Skulpturen während eines Tanzes (aus Film: Jacques Dumas)



Abb. 5: Kopfskulptur der Fon (Zeremonialstab), 41 cm (Foto: Thomas Keller)

#### und zeitlich (Keller 2013).

Wie schon bei den Körperhaltungen "sitzend-gelähmt" und "hochgestreckte Arme" (Keller 2013) scheint es zielführender, die Lobi-Ikonografie hinsichtlich des Ursprungs der Gesten/Körperhaltungen zu untersuchen, anstatt diese nach Funktionen zu gliedern. Blier unterscheidet in ihrer Klassifikation von Gesten und Körperhaltungen in der allgemeinen afrikanischen Kunst u.a. "alterations as gestural expression" (Blier 1982, S. 32). Sie zeigt, dass Körper-Abwandlungen oder -Deformationen in der afrikanischen Skulptur weit verbreitet und nicht Lobi-spezifisch sind. Der Stab unter dem Kopf könnte diesbezüglich als abstrahierter/deformierter Körper aufgefasst werden – häufig ist die Breite ent-

lang der Achse entsprechend auch spindelähnlich variabel (Abb. 1) oder in Einzelfällen abgestuft, mit abgesetztem "Hals" (Abb. 2). Kopfskulpturen finden nicht nur bei den Lobi Verwendung (Fouchet 1966), sie sind zum Beispiel auch bei den Fang in Gabun, den Sukuma in Tansania oder aus Stein und Terracotta bei den früheren Bura in Niger zu finden. Kopfskulpturen sind auch Teil der Ikonografie der Fon im südlichen Benin (Abb. 5 und Hübner 1996, S.87, Brosthaus 2008, S. 42 f). Wie bei den Sukuma werden sie bei den Fon als Zeremonialstäbe eingesetzt, der Stab unter dem Kopf dient dabei als Handgriff. Während Zeremonien oder Tänzen in den Händen gehaltene Figuren sind auch bei den Lobi in dem Film von Jacques Dumas im Jahr 1972 zu sehen (Abb. 4). Eine weitere, an sich naheliegende Interpretation der Kopfskulptur nebst einem Kopf auf einem deformierten Körper oder Stab zum Einstecken in den Altar - könnte deshalb auch eine (ursprüngliche?) Verwendung in Zeremonien mit dem Stab als Handgriff sein. Dies ist natürlich nicht belegt, bis ein entsprechendes Foto gefunden wird - aber wohl nicht spekulativer als die Zuordnung zu anderen spezifischen Funktionen.

Text: Thomas Keller

Fotos: Thomas Keller (Abb.1 - 2 und Abb.5), Hans Himmelheber (Abb.3) thomas.keller@epfl.ch

#### LITERATUR:

- Antongini, Giovanna; Spini, Tito: Il cammino degli antennati, I Lobi dell'Alto Volta, Laterza, Roma-Bari 1981
- Blier, Suzanne Preston: Gestures in African art, Exh. cat., L. Kahan Gallery, Inc., New York 1982
- Bognolo, Daniela: Devenir sculpteur chez les Lobi, in: Raoul Lehuard, Collection Arts d'Afrique Noire, Arnouville, 1993, S. 87-93
- Bognolo, Daniela: Djetó! fait attention! Le "chemin de la sculpture" chez les Lobi du Burkina Faso, Journal des africanistes, Paris, Nr. 67 (1), 1997, S. 123-134
- Bognolo, Daniela: L'enjeu subtil le statut de chasseur et guerrier chez les Lobi, in: Chasseur et Guerriers, Edition Dapper, Paris, 1998, 161-187
- Bognolo, Daniela: Lobi, 5 Continents Editions, Milan 2007
- Bognolo, Daniela: From ritual to protection: objects in transition, Constellations studies in African art, Neuberger Museum of Art, New York, Vol. 1, 2008, S. 11-14
- Bonnafé, Pierre; Fiéloux Michèle: Le dédain de la mort et la force du cadavre souillure et purification d'un
  meurtrier Lobi (Burkina/Haute-Volta), Etudes rurales, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales,
  Paris, Nr. 95-96, 1984, S. 63-87
- Bosc, Julien: Art et culture Lobi, Cat. exp. "Magie Lobi", Galerie Flak, Paris 2004
- Brosthaus, Karl-Heinz: Skulpturen und Objekte aus der Region des Königreiches Dahomey (Sammlung Schlothauer/Wilhelm), Exh. cat. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl 2008
- Cros, Michèle: Anthropologie du sang en Afrique: Essai d'hématologie symbolique chez les Lobi du Burkina Faso et de Côte-d'Ivoire, Editions L'Harmattan, Paris 1990
- Dumas, Jacques: Les Tribus du Lobi, Atlas Film, 16 mm, 1972
- Fouchet, Max Pol: La tête Amérique, Océanie, Afrique, Cat. exp., Galerie J. Kerchache, Paris 1966
- Himmelheber, Hans: Figuren und Schnitztechnik bei den Lobi, Elfenbeinküste, Tribus, Linden-Museum für Völkerkunde, Stuttgart, Nr. 15, 1966, S. 63-87
- Hübner, Irene: Geestenkracht, vodun uit West-Afrika, Afrika Museum, Berg en Dal 1996
- Keller, Thomas: Lobi Statuary, Keller Tribal Art, Lully VD, 2011
- Keller, Thomas: Lobi Statuary Neue Publikation zur Kunst der Lobi, Kunst&Kontext, Nr. 1, 2011, S. 32-33
- Keller, Thomas: Lobi Statuary Zur Bedeutung der Körperhaltungen, Kunst&Kontext, Nr. 5, 2013, S. 44-46
- Meyer, Piet: Kunst und Religionen der Lobi, Ausstellungskatalog, Museum Rietberg, Zürich 1981
- Traore Dominique: Cérémonies de purification chez les Lobi (Haute-Volta), Notes africaines, Institut français d'Afrique noire, Nr. 43, 1949, S. 82

KUNSTMARKT 49

# SOTHEBY'S UND DEUTSCHE SAMMLUNGEN

Zehn Fragen an Alexis Maggiar, Deputy Director und Spezialist für Afrika und Ozeanien des Auktionshauses Sotheby's

# Am 12. Dezember 2012 haben Sie Stücke aus der deutschen Sammlung Karl-Heinz Krieg angeboten. Wie sind Sie auf diese Objekte gestoßen?

Teils gehen wir auf die Sammler zu, deren Sammlung wir kennen, und teils sind es die Sammler, die uns kontaktieren. Wir nehmen dann gemeinsam eine Auswahl der zu verkaufenden Objekte vor. In diesem Fall waren es die Erben von Karl-Heinz Krieg, die Fotos einiger Objekte schickten. Ich kannte die meisten Werke dieser Ghana-Sammlung, da sie in dem Ausstellungskatalog The Arts of Ghana (Cole/Ross, The Arts of Ghana. Los Angeles, 1977) publiziert sind, und ich fand es sehr interessant, die Kunst dieser Region, die selten in Auktionen vertreten ist, zu fördern.

# Die Objekte lagen im Schätzpreis des Auktionskataloges bei insgesamt etwa 100 000 Euro und wurden dann für über 700 000 Euro verkauft. Hat Sie das überrascht?

Das wesentliche Stück war der AkanKopf. Hier lagen die meisten Gebote vor. Wir hatten zwischen
40 000 und 60 000
Euro geschätzt,

Abb. 1: Terrakotta-Gedenkkopf der Akan (24 cm), Zuschlagspreis 540 750 Euro

weil wir kein vergleichbares Objekt aus einer Auktion kannten, und er wurde bei über 540 000 Euro zugeschlagen. Ein Auktionsweltrekord sowohl für ein Terrakotta-Objekt als auch für ein Werk aus Ghana

## Was macht diesen Kopf im Vergleich mit anderen der Akan so besonders?

Es sind weltweit nur zwei vergleichbare Akan-Köpfe dieses Typs bekannt. Der eine, aus der ehemaligen Sammlung Baudoin de Grunne, wurde 2003 in der Ghana-Ausstellung des Musée Dapper gezeigt und befindet sich auch heute noch dort (Inv.Nr. 2.799). Der andere, in der Jean-Paul Barbier-Müller Sammlung in Genf, ist sehr ähnlich, abgebildet in Mattet, Arts d'Afrique et d'Océanie, Fleurons du musée Barbier-Mueller, 1997, S. 152 f. Ich vermute, dass er aus der gleichen Werkstatt kommt. Es gibt eine Vielzahl von Stilen bei den Gedenkköpfen der Akan, und dieser Typus ist eine Rarität. Ich war sofort fasziniert von diesem Stück. Die Frisur, bestehend aus einer Vielzahl von Knoten, ist exzeptionell. Der Kopf ist jetzt neuer Teil einer sehr großen Sammlung wunderbarer Stücke!

#### Welche Bedeutung haben deutsche Sammlungen für Sotheby's?

Wir hatten bereits zahlreiche Objekte in Auktionen, die aus Deutschland kamen, aber eher selten waren es ganze Sammlungen. Um es an einigen markanten Beispielen zu zeigen: Die Sammlung von Karl-Ferdinand Schädler war die erste große deutsche Sammlung, sie wurde im Jahr 1999 in New York versteigert. Wir hatten dann im Jahr 2007 die Sammlung Andreas und Kathrin Lindner, die in Paris mehr als sechs Millionen Euro erzielte. Und im Jahr 2008 verkauften wir etwa ein Dutzend Lots der Sammlung Christina und Rolf Miehler (München).

## Welches waren Meisterwerke Afrikas mit besonderen Auktionsergebnissen?

Unter den besonders markanten Stücken aus deutschen Sammlungen war im Jahr 2007 eine wunderbar gearbeitete Bronze-Platte aus Benin, ehemals Sammlung Ludwig Bretschneider, die für 680 000 Euro versteigert wurde. Eine sehr wichtige, große Lobi-Figur (1,40 m) der Sammlung Fred Jahn (München) für 204 000 Euro, eine außerordentliche Fon-Statue der Sammlung Michael Werner (Köln) für 340 000 Euro. Im Juni 2009 war es eine sehr fein gearbeitete Schalenträgerin der Luba aus der Sammlung Claus Schmidt-Luprian (München), die mehr als 200 000 Euro erreichte. Somit brachte der Akan-Kopf der Sammlung Karl-Heinz Krieg das zweithöchste Ergebnis, nach der Benin-Platte, das je bei Sotheby's für ein Objekt einer deutschen Sammlung erzielt wurde.

50 KUNSTMARKT KUNST&KONTEXT 2/2013



Abb. 2: Reiterfigur der Senufo (32,5 cm) Zuschlagspreis 90 750 Euro. Erworben 1964 von Karl-Heinz Krieg im Dorf Kanakoro, geschnitzt von Bouhé Konaté (Blessegué), der um 1940 verstarb



Abb. 3: Holzfigur der Ashanti (40 cm), Zuschlagspreis 102 750 Euro

#### Wie suchen Sie den Kontakt mit den Sammlern?

Sotheby's verfügt über vier Standorte in Deutschland: Berlin/ Hamburg, Frankfurt am Main/Stuttgart, Köln und München. Die enge Zusammenarbeit mit diesen Büros ist fundamental für die Beziehung mit unseren Kunden, denn die Auktionsorte für Kunst aus Afrika und Ozeanien sind ausschließlich Paris und New York. Paris kann als historische Hauptstadt dieses Marktes betrachtet werden, es ist der weltweit bedeutendste Auktionsplatz. Hier "entdeckten" die Künstler der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Kunstwerke Afrikas und verschafften der "Art Primitif" erstmals Anerkennung. In Paris befinden sich die größten Händler, Auktionshäuser und Museen (Pavillon des Cessions im Louvre und Musée du quai Branly) und so auch die größte internationale Messe: der "Parcours des Mondes".

#### Wie werden die Objekte von Sotheby's ausgesucht?

Dies geschieht in enger Kooperation unserer Experten, also Jean Fritts in London sowie Heinrich Schweizer und Alexander Grogan in New York. In Paris wird die Abteilung seit 2006 von Marguerite de Sabran geleitet, mit der ich eng zusammenarbeite. Eine enge Kooperation besteht weiterhin mit Patrick Caput, einem internationalen Berater. Als Experte ist meine Aufgabe vor allem die Recherche und der Vergleich. Bevor ein Meisterwerk in den Verkauf geht, wird es von allen genannten Experten gemeinsam diskutiert und nur dann in die Auktion aufgenommen, wenn wir uns einig sind. Wir haben alle eine Vision und eine unterschiedliche Sensibilisierung, und die Konfrontation unserer Expertisen erlaubt es uns, bei der Auswahl der Werke rigoros zu sein.

#### Wie können Sie angesichts der großen Vielfalt unterschiedlicher Kulturen Afrikas den gesamten Kontinent abdecken? Arbeiten Sie mit externen Experten?

Nein. Wir bearbeiten jedes einzelne Objekt. Das erfordert sehr viel Recherche, Vergleich und Suche nach bereits bekannten Stücken. Wir sind alle Generalisten, aber jeder von uns hat auch Spezialkenntnisse. In meinem Fall ist der Schwerpunkt die Kunst Afrikas, allerdings gibt es kein bestimmtes Land, auf das ich spezialisiert bin.

Wir fragen auch bei anerkannten Spezialisten einer Region an, z.B. Louis Perrois für die Kunst Gabuns oder Barbara Blackmun für die Kunst Benins, um bei wichtigen Werken die beschreibenden Texte redigieren zu lassen oder um ihre Meinung und Kenntnisse einzubeziehen. Aber wir treten nicht an Berater heran, damit sie uns bei unserer Expertise helfen.

#### Welches sind Ihre Kriterien bei der Objektauswahl?

Erstes Kriterium ist die Authentizität des Werkes, also die Frage, ob es hergestellt wurde, um in einem traditionellen Kontext verwendet zu werden. Natürlich auch das Alter, die künstlerische Qualität, der Erhaltungszustand und die Einordnung im bisher bekannten Werkscorpus. Erst wenn alle diese Kriterien erfüllt sind, kann das Stück in die Auktion aufgenommen werden.

# Welche Rolle spielen der Name des Sammlers oder eine Expertise bei Ihrer Entscheidung?

Wir nehmen kein Objekt allein wegen eines Namens. Sicher, die Provenienz ist wichtig, sie hilft. Es ist ein heikler Markt, und die Werke sind nicht signiert. Alles hängt von unserer Expertise ab, und wir dürfen uns nicht den kleinsten Fehler erlauben. Die Provenienz ist eine Information, die uns erlaubt, die Geschichte eines Werkes zurückzuverfolgen oder es in einen historischen Kontext

KUNSTMARKT 51



Abb. 4: Schalenträgerin der Luba, Zuschlagspreis 204 750 Euro

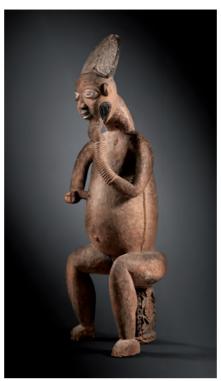


Abb. 5: Grasland Kamerun, Statue eines Fon, Zuschlagspreis 336 250 Euro



Abb. 6: Lobi-Figur (140 cm), Zuschlagspreis 204 250 Euro



Abb. 7: Bronze-Platte aus Benin, XVI - XVII Jahrhundert, Zuschlagspreis 681 850 Euro

zu setzen, indem wir das Jahr des Ersterwerbes kennen, manchmal ein Zeitpunkt, zu dem der Werkcorpus noch kaum bekannt war. All diese Informationen können den Wert steigern, besonders für den Käufer. Aber für mich ist entscheidend, dass uns die Werke ansprechen, ob sie uns berühren oder nicht, und es ist nicht die Provenienz, die uns ein Werk schätzen lässt. Die Käufer träumen nicht von der Provenienz!

Interview: Audrey Peraldi Übersetzung: Andreas Schlothauer



#### **Alexis Maggiar**

Bereits durch den Großvater Claude-Arthus Bertrand, einen Verleger von Kunstbüchern, für Kunst sensibilisiert, studierte Alexis Maggiar zunächst Ökonomie, bevor er sich ausschließlich seiner größten Leidenschaft, der Kunst, zuwandte. Seine erste Begegnung mit afrikanischer

Kunst im Jahr 2001 war für ihn "eine Offenbarung". Von da an beschäftigte er sich intensiv mit außereuropäischer Kunst und arbeitete zunächst zwei Jahre bei dem Experten Alain de Monbrison, mit dem er gemeinsam im Jahr 2003 den Verkauf der Sammlung André Breton organisierte, und anschließend für Cyrille Cohen, den Auktionator und Direktor des Auktionshauses Calmels-Cohen. Im Jahr 2007 – mit der Übernahme von Calmels-Cohen durch Sotheby's – wurde Cohen dort Vize-Präsident, während Maggiar in die Abteilung "Arts d' Afrique et d' Océanie" integriert wurde. Heute ist er Deputy Director und Spezialist für Afrika und Ozeanien.

#### ABBILDUNGSNACHWEISE:

Abb. 1,2: Sotheby's/DamienPerronet/ArtDigitalStudio

Abb. 3: Dorina Hecht, veröffentlicht in Hecht, Dorina/Kawik, Günter (Hrsg.): Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen, Bottrop 2010, S. 330

Abb. 4-7: Sotheby's/DamienPerronet/ArtDigitalStudio

Porträt: © PhilippeServant

52 KUNSTMARKT KUNST&KONTEXT 2/2013



Abb. 1: El Anatsuis ,Tsiatsia' bedeckt die gesamte Fassade (26 x 15 Meter) von TSIATSIA - Burlington House bei der Royal Academy in London Abb. 2: El Anatsui bei der "October Gallery" in London, Mai 2013

Als das letzte Los auf der Bonhams "Africa Now"-Auktion am 22. Mai 2013 in London zugeschlagen wurde, war klar, dass die zeitgenössische afrikanische Kunst endlich ihren verdienten Platz auf der internationalen Kunstbühne gefunden hat. Die 120 Lose machten eine Gesamtsumme von £ 1,3 Millionen (ca. 1,6 Millionen Euro), Weltrekorde gab es für zwanzig Künstler, u.a. Emokpae, Uche Okeke, Uzo Egonu und Tshibumba Kanda Matulu. Der Höhepunkt des Tages war der Verkauf sieben großer Holzskulpturen von Ben Enwonwu (1917-1994) für £ 361 250 (ca. 435 000 Euro).

Giles Peppiatt, Leiter von African Art bei Bonhams, kommentierte: "Zeitgenössische afrikanische Kunst hat heute mit Weltrekordpreisen einen weiteren Schritt nach vorn gemacht. Das Engagement für afrikanische Kunst durch Bonhams, die Tate Gallery und andere hat Wirkung gezeigt und das Interesse an afrikanischen Künstlern deutlich gesteigert. Ich bin sehr erfreut zu sehen, dass sie die Anerkennung erhalten, die sie verdienen. Als einziges Auktionshaus, das Spezialauktionen allein der zeitgenössischen afrikanischen Kunst während der letzten fünf Jahre gewidmet hat, befriedigt mich das heutige Resultat außerordentlich."

Es war nicht immer so. Der Anfang gestaltete sich schwierig, und es wurden Fehler gemacht. Die erste Auktion zeitgenössischer afrikanischer Kunst fand am 24. Juni 1999 bei Sotheby's statt,

versteigert wurde die Jean Pigozzi-Sammlung. Das Interesse war begrenzt und das Ergebnis enttäuschend, kein angebotenes Kunstwerk erreichte £ 10 000. Das Auktionshaus Gaïa in Paris stieg nach enttäuschenden Ergebnissen aus, und der Galerist Phillips de Pury hatte mit "Africa" (Mai 2010) und die Galerie Artcurial mit "Africa scenes 1" (Oktober 2010) nicht viel mehr Erfolg.

2010 entschied sich Bonhams, es auf dem amerikanischen Markt zu versuchen, in der Hoffnung, dass die Afroamerikaner sich für zeitgenössische afrikanische Kunst interessierten. New Yorks

> erste Kunstauktion dieser Art fand am 10. März in Bonhams exzellenter Galerie an der Madison Avenue statt. Die Nachrichtenagentur CNN war dabei und hoffte, den Anfang einer neuen Ära dokumentieren zu können. Leider aber war die Realität anders und Bonhams enttäuscht. Es zeigte sich, dass die Afroamerikaner mehr Interesse an afroamerikanischer Kunst hatten als an afrikanischer Kunst. Obwohl für Ben Enwonwus (Nigeria, 1917-1994) Bild 'Dancing Boys' ein Betrag von \$ 91 500 erreicht und für eine Mischtechnik mit dem Titel 'Environmental Regeneration' von Bruce Onobrakpeya (Nigeria, 1932 geboren) \$ 42 700 erzielt wurde, war die Gesamtauktion enttäuschend. Von 139 angebotenen Losen waren nur 58 verkauft. Seitdem führte Bonhams keine Auktion für zeitgenössische afrikanische Kunst mehr in New York durch.



Abb. 3: Zwei der sieben Holzskulpturen von Ben Enwonwu - in Bonhams "Africa Now" Auktion Mai 2013.

KUNSTMARKT 53

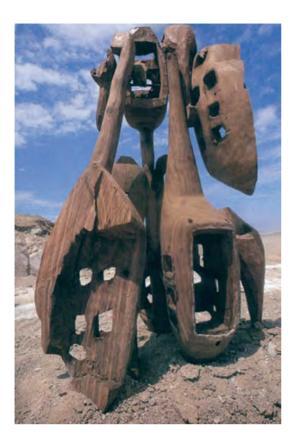


Abb. 4: El Anatsui, Sculpture 2 (Helicopter), 1997, Holz, verkauft im Jahr 2009 bei Bonhams in London für £ 30.000



Abb. 5: El Anatsui, Sculpture 1, 1997, Kameldornbaum und Stahl, verkauft im Jahr 2010 bei Bonhams in New York für \$ 27,450

Die Auktion des Jahres 2011 war solide, aber nicht spektakulär. 66 Kunstwerke von 115 Losen wurden verkauft. Der Durchbruch kam im Jahr 2012 mit der "Africa Now"-Auktion und dem Verkauf des Kunstwerkes des ghanaischen Künstlers El Anatsui für £ 541 250 (inkl. Aufschlag), ein neuer Weltrekord. Das beeindruckende große Kunstwerk in Form eines metallischen Wandteppichs aus Kronkorken, verflochten mit Kupferdrähten und einer Größe von 350 x 500 Zentimetern, weckte das Interesse der Liebhaber afrikanischer Kunst. Ähnliche Kunstwerke kann man an renommierten Orten der Welt u.a. in der Sainsbury African Gallery im British Museum (London), im Metropolitan Museum of Art (New York), im Centre Pompidou (Paris) und in der Smithsonian Institution (Washington DC) besichtigen.

Das Interesse an zeitgenössischer afrikanischer Kunst zeigt seitdem einen dramatischen Anstieg. Die Bonhams "Africa Now"-Auktion in London 2013 war mit der Versteigerung von 90 % aller



Abb. 6: Direkt hinter der Royal Academy, die Gallery of African Art öffnet ihre Türen zum ersten Mal im Mai 2013

Lose mehr als beeindruckend. Für Oktober 2013 ist der Beginn der ersten "African Art Fair 1:54" im Somerset House und eine weitere Auktion, "THE AFRICAN ART AUCTION: Contemporary and Modern Art from Africa and its Diaspora", geplant. Ed Cross wird der Kurator für den Veranstalter "The Auction Room", Londons neuestes Online-Auktionshaus, sein. Die Online-Auktion beruht auf einer Idee von George Bailey, der viele Jahre einer der Geschäftsführer von Sotheby's war. Die Auktionen finden online statt. Potentielle Käufer können im Voraus bieten. Ed Cross hofft auf ein regelmäßiges und wichtiges Event im Kunstkalender. Die "African Art Fair 1:54", von David Adjaye, bietet eine Plattform für Galerien, Künstler, Kuratoren, Kunstzentren und Museen, die mit dem Ziel in afrikanische Kunst involviert sind, neue und etablierte Künstler für ein internationales Publikum zu fördern.

Wie sieht die Zukunft aus? Der Auction Room bewegt sich in ein neues Gebiet mit reinen Online-Auktionen. Geplant ist, dass die Kunden den Großteil der Werke zwei Tage vor einer Auktion sehen können. Obwohl der Online-Kauf von Kunst gewisse Risiken birgt, ist in den letzten Monaten eine steigende Expansion zu verzeichnen. Die Zeitschrift "Internet World" meint: "Die Prognosen für die nächsten Jahre stützen den Run auf Online-Kunstportale. So soll der Online-Umsatz für Kunst von weltweit 870 Millionen US-Dollar (671 Mio. Euro) im Jahr 2012 auf 2,1 Milliarden Dollar (gut 1,6 Mrd. Euro) bis Ende 2017 steigen." (10. Juni 2013, S.12 f.).

In Deutschland ist der Markt für zeitgenössische afrikanische Kunst noch immer klein, trotz großen Potenzials, doch die Zukunft sieht rosig aus, wenn man das steigende Interesse beobachtet. Ich denke, dass man mit Blick auf die kommenden Jahre optimistisch sein kann.

Text und Fotos: Eric Makin

54 AMAZONAS KUNST&KONTEXT 1/2013



Unter der Rubrik "Das Besondere Stück" wurde in der vorletzten Kunst&Kontext (04/2012, S.24-29) die Haube eines unbekannten Volkes des amazonischen Tieflandes (VAm3412) beschrieben, die sich heute in den Reiss-Engelhorn-Museen (rem) Mannheim befindet. In diesem Zusammenhang gab es Bedenken, ob die Nummer des Stückes und folglich die Sammlungsangaben korrekt sind, also ob dies das Stück aus dem ehemaligen Karlsruher Bestand (A331) sowie aus der Kunstkammer des Leopold von Baden (1790-1852) mit der ehemaligen Nummer 162 ist. Da (bisher) keine frühe Abbildung oder Beschreibung des Stückes bekannt ist, besteht eine mögliche Beweisführung in der Gesamtbetrachtung des Mannheimer Federschmuck-Sammlungsbestandes, also einer Art Ausschlussverfahren. Ein weiteres Indiz könnte ein kleiner Zettel sein, der an dem Stück mit einer Nadel befestigt und auf welchem die Nummer "162" erkennbar ist. Dieser wurde bisher nicht bemerkt und beschrieben.

#### Methodik

Mein erster Besuch in Mannheim datiert auf den 3.11.2003, ein zweiter folgte am 28.9.2007. Ein Teil der Bestände war damals noch verpackt und auf verschiedene Depots verteilt. Bis 2007 hatte ich 25 Stücke fotografiert (VAm1951, 1954-57, 1959, 1960-64, 1970, 2454, 2459, 2460, 2462, 2602, 2615, 3357, 3358, 3359, 3403, 3407, 4189, 5008). Beim dritten Besuch am 28.6.2011 konnte ich weitere zehn Objekte fotografieren (VAm1948, 1949, 1950, 1952, 1953, 1958, 2461, 3411, 3412, 3413) und am 10.9. 2012 eines (1947). Noch nicht fotografiert ist folgender Federschmuck: VAm1974 (Feder-Fächer), 2530 (Kopf-Reif), 3346, 3360 (Kopf-Band).

Die Stücke und die zugehörigen Karteikarten wurden fotografiert, außerdem das "Inventarbuch Amerika" und die unten gelistete Sammlungsdokumentation. Das Inventarbuch und der Karteikartenbestand wurden systematisch durchgearbeitet, um dort genannte, aber noch nicht fotografierte Stücke zu finden.

Eine schriftliche Auswertung wurde den Museumsmitarbeiterinnen, der Ethnologin Marion Jourdan und der Restauratorin Sylvia Mitschke, im Jahr 2007 übergeben und die noch nicht fotografierten Stücke benannt, sodass eine konkrete Suche möglich war und fast alle gesuchten Objekte erfasst werden konnten. Ab 2010 wurde bei mehreren Besuchen für die Ausstellung "Schädelkult" (2011/12, rem, Mannheim/LWL-Museum für Archäologie, Herne) der Federschmuck der Mundurucu ausgewählt.

Die folgende Auswertung basiert auf den Fotos der Objekte und folgender Dokumente:

- \* Mannheimer Karteikarten, um 1950/1960 angelegt;
- Mannheimer Inventarbuch "V Amerika Buch A Inv.-Nr: 1-3542", um 1929 angelegt;
- "Innenraum-Aufnahmen Zeughausmuseum", fotografische Gesamterfassung der Sammlung, frühestens 1925 und spätestens 1936/37) angelegt;
- "A-Inventar Karlsruhe, Ethnographische Sammlung", ab 1878 geführt;
- \* Collini-Inventar-Verlustliste, 1799 angelegt;
- \* Baumann-Inventar, 1882 angelegt;
- \* Brasilien-Vitrine Gabriel Max, um 1892 fotografiert;
- \* Packbuch der Sammlung Gabriel Max, 1917 von Föhner angelegt.
- \* Briefe der Gabriel Max Akte;
- \* Alte Objekt-Etiketten von Richard Payer.

#### Überblick

In der Sammlung befinden sich vierzig Federschmuck-Objekte der folgenden Ethnien: Araona, Apinaye, Cashinahua, Chamacoco, Faruaru-Hixkaryana, Jivaro, Kayapo, Macushi, Mundurucu, Tucano. Sammlungsgeschichtlich besteht die heutige Sammlung aus drei Teilen, die interessantesten Stücke finden sich in den Teilen A und B.

KUNST&KONTEXT 1/2013 AMAZONAS 55

A. Ursprünglich in Mannheim (vor 1935)	Stückzahl 22
B. Tausch mit der Völkerkundlichen Sammlung Karlsruhe (1935/36)	12
C. nach 1945 erworben	6

#### Besonders wichtig und selten sind die folgenden Stücke:

VAm3412	Guayana	Haube	Kunstkammer Leopold von Baden
VAm1947	Guayana	Hut	Kurfürstliches Antiquarium
VAm1958	Guayana	Kopf-Binde	Gabriel Max
VAm1954-56	Macushi	Kopf-Reif	Richard Payer an Gabriel Max
VAm1948-53,	Mundurucu	Tanzkostüm	Gabriel Max
VAm1959-64, 1970			
VAm2454	Araona	Kopf-Binde	Arthur Speyer
VAm3411	Apinaye	Hals-Binde	Museum Offenburg

Drei Stücke wurden ohne Nummer aufgefunden und mit Hilfe der Karteikarten zugeordnet (VAm1955, VAm2461, VAm3407).

#### A. Der ursprünglich vorhandene Mannheimer Bestand vor 1935

Der überwiegende Teil des Federschmuckes (18 Nummern, 20 Stück) ist aus der Sammlung des Künstlers Gabriel Max (1840-1915), die ab den 1860er-Jahren entstand und im Jahr 1917 in das Mannheimer Museum gelangte. Fünfzehn Stücke sind von den Mundurucu, drei Kopf-Reife von den Macushi (Guayana), eine Feder-Binde aus dem Inland Guayanas, und ein europäisch beeinflusster Feder-Fächer stammt aus Peru. Ein Kopfschmuck aus Guayana ist aus dem frühesten Bestand, dem "Kurfürstlichen Sammlung", und ein Bündel Oberkörper-Bänder der Mundurucu wurde im Jahr 1920 von dem Händler Arthur Speyer erworben.

Nicht zum Federschmuck gezählt ist ein *tsantsa* (Schrumpfkopf) eines Jivaro-Volkes mit Feder-Ohrschmuck, der in der Sammlung ohne Nummer war, jedoch durch ein Foto auf der zugehörigen Karteikarte eindeutig als VAm2045 identifiziert werden konnte.

#### Kurfürstliche Sammlung

Im Katalog von Baumann aus dem Jahr 1882 ist der Kopfschmuck genannt (VAm1947): "7. Kopfschmuck aus Guayana: ein 12 cm hoher aus Weiden geflochtener Reif, der mit bunten Federn reich geschmückt ist. (St.) (Abb. 01)". Das Kürzel St. verweist auf den schwedischen Ethnologen Hjalmar Stolpe (1841-1905), dem wohl die regionale Zuordnung zu verdanken ist. Möglicherweise befand sich der Kopfschmuck bereits im 1757 gegründeten Naturalien-Kabinett des Kurfürsten Carl Theodor. Der hutähnliche Kopfschmuck besteht aus zwei Teilen, einem Flechtwerk aus Palmblattstreifen und -rippen sowie aus einem Netz, in welchem Federn befestigt sind. Abgebildet ist das Stück im Fotoalbum "Innenraum-Aufnahmen Zeughausmuseum" um 1930. Ein vergleichbarer Kopfschmuck ist (bisher) nicht bekannt, dennoch vertrete ich die These, dass Flechtwerk und Feder-Binde ursprünglich nicht zusammengehörten. Beide Stücke sind mit Sicherheit alt, der wahrscheinliche Herstellungszeitraum liegt zwischen 1750 und 1850. Ein Detail des Flechtwerks zeigt eine Technik, die z. B. auch bei den Wayana im Inland Guayanas vorkommt.



Abb. 2: Kopf-Reif und Kopf-Binde aus Guayana, um 1750 (VAm1947)

#### **Erwerb von Arthur Speyer**

Im Jahr 1920 wurde von dem Berliner Händler Arthur Speyer ein Federschmuck der Mundurucu erworben, der aus fünf Strängen besteht, nämlich drei roten, einem gelben und einem schwarzen, die schräg über den Oberkörper gebunden wurden (Abb. 2). Der Erwerb



Abb. 3: Oberkörper-Bänder der Mundurucu, um 1850 (VAm1959)

von Speyer ist nicht ganz sicher, denn ursprünglich war um 1930 im Inventarbuch eingetragen "Ältere Beschriftung fehlt", später wurde dies gestrichen und handschriftlich ergänzt durch "Speyer München 1920".

#### Sammlung Gabriel Max

Die Sammlungsangaben im Inventarbuch und auf den Karteikarten-Originalen sind ungenau. Bei keiner der 18 Nummern (20
Stück) findet sich ein Hinweis auf Gabriel Max als Voreigentümer,
meist heißt es "Ältere Beschriftung fehlt" oder "unbekannt".

Der Fächer VAm1974 und ein Kopf-Reif VAm1955 waren in der
Sammlung ohne Nummer, konnten aber mit dem Foto der Brasilien-Vitrine von Gabriel Max und der jeweiligen Karteikarte eindeutig identifiziert werden. Bereits im Fotoalbum "InnenraumAufnahmen Zeughausmuseum", also um 1930, sind diese Stücke
ohne Nummer abgebildet.

Auf der Abbildung ist unterhalb der beiden Schädel ein Foto mit zwei Mundurucu Kopftrophäen und einem tsantsa erkennbar, gemäß dem Text auf demselben ehemals in der "Christy Collection". Hat Gabriel Max die rechte Kopftrophäe gekauft? Da diese im Zusammenhang mit dem Erwerb der Maxschen Sammlung im Jahr 1917 an das Grassi-Museum Leipzig ging (Althaus 2010), kann dies nur dort geprüft werden.



Abb. 4: Brasilien-Vitrine Gabriel Max, um 1892

56 AMAZONAS KUNST&KONTEXT 1/2013







Abb. 5 a-c: Drei Kopf-Reife der Macushi (Guayana), um 1885 (VAm1954-56)

Bei sechzehn Stücken sind die regionalen Angaben mit "Südamerika" bzw. "Brasilien" (80%) sehr allgemein, nur bei vier Stücken sind diese genau (20%): Die drei Kopf-Reife VAm1954-56 (Abb. 4a-c) mit dem Vermerk "Macushi Oberlauf Rio Urariquera" und ein Fächer aus der "Provinz Loreto Peru". Diese vier Stücke hat Gabriel Max im Jahr 1888 von dem österreichischen Forscher Richard Payer erworben, der zwischen 1881 und 1888 in Brasilien reiste. Zwar sind die Zettel mit handschriftlichen Vermerken Payers ausgerechnet zum Federschmuck (bisher) nicht vorhanden, jedoch stimmen Sammlungsgebiet und Ortsangaben überein.

#### Richard Payer (1836-1912?)

Der österreichische Forschungsreisende lieferte dem Sammler Gabriel Max im Jahr 1888 über fünfzig Objekte mit den Herkunftsangaben: Macushi, Porocoto, Rio Urariquera, Rio Negro und Rio Ucayali. Die Stücke sind nicht in numerischer Reihenfolge in der Sammlung gelistet, sondern verteilt; ein größerer Block findet sich unter VAmo1896-1945. Ein wichtiger Teil von Payers Sammlungen befand sich im "Museu Amazonense" in Manaos, das etwa um 1900 aufgelöst wurde. "Wohl bestand auch in Manaos ein hübsches Museum, das eine Zeitlang unter der trefflichen Leitung des bekannten brasilianischen Botanikers Joao Barboza Rodrigues und des Deutschen Dr. Pfaff stand; aber es hat sich längst in Wohlgefallen aufgelöst, und die Sammlungen sind in alle Winde zerstreut. Es befanden sich prächtige Stücke darunter, so die interessanten Ethnographica, die Barboza bei den sogenannten Krischana des Yauapery-Flusses erworben, und die grosse Sammlung, die der Österreichische Reisende Richard Payer vom oberen Rio Negro und Uaupes mitgebracht hatte." (Koch-Grünberg 1909, S. 10) Ein Teil des schriftlichen Nachlasses von Payer und ein weiterer Teil seiner Sammlung befinden sich im Museum für Naturgeschichte bzw. im Völkerkundemuseum in Wien.

Trotz der wenigen Angaben ist eine eindeutige Zuordnung fast aller Objekte zum Sammler Gabriel Max durch das Foto der Maxschen Brasilien-Vitrine möglich sowie durch die Texte der Föhnerschen Packliste von 1917. Nur die Oberkörper-Bänder der Mundurucu (VAm1957) sind auf dem Foto nicht sichtbar. Aus diesen Unterlagen ist auch ersichtlich, dass einige Stücke fehlen. Es handelt sich um zwei weiße? Flügelteile (Reiher?) und zwei weiße? Balgteile aus dem Nackenbereich, welche die Reiher nur in der Brunftzeit tragen. Möglicherweise befinden sich diese in der naturkundlichen Sammlung des rem.

Die Tabelle zeigt die regionalen Zuordnungen, die vermutete Tragweise (Typ), die Herkunft sowie das vermutete Sammlungsjahr. Alle dunkelgrau markierten und in Klammern gesetzten Daten gehen auf die Bearbeitung des Autors zurück. Hellgrau markiert sind die Museumsangaben, die richtig sind.

	Ed. 1 /			
Nr.	Ethnie/ Region	Тур	Herkunft	Jahr
VAm1948	(Mundurucu)	(Handgelenk)	(G.Max)	(1850)
VAm1949	(Mundurucu)	(Handgelenk)	(G.Max)	(1850)
VAm1950(a+b)	(Mundurucu)	(Knie)	(G.Max)	(1850)
VAm1951	(Mundurucu)	(Knie)	(G.Max)	(1850)
VAm1952	(Mundurucu)	(Oberarm)	(G.Max)	(1850)
VAm1953	(Mundurucu)	(Oberarm)	(G.Max)	(1850)
VAm1954	Macushi	Kopf	(Richard Payer an G.Max)	(1888)
VAm1955	Macushi	Kopf	(Richard Payer an G.Max)	(1888)
VAm1956	Macushi	Kopf	(Richard Payer an G.Max)	(1888)
VAm1957 *	(Mundurucu)	(Oberkörper)	(G.Max)	(1850)
VAm1958	(Taruma? Guayana)	(Kopf)	(Richard Payer? an G.Max)	(1888?)
VAm1960	Mundurucu	Kopf	(G.Max)	(1850)
VAm1961	(Mundurucu)	(Hüfte)	(G.Max)	(1850)
VAm1962	(Mundurucu)	(Oberarm)	(G.Max)	(1850)
VAm1963	(Mundurucu)	(Oberarm)	(G.Max)	(1850)
VAm1964(a+b)	(Mundurucu)	(Fußknöchel)	(G.Max)	(1850)
VAm1970	Mundurucu	Zepter	(G.Max)	(1850)
VAm1974	Provinz Loreto Peru	Fächer	(G.Max)	(1888?)

<sup>\*</sup> Heutige Nummer VAm2455-2458.

KUNST&KONTEXT 1/2013 AMAZONAS 57

#### **Kreative Sammlungsdokumentation**

Auf einigen Karteikarten (z.B. VAm1948-1950, 1959, 1960, 1970) finden sich handschriftliche Ergänzungen, bei denen weder der Autor noch das Datum erwähnt sind. Der Vermerk "Mundurukú" auf den Karteikarten der Haube (VAm1960) und des Zepters (VAm1970) ist jeweils mit Literaturangabe und stammt wohl aus der Zeit zwischen 1971 und 1990. In allen anderen Fällen sind die handschriftlichen Ergänzungen erst in den letzten Jahren erfolgt, Grundlage waren offensichtlich meine mündlichen Mitteilungen und schriftlichen Ausarbeitungen. Dokumentation dieser Art findet sich in sehr vielen Völkerkundemuseen. Streichungen und Ergänzungen auf Karteikarten sind fast immer ohne Nennung von Autor und Datum. Häufig wurden auch alte Etiketten entfernt, ohne dass durch Fotos Objekt und Etikett dokumentiert wurden. Die Sammlungsgeschichte ist dann verloren.

Die ethnische Zuordnung der Stücke (Mundurucu) (Abb. 1) ist durch Vergleichsstücke in anderen Sammlungen möglich, deren Herkunft gesichert ist. Schwieriger ist die Zuordnung zu Körperteilen (Typ). Eindeutig ist diese bei VAm1961 (Hüfte), VAm1960 (Kopf) und VAm1957 (Oberkörper), sicher wohl auch bei VAm1952+1953 bzw. 1962+1963 (Oberarm). Schwieriger hingegen ist es bei VAm1948+1949 (Handgelenk), VAm1950a+b (Knie) und VAm1964a+b (Fuß). Es sind jeweils Paare, die sich in technischen Details unterscheiden, aber von der Länge her jeweils um die Knie, Hand- und Fußgelenke gebunden werden könnten. Meine Zuordnung werde ich an anderer Stelle begründen, hier nur ein Vergleich mit der Anordnung auf dem Maxschen Vitrinen-Foto.

Körperteil	Technik	Maxsches Vitrinen-Foto	Schlothauer
Kopf	Haube	VAm1960	VAm1960
Kopf	Binde	VAm1961	unklar
Oberarm	Binde	VAm1962+63	VAm1962+63 VAm1952+53
Handgelenk	Binde	VAm1950(a+b)	VAm1948+49
Hüfte	Gürtel	VAm1961	VAm1961
Hand	Zepter	VAm1970	VAm1970
Knie	Binde	VAm1952+53	VAm1950a+b
Fußgelenk	Binde	VAm1948+49	VAm1964
Nicht zugeordnet auf Gabriel Max Foto			
Oberkörper	Bänder		VAm1957
Fuß	Bänder		VAm1964

Die Anordnung auf dem Foto zeigt (Abb. 4), dass entweder Gabriel Max genauere Angaben zu den Stücken vorgelegen haben oder ein kompetenter Besucher diese vorgenommen hat. Interessant ist das Tanzkostüm auch deswegen, weil es möglicherweise ursprünglich zusammenhängend von einem Mundurucu erworben wurde. In der Schädelkult-Ausstellung (2011/12) waren die Objekte mit meiner Zuordnung ausgestellt. (Abb. 1)

Die Vorderseite von VAm1958 (Abb. 6a) gleicht den Feder-Binden der Inland-Völker Guayanas, z. B. der Macushi, Taulipang, Arecuna, Waiwai. Diese wurden auf einen geflochtenen Reif gebunden und auf dem Kopf getragen. Die Rückseite zeigt eine seltene Technik (Abb. 6b). Während sonst meist Feder-Bänder auf gewebte textile Träger aufgenäht sind, sind hier längs laufende Baumwoll-Fäden

etwa alle zwei Zentimeter durch quer liegende Fäden miteinander verknotet, eine sehr einfache textile Technik. Regionale Angaben gibt es zu dem Stück nicht.





Abb. 6 a u. b: Kopf-Binde, Inland Guayana, um 1885 (VAm1958)

#### B. Die Karlsruher Bestände bis 1935

Durch Tausch gelangten im Jahr 1935 zwölf Stücke der Völkerkundlichen Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe nach Mannheim. Acht Objekte hatten die Karlsruher bei Arthur Speyer erworben, sieben am 26. November 1929 und eines am 19. Mai 1928 (VAm2454). Der Federschmuck VAm3411 ist mit der Herkunft "Offenburg Museum" im Jahr 1928 eingegangen, zwei Objekte wurden am 25. Mai 1928 vom Linden-Museum Stuttgart erworben (VAm2602, 2462), und ein Stück stammt aus der ehemaligen Kunstkammer Leopolds von Baden (VAm3412).

#### Erwerb vom "Museum Offenburg" (Museum im Ritterhaus?)

Die Sammlungsangaben "Bolivien, Kopfschmuck" im Inventarbuch Karlsruhe und Mannheim sind falsch. Das Stück ist von den Apinaye, einem Gesprachigen Volk Brasiliens am Rio Tocantins (Abb. 7). Es wurde um den Hals getragen, sodass die Federn im Nackenbereich nach außen standen. Vergleichsstücke des deutsch-brasilianischen Forschers Curt Nimuendaju, Museumseingang 1931, befinden sich z.B. im Världskulturmuseet Göteborg (1931.40.321, 1931.40.331). Federschmuck der Apinaye ist sehr selten und nur in wenigen Museen (z. B. Bern, Dresden, Göteborg, Sao Paulo, Zürich) zu finden. Unklar bleibt (vorläufig) der Sammler des Stückes.



Abb. 7: Hals-Binde der Apinaye, um 1900 (VAm3411)

58 AMAZONAS KUNST&KONTEXT 1/2013

#### **Erwerb vom Linden-Museum Stuttgart**

Vom Linden-Museum wurden zwei Stücke erworben, deren ehemalige Nummern nicht genannt sind. Durch Sichtung des Stuttgarter Inventarbuches konnten diese identifiziert werden (hellgrau markiert und in Klammern):

Тур	Mannheim	Karlsruhe	Stuttgart
Feder-Band	VAm2602	A12214	(79900)
Kopf-Reif	VAm2462	A12213	(80036)

Bei beiden Nummern findet sich mit roter Schrift der Austrag: "Verk. n. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum, Mai 1928". Die Stücke waren Bestandteil einer größeren Sammlung und sind im Inventarbuch beschrieben: "L.No.1180, Sammlung des Herrn Emil Zarges (1912; Geschenk?), Zettelkatalog Hermann Schmidt". Diese etwas rätselhaften Angaben sind wie folgt zu lesen: Einlieferer war Emil Zarges (1876? -1935), ein Kaufmann, der etwa von 1897 bis 1914 in Brasilien lebte und mehrere Jahre deutscher Konsul in Manaus war. Die Sammlung erreichte das Museum im Jahr 1912. Sammler war Hermann Schmidt, gebürtig aus Wittstock, der um 1900 in Brasilien als Kolonist einwanderte. Er arbeitete unter anderem für das damalige "Museu Amazonense" in Manaus und bereiste im Jahr 1907, gemeinsam mit Louis Weiss, den Rio Caiary-Uaupés in Nordwest-Brasilien, kurz nach der Expedition des bekannten Südameri-



Abb. 8: Kopf-Reif der Tucano, um 1908 (VAm2462)

kaforschers Theodor Koch-Grünberg. Ein Teil dieser Sammlungen befindet sich im American Museum of Natural History (New York). Schmidt war dann von 1911 bis 1913 Koch-Grünbergs Reisebegleiter bei der Expedition zum Rio Branco und Orinoco. (Sammlungsdokumentation Stuttgart; Koch-Grünberg 1935, S.104)

#### **Erwerb von Arthur Speyer II.**

Ein sehr wichtiges Stück (VAmo2454) wurde 1928 von dem Berliner Händler Arthur Speyer erworben. Im Mannheimer Inventarbuch steht "Federn-Tanzschmuck, Zentralbrasilien Mundurucu". In der Spalte Bemerkungen ist mit "K" auf die Karlsruher Herkunft verwiesen, aber keine Nummer genannt. Das Durcharbeiten des Inventarbuches ergab einen Treffer unter der Nummer 12267, die Beschreibung und die Längenangaben stimmen überein. "Federmosaik entweder als Kopfschmuck oder Leibgurt getragen. Ausgrabung. Rechteckiges Stoffstück mit einzelnen eingeknüpften Federn. Oberer Streifen breit mit roten Federn, Mittelstreifen schmal mit schwarzen, unterer Streifen breit mit gelben Federn. Auf beiden Seiten Fransen. Peru oder Mundurucu. Länge 50 cm, Breite 21,5 cm. von Arthur Speyer, Berlin". Falsch ist die regionale Zuordnung. Die Feder-Binde war Bestandteil eines Kopfschmuckes des damals im ostbolivianischen Tiefland lebenden Volkes der Araona (Tacana-Sprachgruppe) und wurde zuckuinave genannt. Dieser Federschmuck ist sehr selten. Folgende acht Vergleichsstücke sind (bisher) bekannt:

Berlin	4	VA1550, VA7741, VA7742, VB1977b
Dresden	2	28337, 34240
Lübeck	1	10492 (EX Berlin VB1977a oder c?)
Paris	1	71.1909.19.141

Die Herkunftsangaben sind bei sieben Objekten "Peru" (VA1550, 71.1909.19.141) oder "Cochabamba-Aymara" (VB1977) oder "Mojos Ost-Bolivien" (28337, 34240), nur zweimal wird "Araona"

Informationsv	erlust durch Objekttransfer zwischen Museen
VAm2601	
Mannheim	"Federschmuck Südamerika, K12214"
Karlsruhe	"Federkrone, kreisförmig. Strohgeflecht mit roten u. gelben Tukanfedern und im Nacken hängenden Einzelfedern.
	Südamerika. Urwald. Slg. Konsul Zarges. Gesamtlänge 68 cm. Durchmesser der Krone 24 cm".
Stuttgart	"Federkrone, in Strohreif mit Tierschwanz als Anhänger, Rückenschmuck, NW-Brasilien, Rio Caiary-Uaupés, Konsul Emil
	Zarges, Verk. n. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum, Mai 1928".
VAm2462	
Mannheim	"Federkopfband Urwald Indianer, K21213"
Karlsruhe	"Kopfband aus roten, gelben u. weißen Vogelfedern (Tukan) an Bastschnur, Südamerika Urwald, Slg. Konsul Zarges,
	Länge des Federstreifens ca. 37 cm"
Stuttgart	"Kopfschmuck, aus Tukanfederchen, die auf eine Schnur gebunden sind; zum Gebrauch wird er in einen Strohreif
	eingeklemmt, NW-Brasilien, Rio Caiary-Uaupés", Konsul Emil Zarges, Verk. n. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum, Mai 1928".

Der Schwund der Sammlungsangaben ist auffällig. Im Mannheimer Inventarbuch fehlen fast alle Daten, immerhin wurde die alte Karlsruher Nummer notiert, was die Rekonstruktion vereinfachte. In Karlsruhe sind die regionale Angabe und die Stuttgarter Nummer nicht mehr vorhanden. Bereits in Stuttgart wurden von den verschiedenen Sammlungslisten die Sammler (H. Schmidt, L. Weiss) und der Sammlungszeitraum (1907) nicht übertragen. Dieses Beispiel ist keineswegs ein Sonderfall und gilt nicht nur für Mannheim, Karlsruhe oder Stuttgart. Es ist lediglich ein prägnantes Beispiel von sehr vielen, das zeigt, wie viele Informationen bei der Weitergabe zwischen Museen verloren gingen; aber auch ein Beispiel dafür, dass bei einer systematischen wissenschaftlichen Bearbeitung vieler Museumssammlungen eine Rekonstruktion der Querverbindungen einfach und schnell (in etwa dreißig Minuten) möglich ist. Die Südamerika-Inventarbücher des Linden-Museums Stuttgart und des *rem* (Mannheim und Karlsruhe) konnte ich bereits vor vielen Jahren vollständig fotografieren. Ich danke Doris Kurella und Wilfried Rosendahl für das Vertrauen.

KUNST&KONTEXT 1/2013 AMAZONAS 59

(VA7741, 7742) genannt. Die Zeitspanne des Museumseinganges liegt zwischen den Jahren 1878 (B-VA1550) und 1917 (D-34240). Eine Prüfung des Berliner Inventarbuches ergab, dass es dort ursprünglich sechs dieser Stücke gab und die Stücke VB1977a, VB1977c ohne Austrag fehlen. Als Einlieferer im Jahr 1886 wird "Nehring" genannt (Eingangsakte 235/1885), der dem Museum fast ausschließlich Ausgrabungsfunde wie Steinäxte, Pfeilspitzen etc. schenkte. Die regionale Angabe "Cochabamba" wurde später handschriftlich durch "Aymara" ergänzt. Sowohl Speyer als auch die Völkerkundliche Sammlung der Stadt Lübeck haben in den 1920er- Jahren Objekte vom Berliner Museum erworben, könnten also jeweils eine der Feder-Binden erstanden haben.

Das Volk der Araona wurde in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, den Zeiten des Kautschuk-Booms, dahingerafft, nur wenige überlebten, die Kultur verschwand. Die Arbeiten dieser Federkünstler sind bislang überwiegend unerkannt in den Museumsdepots, da falsch oder gar nicht zugeordnet.

Häufiger in Sammlungen zu finden sind Stücke wie die weiteren sieben. Von den Chamacoco sind vier Feder-Stäbe (VAm2459-61, VAm3407), die in die Haare gesteckt wurden, und ein zopfartiger Kopfschmuck (VAm3413). Zwei Stäbe waren ohne Nummer in der Sammlung und konnten als VAm2461 bzw. VAm3407 identifiziert werden. An einem der Stäbe ist noch ein altes Etikett "45" vorhanden, welches die Zuordnung zu einem Sammler oder Museum möglich machen könnte. Weiterhin erhielt Karlsruhe von Speyer einen Kopf-Reif der Kayapo (VAm3403) und ein Paar Ohr-Anhänger (VAm2615), die einem der Jivaro-Völker zugeordnet werden können.

#### **Statistik**

Die Sammlungsangaben im **Mannheimer** Inventarbuch und auf den Karteikarten sind sehr ungenau. Nur bei zwei Stücken stimmt mit "Chamacoco" die ethnische Herkunftsbezeichnung (16,67 %), bei den restlichen zehn Stücken (83,33%) ist diese entweder "Südamerika", "Brasilien" oder ganz falsch. Die Tragweise bzw. der Körperteil, an welchem das Stück getragen wurde, ist nur in einem Fall richtig genannt. Hinweise auf den Voreigentümer oder Sammler gibt es bei keinem der Stücke, verwiesen wird lediglich auf Karlsruhe.

Im Karlsruher Inventarbuch sind fünf ethnische Angaben, "Chamacoco" bzw. "Kayapo", richtig (41,67%), sieben falsch (58,33%). Alle richtigen Informationen sind von dem Händler Arthur Speyer, immerhin sind somit fünf seiner acht Angaben korrekt (62,5 %). Die Angaben bei VAm2454 könnten als richtig gewertet werden, da Speyer hier die falschen Daten des Museums weitergegeben hat. Dann wären sogar 75 % seiner Weitergaben richtig. Dies als



Abb. 9: Kopf-Binde der Araona, um 1885 (VAm2452)

nur eines von vielen Beispielen dafür, dass bei dem Erwerb von Museums-Objekten durch Händler auf ethnografische Informationen (Ethnie/Region, Tragweise/Verwendung) großen Wert gelegt wurde. Lediglich die Weitergabe des Voreigentümers wird von Speyer vermieden. Die Übernahme von Informationen beim Tausch zwischen Museen ist in diesem Fall (wie bei vielen weiteren) unvollständiger und ungenauer als zwischen Speyer und dem Karlsruher Museum.

Behauptungen in der ethnologischen Literatur, wie z. B. erst kürzlich wieder die von Beatrix Hoffmann geäußerte, entbehren einer empirischen Basis durch Prüfung an den einzelnen Objekten, wie oben beispielhaft ausgeführt. Obwohl als Wahrheiten formuliert, handelt es sich noch nicht einmal um wissenschaftliche Thesen, denn eine empirische Beweisführung ist nicht erkennbar: "Die ... vorgenommenen Veräußerungen von Sammlungsgegenständen an Händler bedeuteten nicht nur den Verlust für die Sammlungen des Berliner Museums, sondern auch für die wissenschaftliche Forschung, da sie einen immensen Informationsverlust zur Folge hatten. Dieser resultierte nicht nur aus dem Transfer der Gegenstände an sich, der immer zu einem Datenverlust führt (Feest 1998: 262), sondern auch aus Perspektive der Händler auf die Stücke, die sie als kontextlose Kunstwerke sehen und verkaufen wollten. Zudem hatten die Händler kein Interesse an der Offenlegung ihrer Bezugsquellen gegenüber ihren Kunden." (Hoffmann 2012, S.52)

In der Tabelle sind bei "Ethnie/Region" und "Typ" die Karlsruher Inventarbuch-Angaben weiss. Die Neuzuordnungen des Autors sind hellgrau. Bei "Sammler", "Jahr", "MA Nr." und "K Nr." verweisen die hellgrauen Markierungen auf neue Informationen oder darauf, dass ein bisher nummernloses Stück identifiziert werden konnte.

MA Nr.	Ethnie/Region	Тур	Sammler	Jahr	A Nr.
VAm2454	Mundurucu (Araona)	(Kopf)	Arthur Speyer (MfV Berlin, Nehring?)	(1886)	(12267)
VAm2459	Chamacoco	Stab (Kopf)	Arthur Speyer	1929	12303
VAm2460	Chamacoco	Stab (Kopf)	Arthur Speyer	1929	12303
VAm2461	(Chamacoco)	Stab (Kopf)	(Arthur Speyer)	(1929)	(12303)
VAm2462	Südamerika (Tucano)	Band (Kopf)	LM Stuttgart Zarges (H. Schmidt)	(1907)	12213
VAm2602	Südamerika (Tucano)	Reif (Kopf)	LM Stuttgart Zarges (H. Schmidt)	(1907)	12214
VAm2615	Brasilien (Jivaro?)	Anhänger (Ohr)	Arthur Speyer	1929	12341
VAm3403	Kayapo (Ira-amraire)	Kopf-Reif	Arthur Speyer	1929	12342
VAm3407	Chamacoco	Stab (Kopf)	(Arthur Speyer)	(1929)	12303
VAm3411	Bolivien (Apinaye)	Kopf (Hals)	Museum Offenburg	1928	12024
VAm3412	Brasilien	Schürze (Kopf)	Leopold von Baden	1876	331
VAm3413	Chamacoco	(Kopf)Anhänger	Arthur Speyer	1929	12311

60 AMAZONAS KUNST&KONTEXT 1/2013

#### Fehlende Objekte der Karlsruher Sammlung

Die folgenden 22 Stücke (21 Nummern) der Karlsruher Sammlung wurden in Mannheim nicht inventarisiert und sind daher wohl auch nie dorthin gelangt. Es sind drei Stücke der Tucano aus der Sammlung Zarges (bzw. von den Sammlern Hermann Schmidt und Louis Weiss), erworben vom Linden-Museum Stuttgart im Jahr 1928, und 19 Objekte, die von Arthur Speyer II. im Jahr 1929 gekauft wurden.

#### Erwerb vom Linden-Museum Stuttgart: 3 Stücke

12215:	Federkrone wie 12214 mit lang herab fallenden Federschürzen im Nacken, Slg. Konsul Zarges, Gesamtlänge 100 cm, Durchmesser der Krone 22 cm
12216:	Armschmuck. Federn an geflochtener Schlinge aus Hanf, Slg. Konsul Zarges, Gesamtlänge 40 cm
12217:	Federkamm. Kamm Schildpatt mit Rohr. Seitlich je ein Federbüschel eingesteckt, Slg. Konsul Zarges Gesamtlänge ca. 70 cm

#### Erwerb von Arthur Speyer II.: 19 Stücke

	Aithai Speyer II 19 Stacke
12303:	Sechs Tanzstäbe mit Federn verziert, Chamacoco, Arthur Speyer, 1929. (AS: Gefunden bisher vier.)
12304:	Schurz aus Papageienbalg, Xingu-Quellgebiet, Arthur Speyer, 1929
12305:	Halskragen aus Papageienfedern, Kayapo, Arthur Speyer, 1929
12306:	Haarnetz mit Federbesatz, Chamacoco, Arthur Speyer, 1929
12307:	Armschmuck, netzgeknüpft mit Federbesatz, Chamacoco, Arthur Speyer, 1929
12308:	Haarschmuck aus Federn, Chamacoco, Arthur Speyer, 1929
12309:	Anhängeschmuck aus Federn, Chamacoco, Arthur Speyer, 1929
12311:	Anhängeschmuck aus Federn, walzenförmig, Chamacoco, Arthur Speyer, 1929
12331 und 12332:	Poncho, hellgraues, weissgestreiftes Baumwollgewebe mit Federbehang, Chamacoco, Arthur Speyer, 1929
12339:	Runde Mütze aus Federn, netzförmig geknüpft, Arthur Speyer, 1929
12340:	Nackenschmuck aus bunten Vogelbälgen, Arthur Speyer, 1929
12343-48:	Sechs Ketten aus braunen Früchten mit Federn, Uca- yali-Gebiet, Arthur Speyer, 1929

#### C. Erwerbungen nach 1945

Kurz erwähnt seien hier noch sechs weitere Stücke: Ein Ohr-Anhänger (VAm5008) der Faruaru-Hixkaryana mit der Sammlerangabe "Pater **Gercken**" aus dem Jahr 1950. Von einem Sammler **Bausenhart** wurden im Jahr 1973 vier Stücke erworben, davon sind drei Kopf-Reife von den Cashinahua vom oberen Rio Purus und ein Kopf-Reif von den Shapra-Candoshi, einer Jivaro-Gruppe. Die Stücke wurden in den 1950er- bis 1960er-Jahren gesammelt; außerdem von dem Sammler Horst **Antes** ein typischer Kopf-Reif eines Jivaro-Volkes (VAm4189), hergestellt in den 1960er- bis 1970er-Jahren.

#### Ergebnis zur Frage: Ist K331 identisch mit MA-VAm3412?

Alle Stücke des ursprünglichen Mannheimer Bestandes sind vorhanden und können mit Hilfe von Fotos bzw. Beschreibungen eindeutig zugeordnet werden. Dies trifft auch für den "Karlsruher Bestand" zu. Beide Inventarbücher wurden auf fehlende Stücke geprüft, kein vergleichbares Stück fehlt. Der eingangs erwähnte Zettel mit der Nummer "162", die auf meinem Foto nicht eindeutig lesbar war, konnte durch Prüfung am Stück genau bestimmt werden. Es ist diese Nummer. Schreibweise und Papier verweisen eindeutig auf das Naturalienkabinett von Carl Theodor. Somit kann davon ausgegangen werden, dass die ehemalige Karlsruher Nummer 331 die heutige Mannheimer Haube VAm3412 ist.

#### Ausblick - Holzfiguren vom Rio Trombetas?

Zu den weltweit bedeutendsten Stücken des rem zählen drei Holzfiguren aus dem Amazonas-Gebiet, die bereits im Bestand des Baumann-Inventares ("Altertumsverein") vor 1882 genannt sind. Die heutigen bzw. alten Nummern sind: VAm1894 (A.V. Fe21), VAm1987 (A.V. Fe20) und VAm1988 (A.V. Fe19). Der Münchner Südamerikanist Otto Zerries hat die Stücke in einem kurzen Aufsatz vorgestellt und diese dem "Gebiet des unteren Amazonas bzw. Brasilianisch-Guayanas" zugeordnet sowie eine Entstehungszeit "im 17. oder 18. Jahrhundert" vermutet (Zerries 1965). Die Figur VAm1987 ist bei Leuzinger abgebildet (Abb. 385b).





Nicht genannt sind bei Zerries eine Keule (VAm1984) und eine Kalebasse (VAm1886), die aus dem gleichen Sammlungszusammenhang bzw. den gleichen Herstellern sein könnten. Dazu in einer der nächsten Ausgaben mehr.



Abb. 10 a-c: Figuren, Keule, Kalebasse vom Rio Trombetas(?), um 1650

Text: Andreas Schlothauer Fotos: Andreas Schlothauer (Abb. 1, 2, 4-10) rem Archiv Abteilung Weltkulturen (Abb. 3)

#### LITERATUR

- Althaus, Karin/Friedel, Helmut (HRSG.) Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist. München, 2010
- Hoffmann, Beatrix: Das Museumsobjekt als Tausch- und Handelsgegenstand. Zum Bedeutungswandel musealer
   Objekte im Kontext der Veräußerungen aus dem Sammlungsbestand des Museums für Völkerkunde Berlin, Berlin,
   2012
- Koch-Grünberg, Theodor: Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903-1905. Berlin, 1909
- Leuzinger, Elsy: Kunst der Naturvölker. Frankfurt am Main, 1978, S.276
- Zerries, Otto: Drei unbekannte Holzschnitzarbeiten aus Brasilianisch-Guayana im Museum für Völkerkunde zu Mannheim. In Tribus Veröffentlichungen des Linden-Museums Nr. 14, August 1965, S.185-193

KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 61

# GEBURTEN UND IHRE DARSTELLUNG IN AUSSEREUROPÄISCHEN KULTUREN







Abb. 2: Halbsitzende Geburt. Zaramo (Tansania), 1950

Die Freude über die Geburt eines Kindes ist eine doppelte. Zum einen ein Willkommen an den neuen Weltbürger, zum anderen die Freude darüber, dass alles gut gegangen ist. Wichtig bei uns, aber noch viel mehr in jenen Teilen der Welt, wo die Geburtshilfe von traditionellen Hebammen und weiblichen Familienmitgliedern durchgeführt wird, ähnlich wie bei uns in früheren Zeiten. Ohne moderne Geburtshilfe ist die Wahrscheinlichkeit, dass ein Kind während oder nach der Geburt stirbt, etwa siebenmal und die Sterblichkeitsrate im Kindbett etwa fünfzehnmal höher als bei uns. Da die Frauen in diesen Regionen mehr Kinder bekommen, ist die absolute Wahrscheinlichkeit, das Kindbett nicht zu überleben, noch größer. Noch nicht erwähnt ist das Geburtstrauma bei Kind und/oder Mutter mit häufig ernsthaften Folgen. Glücklicherweise werden auch die ärmsten Gebiete unser Erde inzwischen allmählich etwas besser durch die moderne Geburtshilfe erreicht.

Ein Beispiel ist die kleine Entbindungsstation in Koundou, mit der auch die präventive Schwangerschaftsbetreuung einen großen Schritt vorwärts gemacht hat (*Abb.*1).

Vorher mussten dort gebärende Frauen in Kindsnöten mindestens zehn Kilometer auf einer Tragbahre transportiert und dann noch 250 Meter eine steile Felsenwand hinaufgeschleppt werden, um endlich in der kleinen Klinik von Sangha anzukommen. Sehr viel Anstrengung und Schmerz, aber vor allem ein oft dramatischer Verlust von Zeit. Denn die Chance einer erfolgreichen Geburt sinkt nach etwa einer Stunde Presswehen schnell.

Natürlich findet sich nicht überall und in jedem Entwicklungsland so ein steiler Berg vor einer Entbindungsklinik, aber auch in günstigerem Umfeld ist Zeitverlust noch immer ein gefürchteter Gegner (Abb. 3).



Abb. 3: Ankunft im Krankenhaus, nördliches Uganda



Abb. 4: Transport in einer Hängematte, Gujarat (Indien)

62 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013

Dabei denke ich an meine Zeit als Tropenarzt im Kongo (1973-75). Wie dort die Frauen im Krankenhaus ankamen, nachdem sie stundenlang in einer Hängematte getragen worden waren (*Abb. 4*).

Man wagt sich nicht vorzustellen, was sich schon daheim abspielte: Häufig war es harter Druck der Hebamme auf die Gebärmutter, um das unwillige Kind herauszudrücken, sowie das Einreiben der Vagina mit allerlei Heilkräutern und magischen Blättern, um das Kind zu locken. Das Herzchen klopfte noch manchmal, aber das Baby überlebte die lange Dauer der Entbindung meistens nicht. Es gelang mir damals nur mit viel Mühe und Überzeugungskraft, die im Krankenhaus arbeitenden Hebammen zu lehren, wie der Physiologie der natürlichen Entbindung durch einfache Mittel etwas nachgeholfen werden kann. Der Grund war, dass die Hebammen meine westliche, für sie neuartige Denkweise nicht verstanden, denn diese war das Spiegelbild ihrer Ideen. Sie sahen primär nicht die Frau als wirkende, das Kind hinaustreibende Kraft, nein, es war das Kind selbst, das seinen Weg nach draußen suchen musste. Und wenn das nicht gut gelang, war der Grund der Wille oder die Kraft des Kindes. Dessen Wille war beeinflussbar durch Heilkräuter und magische Rituale, aber seine Kraft nicht. Und wenn das Kind nach Stunden des Pressens geboren war, schlaff bei der Mutter lag und nicht atmete, da war ihre Schlussfolgerung: "Sieh mal, was für ein schlaffes Kind das ist, wir sagten es schon!". Damit schien auch eine Reanimation sinnlos und unerwünscht, denn: "Wer wünscht sich so ein schlaffes Kind, das kann niemals etwas Gutes werden!".

Diese konträre Vorstellung des Gebärens, dass die Aktivität des Kindes den Fortgang der Geburt bestimmt, beschränkt sich nicht auf das Volk der Azande im Kongo. Ein ähnlicher Gedanke findet sich z. B. bei den Tohono Oʻodham-Indianern in Südost-Arizona, die damals noch Papagos genannt wurden: "Die Papagos Indianer stellen sich vor, dasz der Charakter des Fetus einen guten Teil Schuld an einer etwa vorkommenden Verzögerung bei der Entbindung trage; je bedeutender die letztere sei, umso besser, wenn Mutter und Kind sterben, als dass zum Schaden des Volkes eine solche Nachkommenschaft das Licht der Welt erblicke."

Versuche, das Kind mit Wohlgeruch in der Nähe des mütterlichen Genitales aus der Gebärmutter zu locken oder mit Gestank in der Nähe der mütterlichen Nase, um das Kind nach unten zu verjagen, finden wir in der europäischen Geschichte z. B. im 17. Jahrhundert oder zur Zeit des Hippocrates in Griechenland.<sup>2</sup> Auch hier der Gedanke, dass die Befreiungsaktivität des Kindes die Hauptrolle spielt. Vierhundert Jahre nach Hippocrates lesen wir in dem Protoevangelium des Jakobus über den Willen des Kindes: "Auf dem Esel reiste die hochschwangere Maria, bis sie sagte: ,Jozef, heb mich von diesem Esel, denn das Kind in mir drängt und will erscheinen'." Allerdings müssen wir gar nicht so weit in die Vergangenheit zurück, um ähnlich umgekehrte Gedanken z.B. in den Niederlanden zu begegnen. "Mehrfach wurde mir bei der Geburt eines asphyctisches (durch Mangel an Sauerstoff) Kindes versichert, es sei kein Wunder, dass die Entbindung so lange dauerte, da das Kind selbst nicht mitarbeiten konnte."3

Und heute, in unserer Zeit? Die werdende Mutter, deren Geburtstermin überfällig ist, kann man über das Kind in ihrem Bauch seufzen hören: "Es hat offensichtlich noch keine Lust, herauszukommen, es liebt noch die Wärme drinnen". Doch unsere Hebammen wissen es glücklicherweise besser.

Natürlich ging es auch im Kongo meist gut bei den Geburten. Dann war die Freude der Mutter über den ersten Schrei des Kindes zu hören, der gleich von ihr beantwortet wurde, immer wieder: WÈÈÈÈ – èèèèèè - WÈÈÈÈ – èèèèèè - usw. Es war rührend, mit anzusehen, wie die afrikanischen Mütter von Beginn an das Band mit ihrem Kind erspürten und aufbauten. Körperliche und sprachliche Kommunikation ist dort tief verwurzelt. Da können wir wieder viel lernen, denn bei uns fragen sich junge Mütter noch: "Hört es schon, wenn ich etwas sage?", oder nach einem Monat: "Sieht er schon etwas?".

Eine Geburt ist dort, wie bei uns vor etwa fünfzig Jahren, allein eine Frauenangelegenheit. Hier hat sich viel verändert, verglichen mit einer Karikatur aus den 1960er-Jahren: Der im Korridor wartende Mann, dem berichtet wird, dass er Drillinge bekommen hat (*Abb. 5*). Heute hat der Mann seinen Platz am Kopfende des Geburtbettes seiner Frau, um ihr beizustehen.



"CONGRADULATIONS, DADDY! DADDY! DADDY!"

Abb. 5: Karikatur "Glückwunsch, Drillinge"

Viele Männer fühlen sich dort hilflos, weil sie physisch nichts beitragen, nur psychisch unterstützen können. Das ist nicht einfach, ist doch das Gebären eine einsame Spitzenleistung der Frau, eine Leistung, die nicht misslingen darf, schon gar nicht in einem so genannten Entwicklungsland. Am Rande erwähnen möchte ich die bei uns manchmal zu weit reichende "Emanzipation". Also den Mann, der am Fußende stehend seine Videokamera auf das Genital seiner Frau richtet, um später die Bilder der Familie und Freunden zu zeigen. Ist das die Emanzipation? Oder gibt die Kamera dem werdenden Vater, der sich in dieser Situation unwohl fühlt, einen Grund, um sich nicht mit der Entbindung und seiner Frau beschäftigen zu müssen? Er versteckt sich hinter seiner Kamera, schafft Distanz und ist dabei auf der falschen Seite des Bettes.

KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 63



Abb. 6: Neolithische Felszeichnung der Pilbara, Australien, um 16 000 vor Chr.



Abb. 7: Halbliegende Geburt, Rom, um 300 nach Chr.



Abb. 8: Halbliegende Geburt, Luristan, um 500 vor Chr.

#### Liegende und stehende Geburtsdarstellungen

Interessanterweise sind Darstellungen der Geburt in der Kunst, vor allem in der tribalen Kunst, auffallend selten. So vielen Fruchtbarkeitssymbolen wir begegnen in Form von Brüsten, schwangeren Bäuchen, Phalli und Vulven, so wenige Abbildungen von Gebärenden konnte ich in Afrika, Amerika und Asien finden. Erst der Moment gleich nach der Geburt, also die Mutter mit ihrem Kind, ist wieder häufig dargestellt. Ersten Geburtsabbildungen begegnen wir auf Felszeichnungen vor über 18 000 Jahren in Aus-

tralien. Zwei Frauen, eine hochschwanger und eine, die in diesem Moment ihr Kind gebärt, wahrscheinlich in stehender Haltung (Abb. 6).

Geht das, stehend gebären? Bei uns in Europa gebären die Frauen (halb-)liegend, wie auf einem anderen neolitischen Bild wahrscheinlich aus der Sahara (*Abb. 6 rechts*) sowie auf einem römischen Relief (*Abb. 7*) oder auf eine alten Brosche aus Iran (*Abb. 8*) zu sehen ist.



Abb. 9: Halbliegende Geburt, Costa Rica, um 600 vor Chr.



Abb. 10: Stehende Geburt, Präkolumbianisch

64 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013



Abb. 11: Stehende Geburt, Apache (USA), Ende 19. Jahrhundert



Abb. 12: Majolika Schale, Italien, 16. Jahrhundert

Auch eine präkolumbianische Terrakotta-Figur aus Costa Rica (*Abb. 9*) zeigt die für uns so vertraute Haltung, ebenso wie eine präkolumbianische Figur, aus der das Kind herausrollt (*Abb. 10*).

Eine Zeichnung stellt dar, wie bei den Apache-Indianern am Ende des 19. Jahrhunderts die Geburt im Stehen von zwei Helfern unterstützt wurde (Abb. 11). Offensichtlich war diese Gebärweise weit verbreitet.

Und auch in unserer Region kannte man die Geburt in stehender Haltung, wie auf dieser italienischen Majolika-Schüssel des 16. Jahrhunderts zu sehen ist (Abb. 12).

In dem Büchlein "Traditionelle Hebamme in der Dritten Welt" fin-

Anzeige



KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 65

det sich das Bild einer Frau, die stehend, unterstützt durch andere Frauen, gebärt, mit dem Kommentar, irgendwo in Afrika um 1885 (*Abb.* 13).

#### Hockende Geburtsdarstellungen

Im Kongo sah ich zufällig bei den Azande eine hockende Gebärhaltung, bei der die Mutter im Rücken durch eine andere Frau gestützt wurde. Eigentlich sollten die Frauen auf Anweisung der Mobutu-Regierung nur noch in Krankenhäusern in abendländisch-liegender Haltung gebären, ursprünglich eine koloniale, belgische Vorschrift. Die Hebammen verwendeten ein normales westliches Bett, nicht unsere heutigen Geburtsbetten, nein, ein normales Bett mit Gummidecke und tiefer Senke. Frauen, die weit entfernt von einem Krankenhaus wohnten, ignorierten diese Vorschrift. Wenn sie aber in der Nähe wohnten, konnten sie das nicht. Und wenn die Entbindung schneller ging als erwartet, dann wurde ein Bote mit der Bitte, die Frau zu holen, ins Krankenhaus geschickt. Der ankommende Wagen wurde dann oft schon von dem Mann erwartet, der mit dem Schimmer eines Öllämpchens den Weg wies. Neben ihm seine Frau, die ihr Kind schon geboren hatte, sowie die Schwiegermutter mit dem Baby in den Armen und einer Pflanzenfaser um die Nabelschnur. Manchmal war die Mut-



Abb. 14: Hockende Geburt in einem Medizinischen Lehrbuch



Abb. 15 a und b: Hockende Geburt auf einem Hauspfosten, Timor



Abb. 13: Stehende Geburt, Afrika, um 1885



Abb. 16: Hockende Geburt, Tlazolteotl, Göttin der Azteken, um 1 400 nach Chr.

66 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013

ter noch zu Hause und das Kind noch nicht geboren, dann durfte der Arzt auf seinen Knien feststellen, wie weit es war und ob ein Transport ins Krankenhaus noch zu verantworten war.

Eine Hockhaltung ist gut möglich, aber nur wenn die Hocke eine vertraute tägliche Haltung ist. Und so sehen wir eine im westlichen Stil gezeichnete Abbildung dieser Geburtshaltung in einem medizinischen Lehrbuch in Afrika (*Abb.* 14).

Eine hockende Haltung können wir Abendländer nicht lange durchhalten. Mein niederländisch-indonesischer Anatomielehrer erläuterte uns, welche Besonderheit es einem Javaner ermöglicht, stundenlang und bequem gehockt sitzen zu können, und uns Europäern nicht. Die Ursache ist ein kleiner Formunterschied der Fußwurzelknochen. Talus und Calcaneus, die beiden größten Fußwurzelknochen, greifen in etwas anderer Art ineinander. Die Hockhaltung einer gebärenden Frau ist deutlich auf einem Hauspfosten von der Insel Timor zu erkennen (*Abb.* 15).

Ein Detail gefällt mir an diesem Pfosten besonders: Das brütende Huhn oben, auf dessen Rücken ein Dachbalken ruht. Es verweist auf den Nachwuchs, der unterwegs ist, während unten bei der gebärenden Frau von dem Kind noch gar nichts zu sehen ist. Aber der gewölbte Bauch ist offensichtlich, und die Handhaltung deutet auf 'pressen'. Das ist außergewöhnlich, denn normalerweise ist der Moment der Kindsaustreibung abgebildet. Wenn man die Darstellungen der Hockentbindung resümiert, dann zeigt sich, dass diese Haltung an vielen Orten der Welt verbreitet war. Zwei weitere Beispiele sind die Aztekische Göttin Tlazolteotl (*Abb. 16*) und die Hindu Göttin Kali (*Abb. 17*).

Nicht nur Göttinnen, auch Frauen von niedriger Abstammung gebären im Hocken, wie man auf einem Relief des Tarkeshwar Tempel sehen kann (rechts in Abb. 18).

Gut zu erkennen ist, wie die Frau im Rücken durch eine andere Frau gestützt wird. Eine dringend notwendige Stütze, die in mehreren Szenen dargestellt ist.

In diesem Zusammenhang hat mich die folgende moderne, europäische Skulptur besonders beeindruckt: Eine einsam gebärende Frau, die ihren Rücken gegen einen breit wurzelnden Baum stützt (Abb. 19)



Abb. 17: Geburt der Welt durch die Göttin Kali (Indien), um 800 nach Chr.







Abb. 19: Hockende Geburt, Europa, 20. Jahrhundert

KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 67

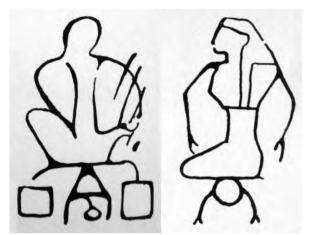


Abb. 20 links: Hockende Geburt, Ägypten, 2 500 vor Chr.



Abb. 21; Hockende Geburt, Hathor Tempel in Dendera (Ägypten), 100 vor Chr.



Abb. 22: Gebärstuhl, Athen (Griechenland), 4. Jahrhundert vor Chr.

#### Gebärstuhl

Das älteste Bild einer hockend gebärenden Frau kennen wir aus Ägypten. Dargestellt sind Fußerhöhungen, auf denen sie sitzt, um so dem kommenden Kind mehr Raum zu lassen (*Abb. 20, links*). Ein weiteres Bild im Tempel von Hathor zeigt eine Art von Stuhl ohne Sitz, aber mit Rückenstütze und Armlehne, an denen sich die Frau festhält (*Abb. 21*).

Die alten Griechen kannten eine Art Gebärstuhl mit einer Aussparung zwischen den Beinen, auf dem die Frau halb sitzen konnte

(Abb. 22). Dieses Sitzmöbel konnte in der Höhe variieren. Auch zuzeiten der Römer wurde dieses verwendet, wie die Abbildung eines römischen Fassadenelementes (Abb. 23) zeigt, und etwa tausend Jahre später finden wir es auf einer Abbildung sehr viel weiter entfernt, in China (Abb. 24). Ebenso im 13. Jahrhundert in Mesopotamien (Abb. 25), im 15. Jahrhundert auch in Indien (Abb. 26) und etwa zeitgleich in Mittel-Amerika (Abb. 27).

Auch in Europa waren Gebärstühle nicht unüblich. Natürlich wurden die Kinder auch im Bett zur Welt gebracht, wie man auf dem



Abb. 23: Gebärstuhl, (Rom), 100 nach Chr..



Abb. 24: Gebärstuhl, Lutus Sutra (Chin) China, 1 000 nach Chr.

68 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013



Abb. 25: Gebärstuhl, Mesopotamien, 1 300 nach Chr.



Abb. 26: Gebärstuhl, Indien, 1 500 nach Chr.



Abb. 27: Gebärstuhl, Moche-Kultur Peru, 500 nach Chr.



Abb. 28: Liegende Geburt, Abraham Bosse, Niederlande, 17. Jahrhundert



Abb. 30: Gebärstuhl, Frankreich, 18. Jahrhundert

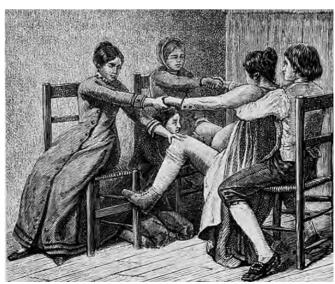


Abb. 31: Gebärstuhl, Nordamerika, 19. Jahrhundert

ESSAY 69 KUNST&KONTEXT 2/2013

# Rosegarten Das vierd Capitelfagt wie sichen voor fram/in/vor/vnd nach der geburt Baltefold

vnd wie man ir in Barter gebirt zu bilff tommen foll.



Abb. 29: Gebärstuhl, Deutschland, 16. Jahrhundert

folgenden Bild aus dem 17. Jahrhundert sieht (Abb. 28). Aber ab dem 16. bis in das 20. Jahrhundert findet man auch bei uns etliche Abbildungen von Stuhlentbindungen (Abb. 29-31).

Das relativiert die häufig geäußerte Vorstellung, dass das 'Gebä-

ren in liegender Haltung die Beste ist' mit der Begründung, weil

wir es immer so gemacht haben'. Es ist also durchaus berechtigt, dass der Widerstand gegen die liegende Gebärhaltung wächst. Ein wichtiges Gegenargument ist, dass im Liegen die Schwerkraft nicht behilflich ist. Ein anderes Argument aus feministischer Sicht lautet, dass die liegende Haltung vor allem der Bequemlichkeit (männlicher) Ärzte dient. Wie könnte ich da widersprechen? Die hockende Geburt wird für die meisten westlichen Frauen nicht geeignet sein, aber der Gebärstuhl könnte sich als Alternative durchaus etablieren. Kultur ist flexibler, als man denkt. Wer an dieser Flexibilität zweifelt, der kann noch einmal die vorherigen Bilder aufmerksam betrachten. Sicher, ich hatte bemerkt, dass das Gebären eine Frauenangelegenheit war und sich der Mann erst in den letzten fünfzig Jahren beteiligte. Das ist richtig, denn lange hat die viktorianische Moral die Kultur im Geburtsraum geprägt. Aber auf den Abbildungen dieser Zeit (und vorher) sehen wir trotzdem Männer (sicher nicht nur Ärzte), die manchmal richtig bei der Entbindung helfen (Abb. 28, 30, 31). Nicht nur in Europa, sondern auch z.B. bei den Apachen (Abb. 11). Diese Zeichnung berührt durch die maximal unterstützende Rolle des Mannes bei der Entbindung. Offensichtlich war die Geburt etwas, das Frau und Mann gemeinsam vollbrachten! Wäre diese Geburtsvariante

auch für uns geeignet? Wohl eher nicht, denn erstens sind nur wenige westliche Männer dafür kräftig genug und zweitens kann die Position der Hebamme auf der Rückseite verwirrend sein, wenn man diese nicht gewohnt ist. Und was machten die Apachen im Falle der Abwesenheit des Mannes, zum Beispiel während der Jagd? Dann halfen sich die Frauen, wie im folgenden Bild dargestellt (Abb. 32), mit einer Hebevorrichtung, die nicht sehr praktisch aussieht. Übrigens kann aus den Grashalmen (Abb. 11) gefolgert werden, dass Entbindungen bei den Apachen auch draußen stattfinden konnten.

#### Geburtsdarstellungen in Afrika

Geburtsdarstellungen auf Figuren, Reliefs und Malereien haben wir bisher in Ägypten, Griechenland, Rom, Indien, China und Amerika nachweisen können. Waren diese schon nicht zahlreich zu finden, dann wird es nun in Afrika noch karger. Aber es gibt sie, so z. B. eine Terrakotta der Hutu (Abb. 33). Die Frau sitzt auf einer kleinen Anhöhe, also einer Art von Gebärstuhl

Auch auf dem Foto eines Stuhles der Tschokwe ist in einem Rahmen eine halbsitzend gebärende Frau auf einem Bett zu sehen.



Abb. 32: Stehend-hängende Geburt, Apachen, Ende 19. Jahrhundert



Abb. 33: Sitzende Geburt, Hutu (Ruanda), um 1970

70 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013



Abb. 34 b: Halbsitzende Geburt, Tschokwe (Angola), um 1900 (?), Detail



34a: Halbsitzende Geburt, Tschokwe (Angola), um 1900 (?)

Das Kind befindet sich schon fast vollständig außerhalb des Mutterleibes (Abb. 34).

Eine authentische Darstellung, obwohl dieser Stuhl deutlich europäische Einflüsse aus dem 17. Jahrhunderts zeigt. Ein afrikanisches Geburtsbett finden wir dann auch bei einer Bronze-Figur des Kameruner Graslandes, auch hier die Frau in halbsitzender Haltung (*Abb. 35*). Das Bett war aus einer speziellen Holzart anzufertigen.

Ein ostafrikanisches Geburtsbett sehen wir auf einer Zeichnung von Adolf Melchior, einem Frauenarzt, der seine Reiseerzählungen selbst illustrierte (*Abb. 2*). Eine halbsitzend gebärende Frau der Zaramo in Tanganjika (Tansania) auf einem einheimischen Bett, unterstützt durch andere Frauen.

Abb. 35: Halbsitzende Geburt, Bronze, Kameruner Grasland

#### Halbliegende und kniende Geburtsdarstellungen

Ein Bett ist etwas Schönes, selbstverständlich, aber es gibt viele Völker, die gar keines haben. Nur eine Schlafmatte auf dem harten Boden, wie auf dem folgenden Bild so schön gezeigt, eine augenscheinlich gemütliche Szene in Guatemala. Gemütlich? Mit so vielen Anwesenden, von denen nur zwei beteiligt sind, in diesem kleinen Raum, und dann die Frau, die sich in ihren Schmerz buchstäblich verbeißt, mir scheint das nicht so gemütlich (*Abb. 36*). Liegend, auch halbliegend auf einer harten Schlafmatte zu gebären, das geht natürlich, wenn man gewohnt ist, so zu schlafen. Auch auf der Seite liegend, wie in einem afrikanischen Bildungsbüchlein (*Abb. 37*).

Auch die kniende Geburt ist eine gute Alternative, zu sehen auf einem Bild des modernen Künstlers Bernhard Zinsou aus Benin (*Abb.* 38). Anstelle der Unterstützung im Rücken kann auch ein

über den Firstbalken geschlungenes Seil gut helfen, wie hier auf dem Foto einer Entbindung bei den Zulu (*Abb. 39*). Und eine Figur der Urhobo (*Abb. 40*). Die Frau trägt wie eine Karyatide ein Tablett, auf dem ein Mann kniet. Oder hängt sie an diesem Tablett, auf ähnliche Weise wie die Zulu Frau mit einem Seil?

Wie zu erwarten kennt man auch in anderen Teilen der Welt die kniende Gebärhaltung. So z. B. zu sehen auf einer ägyptischen Inskription (Abb. 19, rechts), auf einem Relief (Abb. 41) und auf einer Zeichnung, auf der die Entbindung Kleopatras (Abb. 42) dargestellt sein soll. Auch die fünfhundert Jahre ältere Figur aus Zypern (Abb. 43) zeigt eine Entbindung in kniender Haltung. Ebenso wie die beiden Figuren aus Mittelamerika, die eine aus Costa Rica (Abb. 44) und die andere aus Mexiko (Abb. 45).

KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 71



Abb. 36: Halbliegende Geburt, Antonio Vasquez Yojcom, Maya (Guatemala), rezent



Abb. 37: Seitlich liegende Geburt, Afrika, rezent



Abb. 39: Kniende Geburt, Zulu (Südafrika), 1960, rezent

Möglicherweise ist den Müttern und den 'Geburtsexperten' beim Betrachten der Bilder aufgefallen, dass bei Geburtsabbildungen sehr oft das Gesicht des Säuglings nach vorne zeigt, also das Kind die Mutter während der Geburt 'ansieht' (Abb. 8, 9, 10, 17, 27, 35, 42-45). Nur das Kind der Göttin Tlazolteotl (Abb. 16), wird mit dem Hinterkopf nach vorn 'normal' geboren. Was er als Göttersohn dadurch kompensiert, dass er froh in die Welt guckt. Und nur eine tribale Abbildung habe ich finden können, auf der das Kind auf normale Weise nach hinten schaut, eine Figur der Lobi (Abb. 46).

Bei den übrigen Bildern kann man das Gesicht entweder nicht gut erkennen oder das Kind schaut zur Seite, letztere Haltung eine normale Phase jeder Entbindung. Ist es also Zufall oder künstlerische Freiheit all dieser Künstler, dass sie das Kind so oft nach vorne blicken lassen, obwohl die Natur den umgekehrten Verlauf als "normal' diktiert? Letzteres scheint mir doch sehr wahrscheinlich. Vielleicht, weil es hübscher ist, auch das Gesicht des Kindes zu zeigen.

72 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013

#### Weitere Geburtsdarstellungen

Waren dies nun alle Typen von Gebärhaltungen auf Abbildungen? Nein, eine weitere Variante findet sich in dem Gestell eines Hockers der Ashanti, eine Frau im Vierfüßlerstand, also auf Händen und Füßen (Abb. 47). Praktisch kann man sich das vorstellen wie auf der folgenden Zeichnung eines medizinischen Lehrbuches (Abb. 48). Die Schwerkraft wirkt hier übrigens nicht unterstützend mit.

Zeigen möchte ich in diesem Zusammenhang auch eine moderne Skulptur, naturalistisch, aber auch wieder surrealistisch (*Abb. 49*). Sie zeigt die Sängerin Britney Spears während der Geburt ihres Sohn Sean. Sie ist offensichtlich hochschwanger, aber der durchgebogene Rücken widerspricht einer Gebärhaltung. Und in welcher Beziehung steht der magische Wolfskopf dazu? (Der Künstler ist Daniel Edwards. Er hat die Figur für "ProLife" gestaltet; tatsächlich wurde Sean mit Kaiserschnitt geboren.)

#### Geburtsfetische

Von den bisher abgebildeten alten Objekten kennen wir die Funktion meist nicht. Stand z. B. der Hauspfosten von Timor am Hauseingang einer Hebamme? Oder war es ein Fruchtbarkeitszeichen, das man da und dort finden konnte? Auch der Tschokwe-Stuhl und der Ashanti-Hocker werden wohl eine zeremonielle Funktion in Verbindung mit Fruchtbarkeit gehabt haben.



Abb. 38: Kniende Geburt, Bernard Zinsou (Benin), rezent

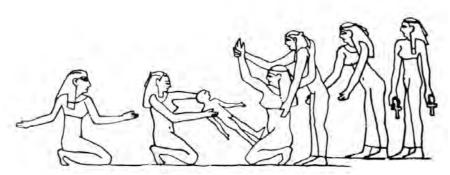


Abb. 42: Kniende Geburt, Cleopatra, vor Chr.



Abb 40 a: Urhobo, kniend, um 1900, rezent



Abb 40 b: Urhobo, kniend, um 1900, rezent, Detail



Abb. 41: Kniende Geburt, Kom-Boro Tempel, um 50 vor Chr.

KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 73



Abb. 43: Kniende Geburt, Zypern, um 500 vor Chr.

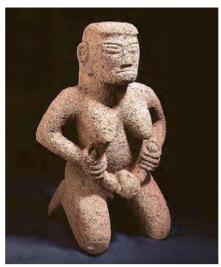


Abb. 44: Kniende Geburt, Costa Rica, 1000-1400



Abb. 45: Kniende Geburt, Mexiko, präkolumbia-



Abb 46: Stehende Entbindung, Lobi, Burkina Faso, 20. Jahrhundert



Abb. 47: Geburt im Vierfüßlerstand, Ashanti (Ghana)

Bei den folgenden drei Objekten kennen wir die Funktion genauer, es sind Geburtsfetische. Zuerst eine Opferschale der Fon aus Benin, die kürzlich im Afrika Museum Berg en Dal (Niederlande) zu sehen war (*Abb. 50*).

Eine Schüssel ist mit Eisenstäbchen gefüllt. Sie gleichen mit den aufgesetzten Eisenplättchen kleinen Regenschirmen. Hochschwangere Frauen stecken diese Eisenstäbchen als Opfer für den Gott Gu mit der Bitte in die Schüssel, dass die Entbindung erfolgreich verlaufen möge. Dieser Brauch ist ähnlich bei den Dogon zu beobachten, die einen kleinen Nagel durch ein Eisenplättchen

in ihren Geburtsfetisch schlagen (Abb. 51).

Diese kleine Dogon-Figur hat sehr lange Unterschenkel, zwischen denen sich ein Amulettpüppchen befindet, es ist also eine richtige Geburtsdarstellung. Sie diente der magischen Unterstützung der Entbindung<sup>4</sup>. Wegen der langen Unterschenkel ist die Gebärhaltung nicht eindeutig: stehend? im Hocksitz? Soweit mir bekannt, ist die Gebärungshaltung bei den Dogon meist halbsitzend. Melchior beschreibt bei den Zaramu den Gebrauch von Gebäramuletten in Form "einer roh geschnitzten Holzpuppe, die durch den mganga (Medizinmann) mit Heilkraft für eine leichte Entbindung

74 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013



Abb. 48: Geburt im Vierfüßlerstand, Lehrbuch

aufgeladen war."<sup>5</sup> Das gezeichnete Püppchen im entsprechenden Kapitel zeigt höchstwahrscheinlich diesen "Geburtsfetisch", leider erwähnt Melchior dies nicht explizit (*Abb. 52*).

Bei genauer Betrachtung der Entbindungsabbildung der Kleopatra (*Abb. 42*) ist festzustellen, dass die hinter ihr stehende Frau in jeder Hand das Ankh-Zeichen trägt – das ägyptische Symbol von Lebenskraft. Und bei uns: Wie viele Frauen haben mit einem Kruzifix in der Hand ihr Kind geboren oder mindestens mit einem Kruzifix in Sichtweite?

Text: Marchinus Hofkamp Übersetzung: Marchinus Hofkamp, Andreas Schlothauer



Abb. 49: Geburt im Vierfüßlerstand, Europa, rezent



Abb. 50: Geburtsfetisch der Fon, Benin



Abb. 51: Geburtsfetisch der Dogon, Mali



Abb. 53: Sankt Anna, um 1200



Abb. 52: Püppchen der Zaramo, Tansania

KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 75

#### ANMERKUNGEN:

- Bakker, Cornelis: Volksgeneeskunde in Waterland. Amsterdam 1928, S. 84
- 2 Fhd
- o Fhd
- 4 Hofkamp, Marchinus: Unexpected Aspects in Dogon Art, Apeldoorn 2012, S. 32
- 5 Melchior, Adolf: Schoonheid en bijgeloof in Oost-Afrika, Haarlem 1950, S. 32

#### LITERATUR

- Bakker, Cornelis: Volksgeneeskunde in Waterland. Amsterdam 1928
- Hofkamp, Marchinus: Unexpected Aspects in Dogon Art, Apeldoorn 2012
- Lefèber, Yvonne: Traditionele Vroedvrouwen in de Derde Wereld, Berg en Dal, 1984
- Lefèber, Yvonne: Een kind van twee werelden, Berg & Dal, 1994
- Melchior, Adolf: Schoonheid en bijgeloof in Oost-Afrika, Haarlem 1950
- Plosz, Heinrich und Bartels, Max: Das Weib in der Natur und Völkerkunde, Leipzig, 1905
- Scanzi, Giovanni Franco: Lobi Traditional Art, Bergamo, 1993
- Starobinski, lean: Geschiedenis van de geneeskunst, Amsterdam, 1965
- Unicef: Healthy women, healthy mothers: an information guide, New York, 1995

#### ARRII DIINGSNACHWEISE:

Abb. 1: www.dogonvrouweninitiatief.nl

Abb. 2: Susan Purdin/The IRC

Abb. 3: Project Anoopam Sanjivani Health Awareness

Abb. 4: www.jantoo.com

Abb. 5, 18, 20, 21, 25, 30, 44, 49: http://nike.lotekk.net/archives/ntag/pregancy

Abb. 6: Welcome Library

Abb. 7 & 19: Thorwald, Jürgen: Heelmeesters, Den Haag, 1962, S. 213 und 97

Abb 8: www.barakatgallery.com

Abb. 9: http://www.art.com/products/p9788647658-sa-i5571965/pre-columbian-statuette-of-a-woman-giving-hirth.htm?sorie

Abb. 10, 12, 31, 39, 42: Lefèber 1984, S. 30, 31, 30, 6, 28

Abb. 11, 27, 40: Plosz, Heinrich und Bartels, Max 1905, S. 113, 137, 79

Abb. 13, 37, 48: Unicef 1995

Abb. 14: Privatsammlung, Foto Marchinus Hofkamp

Abb. 15: Dumbarton Oaks Research Library

Abb. 16: http://visualizingbirth.org/the-goddess-kali-and-a-posture-for-birth

Abb. 17: http://karnatakatravel.blogspot.nl

Abb. 22: http://www.archeolog-home.com/pages/content/childbirth-and-c-sections-in-bioarchaeology.html

Abb. 23: British Library

Abb. 24: Starobinski 1965, S.21

Abb. 26: Museum für Völkerkunde, Berlin

Abb. 28: wikimedia.org/wiki/File:Eucharius Rößlin

Abb. 29: Wellcome Library

Abb. 32, 33, 47: Lefèber 1994, S. 36, 35, 37.

Abb. 34: foto Marchinus Hofkamp

Abb. 35, 52: Melchior 1950, S. 251, 230

Abb. 36: http://www.artemaya.com/newsletter\_13.htm

Abb 38: Bernard Zinsou, Benir

Abb. 41: http://schoolhouseranch.blogspot.nl/2010/11/cruising-nile.html

Abb. 43: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:NAMA\_Accouchement\_1.jpg

Abb. 45: www.the-great-learning.com/greenman-mx1.htm

Abb. 46: Scanzi 1993, S.87

Abb 49: www.telegraph.co.uk

Anzeige

## ■ SAMMLER SUCHT

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 willkommmen.

76 ESSAY KUNST&KONTEXT 2/2013







Abb. 2: Baule, Colon-Figur

## **KONTEXT**

Da afrikanische Kunstwerke vorwiegend kultisch verwendet werden, taucht zwangsläufig die Frage nach ihrem religiösen oder magischen Kontext auf. Detailinformationen hierüber erweisen sich aber häufig als zweifelhaft oder unverständlich, sodass eine Klärung der Grundbegriffe Kult, Religion und Magie als notwendig und sinnvoll erscheint.

Bei einem Blick in die ethnologische Literatur überrascht die Vielfalt und Verschiedenheit der dargebotenen Definitionen. Jeder Ethnologe von Rang kocht seine Süppchen nach eigenen Rezepten, was diese Wissenschaft insgesamt als pubertär und weit von einem Reifegrad entfernt ausweist. Wenn schon die Fachleute sich keinem wissenschaftlichen Common Sense verpflichtet fühlen, sieht man als Laie erst recht keine Notwendigkeit, sich an irgendwelche Vorgaben gebunden zu fühlen. Und so definiere auch ich – selbstverständlich nach Sichtung und Auswertung des historischen Materials – im Folgenden privat, was ich für plausibel halte. Ich bin mir durchaus bewusst, dass ich hierbei fremde Gedanken plündere. Aber schließlich stehen wir alle auf den Schultern unserer Vorfahren.

Bei der Definition von Kult erlaube ich mir zwei Ungeheuerlichkeiten. Zum einen setze ich die Begriffe Kult, Ritus und Ritual gleich, und zum anderen verzichte ich auf die bei den meisten Ethnologen übliche Einbeziehung von Transzendenz. Kult (Ritus, Ritual) ist körperliches und sprachliches Handeln, das außerhalb des alltäglichen Geschehens stattfindet, durch strikte Beachtung von Regeln gekennzeichnet ist und keinen rationalen Zwecken dient.

Erkenntnisgrundlage dieser vierteiligen Definition ist eine ähnliche Begriffsbestimmung von Fritz Kramer im Wörterbuch der Ethnologie, das Bernhard Streck herausgegeben hat, die jedoch meines Erachtens unvollständig ist. Einmal fehlt dort das Charakteristikum des nicht Alltäglichen, zum andern vermisse ich dort das Momentum der Striktheit bei der Regelbeachtung. "Qui cadit a syllaba, cadit a causa." Die in anderen Kultdefinitionen zu findenden Bezüge zu Symbolen, Sozialstrukturen, Lebensprinzipien und Transzendenzen sind allesamt nicht signifikant und daher überflüssig. Reflexionswürdig erscheint allenfalls die von Johan Huizinga aufgestellt interessante These, wonach Kulte Spiele sind, mit der sich Adolf Ellegard Jensen in "Mythos und Kult bei Naturvölkern" auseinandergesetzt hat. Sie bedarf hier jedoch keiner Erörterung, weil sie zum Verständnis eines kultischen Kontextes nichts oder wenig beitragen kann.

Religion ist der mehr oder weniger institutionalisierte Glaube an sinnlich nicht wahrnehmbare und wissenschaftlich nicht nachweisbare Mächte oder Kräfte, mit denen man rituell kommunizieren kann (1). Die einschlägigen Riten erlauben zwar die Äußerung per-

KUNST&KONTEXT 2/2013 ESSAY 77







Abb. 4: Baule, Maskenkopf aus Bronze

sönlicher und gemeinschaftlicher Wünsche, jedoch bleibt deren Erfüllung aufgrund absoluter Abhängigkeit des Menschen von diesen Mächten und Kräften unsicher (2). Außerhalb der Riten sucht man sich das Wohlwollen dieser Mächte und Kräfte durch die Einhaltung bestimmter Regeln zu sichern. Auch hier bleibt der Erfolg dieser Bemühungen offen (3).

Basis dieser Begriffsbildung ist eine umfassende definitorische Beschreibung von Anton Quack. Mir erscheinen jedoch die von ihm als zugehörig erklärten Lebenserfahrungen, Welterklärungen, Ordnungsvorstellungen und Begleitgefühle für die begriffliche Fixierung überflüssig zu sein. Religion ist mehr oder weniger in das gesamte menschliche Leben integriert, und die aufgezeigten Bezüge sind so offensichtlich und allgemein, dass ihre Hereinnahme in die Definition nicht zweckdienlich erscheint. Das ändert nichts an meiner Wertschätzung für diesen Ethnologen, dessen von mir benutztes Buch "Heiler, Hexer und Schamanen" überaus lesens- und empfehlenswert ist. Dies nicht zuletzt deshalb, weil Quack seine allgemeinen Erläuterungen und Begriffsbildungen in Fallstudien exemplifiziert.

Meine Definition der Religion ist bewusst dreischichtig angelegt, um den Unterschied zur Magie deutlich zu machen, die ebenfalls dreischichtig definiert ist. Magie ist der mehr oder weniger institutionalisierte Glaube an sinnlich nicht wahrnehmbare und wissenschaftlich nicht nachweisbare Mächte oder Kräfte, mit denen man rituell kommunizieren kann (1). Die einschlägigen Riten begleitet die Vorstellung, dass die Mächte oder Kräfte zur Durchsetzung persönlicher und gemeinschaftlicher Wünsche mobilisiert und manipuliert werden können und diese Wünsche aufgrund einer in den Ritualen erzeugten Abhängigkeit zwangsläufig erfüllen müssen (2). Außerhalb der Riten sucht man sich das Wohlwollen dieser Mächte oder Kräfte durch die Einhaltung bestimmter Regeln zu sichern. Der Erfolg dieser Bemühungen bleibt offen (3).

Der Unterschied zwischen Religion und Magie besteht also lediglich auf Stufe 2. Während Religion von einer totalen Abhängigkeit von übermenschlichen Mächten oder Kräften ausgeht, glaubt Magie, mithilfe bestimmter Rituale diese Mächte oder Kräfte von Menschen abhängig machen und zur Durchsetzung menschlicher Ziele zwingen zu können. Nicht unwichtig erscheint mir, dass außerhalb dieser Rituale die menschliche Abhängigkeit bejaht bleibt.

Die Klärung der vorgestellten drei Grundbegriffe hat mir den allgemeinen Zugang zum kultischen Kontext afrikanischer Masken und Figuren merklich erleichtert. 78 NACHGEFRAGT KUNST&KONTEXT 2/2013

## NACHGEFRAGT - DISKUSSION - KORREKTUR - KRITIK

KUNST&KONTEXT 05, S.72/73,
"GUTACHTEN UND TRADITIONELLE AFRIKANISCHE KUNST"
LESERBRIEF VON KARL-FERDINAND SCHÄDLER

Aus einem Leserbrief Karl-Ferdinand Schädlers vom 29. Mai 2013 entwickelte sich der folgende Dialog.

Lieber Herr Schlothauer,

es ist sicherlich sehr zu begrüßen und dankenswert, wenn wieder einmal – wie schon in der ersten Nummer dieses Magazins von Ihnen – ein Artikel über Fälschungserkennung bei afrikanischer Kunst erscheint. Schließlich – man möchte fast sagen Tag für Tag – fallen gutgläubige Sammler auf mehr oder weniger gute Fälschungen herein und verlieren ihr Geld.

Schlothauer: Das ist richtig. Andererseits werden immer wieder (selbst von erfahrenen Experten) authentische bzw. echte Stücke als falsch verurteilt mit allen nachteiligen Folgen für das Objekt. Und sicher gibt es auch etliche hochpreisige, vom Markt anerkannte Stücke, die nach ihren Kriterien nicht authentisch bzw. falsch sind. Für beide Fälle können konkrete Beispiele diskutiert werden.

**Schädler:** Diese "Entwicklungshilfe der besonderen Art", wie ich sie nennen möchte, hat in den letzten Jahren vehement zugenommen, nicht zuletzt, weil die Fälschungen immer besser werden und die Preise auf dem internationalen Markt für erstklassige Objekte schwindelnde Höhen erreicht haben.

Schlothauer: Für den europäischen Markt hergestellte Handelswa-

re aus Afrika (Masken, Figuren) findet sich bereits in den sehr frühen Zeiten des musealen Sammelns ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Authentische Stücke waren bis etwa 1890 eher in der Minderzahl. Liefernde Händler waren damals z.B. Pöhl, Schilling, Goddefroy. Eine vehemente Zunahme in den letzten Jahren sehe ich *zumindest* für den Zeitraum ab 1987 (Beginn meiner aktiven Sammelei) nicht. Zugenommen hat aber sicher die Zahl der Fälschungen, die Altersund Gebrauchspatina vorspiegelt, da diese Kriterien für die kaufenden Sammler spätestens seit den 1960er-Jahren immer wichtiger wurden. Anmerken möchte ich auch, dass der einstellige Millionenbereich bei Kunst keine "schwindelnde Höhe" ist.

Schädler: Umso wichtiger scheint eine Aufklärung über die Möglichkeiten der Fälschungserkennung, da sich auch im Gutachterwesen nicht alles zum Besten zu entwickeln scheint: Wer kann einen Gutachter prüfen, wer hat hierzu die nötige Qualifikation? Die Handelskammern sind dabei meist überfordert, sodass Missbrauch Tür und Tor geöffnet wird.

Schlothauer: Jeder Mensch und jede Arbeit (so auch ein Gutachter) sind nur dann prüfbar, wenn die (schriftlichen) Ausführungen detailliert sind und die Argumentation verständlich ist. Ein einziger Ergebnissatz ist ebenso wenig ausreichend wie ein gänzlich unsystematischer Vortrag. Wer nachvollziehbar begründet und eine Diskussion durch Veröffentlichung des Gutachtens ermöglicht, schafft die Grundlagen seiner eigenen Prüfbarkeit. Ob eine Diskussion bzw. Prüfung dann stattfindet, ist eine andere Sache. Es geht mir nicht um die Frage "wer kann einen Gutachter prüfen", sondern um diese beiden Grundlagen der Prüfbarkeit:







Die etwa 15 Zentimeter hohe Figur der Teke (Republik Kongo) aus dem Bestand des Historischen und Völkerkundemuseums St. Gallen ist ein kleines Meisterwerk. Der Typus ist sehr selten. Aus der Sammlung Han Coray ist eine weitere sehr änliche Figur bekannt, die sich heute mit der Nummer 20.332 in der Völkerkundesammlung der Universität Zürich befindet (Szalay 1995, S.119).

Die Figur ist aus hellbraunem Holz, jedoch sind an vielen Stellen Reste von schwarzer und vor allem von weißer Farbe erkennbar. Die Grundfarbe war also ursprünglich weiß mit schwarzen Hervorhebungen z.B. des Bartes und der Frisur.

kunstrkontext 2/2013 NACHGEFRAGT **79** 

- \* nachvollziehbare, systematische, schriftliche Begründung
- \* Veröffentlichung der Argumentation

**Schädler:** Zu Ihren interessanten und um wissenschaftliche Aufklärung bemühten Thesen möchte ich einige Ergänzungen bzw. Anmerkungen beitragen.

Tatsächlich werden von Sammlern und Händlern bei der Beurteilung von Objekten solche abfälligen Bemerkungen gemacht wie "Brennholz", "Flohmarktware", "Airport-Art", "alles falsch", was freilich nicht die feine Art ist, aber meist ausgelöst wird durch den Anblick eines grauenhaften Stückes – die es leider allzu oft gibt. Dass es sich bei diesen "Verbalinjurien" um Äußerungen von "Weißen" und von Leuten über 60 handelt, ist nicht verwunderlich: Afrikaner sammeln nur äußerst selten, und erst das Alter bringt vielleicht bei manchen Sammlern/Händlern die entsprechende Urteilsfähigkeit die jahre- oder jahrzehntelange Erfahrung, die nötig ist.

Schlothauer: Schlimmer als ein grauenhaftes Stück ist grauenhaftes Benehmen. Unhöflichkeit ist durch nichts gerechtfertigt. Das entsprechende Urteil kann durchaus auch freundlich vorgetragen werden, und die Begründung muss wichtiger sein. Die o.g. Worte werden gern gebraucht, wenn mehrere Zuhörer anwesend sind. Es scheint mir also eher Wichtigtuerei und die eigene Profilierung als "Experte" zu sein.

Wie viele Afrikaner z.B. in Lagos sammeln, wissen weder Sie noch ich. Es scheint sie aber zunehmend zu geben, wie z.B. das Buch Making History – African Collectors and the Canon of African Art von Sylvester Okwunodu Ogbechie zeigt. Und so furchtbar viele Sammler gibt es in Deutschland und Europa auch nicht. Nach den letztjährigen Besuchen in Brüssel und Paris visionierte mir schon das natürliche Ende des Afrikana-Sammelns. Wo bleibt die nächste Generation?

Mein Resümee ist nach über einem Vierteljahrhundert des Sammelns hinsichtlich der "entsprechenden Urteilsfähigkeit", ein anderes. Zu steigen scheint bei "manchen Sammlern/Händlern" mit dem Alter die Einbildung, eine solche zu haben und diese laut (auch ungefragt) äußern zu müssen. Reziprok gesunken ist häufig das selbstkritische Urteil. Ein deutlicher Nachteil des Alterns ist, dass die Augen schlechter werden. Schwerwiegend, da diese Art der Kennerschaft unbedingt mit exzellentem Erkennen verbunden ist.

Schädler: Die von Ihnen erwähnte Echtheitsdefinition "von einem afrikanischen Künstler in Afrika für den Kult gearbeitet und im Kult verwendet" wurde zur selben Zeit auch von mir formuliert (Schädler 1975, S. 27 ff. und 1997, S. 330 ff.), denn nur "die Identität von Leben, Kult und kultischer Handlung, diese Einheit eines alle Bereiche des Lebens und Todes erfassenden Kultes, ist allein fähig, die mit ihm untrennbar verbundenen Gegenstände - "Verkörperungen" zu schaffen" (Schädler 1973, S.11). Freilich ist eine solche Definition wissenschaftlich nicht brauchbar, weil nur in wenigen Fällen absolut beweisbar. Doch trifft dies - im Unterschied zu technischen Geräten, Bauten, Fahrzeugen, etc. - wohl für fast alle Kunstgebiete zu. Die Kunst-Museen jeglicher Couleur verbergen in ihren Depots oft aus Scham nie identifizierte Fälschungen, und die Kunstgeschichte ist voll von endlosen Fälschungsprozessen, die nie endgültig aufgeklärt wurden oder nur dann, wenn der sonst vielleicht clevere Fälscher einen Fehler machte - wie zuletzt Beltracchi bei der berühmten Jäger-Sammlung.

Ein Beispiel, das entsprechend auch für die afrikanische Kunst gilt: Werden bei einer "Alten-Meister"-Fälschung die entsprechende Leinwand sowie die Farben der Zeit verwendet, lässt sich eine Fäl-

schung, wenn überhaupt, nur über die Stilkunde erkennen.

Schlothauer: Danke für den Hinweis auf die Miturheberschaft der Echtheitsdefinition! Die (Un-)Brauchbarkeit derselben beurteilen Sie ja ähnlich wie ich. Eine Definition ohne praktischen Nutzen kann – wenn überhaupt – für ein Gutachten nur Orientierung sein. (Wer die unbefleckte Empfängnis für alle Frauen dieser Welt postuliert, wird nie die Herkunft der vielen Kinder erklären können.)

Wenn nach dieser Echtheitsdefinition die Authentizität eines Stückes mit absoluter Sicherheit nur in sehr seltenen Fällen beweisbar ist, dann kann nur nach Indizien gesucht werden, dass ein Stück falsch ist. Genau diesen Weg gehen "fast alle Kunstgebiete". Der Fall Beltracchi ist hier ein sehr gutes Beispiel. Ein wesentlicher Beweis war doch, dass eine bestimmte Farbe in Bildern vorkam, die erst erfunden wurde, als der gefälschte Künstler nicht mehr malte. Die vorhergehende Stilanalyse durch Experten hatte dieses Ergebnis gerade nicht erbracht. Die gefälschten Bilder wurden durch ein Auktionshaus versteigert. Was ist öffentlicher als jahrelange Auktionen? Warum gab es keine Diskussion der Experten hinsichtlich der Echtheit der Bilder? Die Stilkunde scheint also gerade nicht in der Lage zu sein, etwas zu beweisen.

Für falsch halte ich übrigens, bewiesene oder diskutierte Fälschungen in die Depots zu verbannen. Sie sollten ausgestellt und öffentlich diskutiert werden.

Schädler: Wissenschaftlich beweisbar ist dies ebenso wenig wie bei allen anderen Kunstkategorien, denn die Beurteilung hängt alleine von dem Können und der Glaubwürdigkeit des Experten ab. Und Ihr angeführter Satz "Durch jahrzehntelange Erfahrung sehe ich das" mag für Sammler zweifellos unbefriedigend sein, ist aber in der Regel oft die einzig mögliche Urteilsfindung. Vergleichsstücke, selbst in Museen, können unter Umständen ebenfalls Fälschungen sein (s.o.). Lediglich die viel diskutierte Provenienz – falls sie nicht ebenfalls gefälscht ist - kann hilfreich sein. Dass meist teure Objekte mit solchen Provenienzen ausgestattet sind, verwundert freilich nicht, denn sie vermitteln schließlich eine gewisse Sicherheit des Erwerbs. So waren die entsprechenden Objekte entweder in bekannten, alten Sammlungen, in bekannten Museen oder wurden auf internationalen Versteigerungen wie Christie's oder Sotheby's angeboten. Für Sammler, die selbst nicht die jahrelange Erfahrung besitzen, weil sie oft aus Zeitgründen nicht die Möglichkeit haben, sich umfassend zu orientieren und vielleicht darüber hinaus keinem Händler vertrauen, ist dies oft der einzige – und sicherste – Weg, an ein begehrtes Objekt zu kommen.

Schlothauer: Allein jahrzehntelange Erfahrung reicht nicht, da werden Sie zustimmen. Wer sein Leben lang nur goldglänzendes Messing in der Hand hatte, wird nicht zwingend den Wert von Gold erkennen. Oder anders gesagt: Im Vergleich mit tausend Äpfeln wird die Birne als deformierter Apfel verurteilt und aussortiert. Nicht ob man Zehntausende Objekte aus Afrika gesehen hat, ist entscheidend, sondern die qualitative Bewertung jedes Einzelstückes beim Vergleich des Werkskorpus einer Ethnie oder Region. Die von Ihnen angeführte Provenienz beinhaltet, dass eine qualitative Bewertung durch (inzwischen anerkannte) Voreigentümer bereits stattgefunden hat. Unbedingt erforderlich ist, neben der Einbeziehung von Veröffentlichungen, die Arbeit mit Museumssammlungen, da hier häufiger die Sammlungsangaben dokumentiert sind (sichere Herkunft). Um den Werkskorpus zu erfassen, sollten auch fragwürdige und gefälschte Stücke erfasst werden. Foto-Datenbanken sind hier das geeignete Werkzeug. Selektion und Bewertung nach Zustand,

80 NACHGEFRAGT KUNST&KONTEXT 2/2013

Seltenheit, Ästhetik und Sicherheit der Dokumentation sind dann die nächsten Schritte. Bei der Fülle von Regionen ist höchst fraglich, ob es den Triple-A (AAA = Alles Aus Afrika)-Experten geben kann. Dazu ist der Kontinent wohl zu groß, waren und sind die Ethnien zu vielfältig.

Eine weitere Frage habe ich mir in den letzten Jahren oft gestellt: Wenn ein Stück deutliche Gebrauchsspuren aufweist, wurde es offensichtlich von den Verwendern in Afrika lange benutzt und geschätzt. Wenn es nun von der weißen Afrika-Händler-Elite als plump, hässlich oder falsch abqualifiziert wird, welcher Ästhetik folgen wir? Welche Folgen hat es, wenn der europäische Sammlergeschmack die Ästhetik der afrikanischen Hersteller/Benutzer dominiert?

Schädler: Die von Ihnen angeführten Argumentationen der Gutachter, wie z.B. "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", ist eine der Formulierungen, die ohne Weiteres auch von mir stammen könnte. Wie oben schon erwähnt, genügen sie selten oder gar nicht den in Wirtschaft und Technik gestellten formalen Ansprüchen. Die von Ihnen geforderte wissenschaftliche Argumentation und die damit verbundene und auch nachvollziehbare Beweisführung ist aus den genannten Gründen im Kunstgeschehen nicht oder nur unzureichend möglich. Ausnahmen sind freilich technische Gutachten, wie die Thermolumineszenz- oder die C14-Methode, allerdings auch nur, was die negative Beweisführung betrifft, d.h. diese Methoden können nur den Beweis einer Fälschung, jedoch niemals die Echtheit bestätigen, denn sie werden stets sehr geschickt unterlaufen.

Die von Ihnen in lobenswerter Weise vorgeschlagenen Qualitätskriterien für ein Gutachten ersetzen leider nicht das wichtigste Kriterium, nämlich die stilistische Beurteilung durch einen Fachmann, und taugen deshalb leider auch nicht zu einer der von Ihnen geforderten wissenschaftlichen Beweisführung.

Schlothauer: Möglicherweise ist Ihnen entgangen, dass in meinem Abschnitt zu den Qualitätskriterien unter "D" der "Stilistische Vergleich" enthalten ist. Mein Vorschlag war, dass in Gutachten eine Frageliste abgearbeitet wird. Also ein standardisiertes, systematisches Vorgehen, wie im Gutachterwesen in Wirtschaft und Technik eine Selbstverständlichkeit und auch in anderen Gebieten der Kunst verbreitet. Natürlich wird es nicht auf alle Fragen befriedigend-detaillierte Antworten geben. Auch werden manche Verfahren angesichts des zu beurteilenden Stückes dem Auftraggeber zu teuer sein. Ein systematisches Vorgehen zeigt, was der Gutachter getan hat und was nicht. Gerade beim stilistischen Vergleich können die Ausführungen sehr genau sein und müssen dann auch Detail-Fotos von mehreren Vergleichsstücken enthalten. Ob mein vorgeschlagener Fragenkatalog ausreichend ist oder nicht, weiß ich nicht. Schade, da hatte ich mir von einem erfahrenen Gutachter wie Ihnen eine kritische Ergänzung erhofft.

#### Schädler: Nur kurz zu Ihrem angeführten Katalog:

- A Material (Herstellung, Gebrauch). Diese Forderung wird von jedem Fälscher ohne Weiteres erfüllt.
- **B** Dokumentation der Herkunft. Betrifft Provenienz (s.o.); Hilfe beim Kauf, aber kein wissenschaftlicher Beweis
- C Wertberechnung (Herstellungswert, Vergleichswert). Die Wertberechnung trägt ebenso wenig zur Fälschungserkennung bei; lediglich Hilfe beim Kauf, wenn ein Objekt für "5.000,00€-statt

- für 50.000,00 €" angeboten wird. Deshalb sollte man sich vor "Schnäppchen" hüten, wenn die erforderliche Erfahrung fehlt.
- **D** Stilistischer Vergleich. Das ist tatsächlich die stilistische Beurteilung, die eben leider nur ein so genannter Experte "mit implizierter Unfehlbarkeit", wie Sie etwas hämisch bemerken, ausführen kann. Die Erfahrung hierzu kann man leider nicht "so nebenbei" erwerben.
- E Ethnografische Informationen. Diese sind sicherlich interessant; zur Fälschungserkennung tragen sie zumindest für unsichere Sammler nichts bei, denn die entsprechenden Kriterien werden selbstverständlich von jedem Fälscher erfüllt.

Schlothauer: Für "A" möchte ich ein Beispiel geben. Wenn von einem Schnitzer stets eine bestimmte Baumart bevorzugt wurde, dieselbe durch die Untersuchung des gesicherten Werkskanons feststellbar ist, dann wäre ein Werk aus einer anderen Baumart ein Indiz oder Anfangsverdacht, dass dieses Stück eine Kopie oder Fälschung sein könnte. Aus diesem Grund scheint mir sinnvoll, endlich auch das Material und die Gebrauchsspuren systematisch zu untersuchen. Wenn mit öffentlich zugänglichen Werksverzeichnissen gearbeitet würde, könnten nach und nach die jeweiligen Untersuchungsergebnisse hinsichtlich des Materials, der Gebrauchsspuren, der Herkunft etc., aufgenommen und diskutiert werden. Benötigt werden hierzu unbedingt Museumsstücke mit gesicherten Eingangsdaten. Die vom Händlermarkt anerkannte Ware reicht nicht, könnte diese doch besonders raffinierte Fälschungen enthalten.

Bei "C" liegt der Gedanke zugrunde, dass Stücke mit gewissen Produktions- und Transportkosten durchaus wenige hundert Euro kosten dürfen. In solchen Fällen kann der Gutachter feststellen, dass die "Echt- oder Falsch"-Frage gar nicht entschieden werden muss. Gut gemachtes Kunsthandwerk kostet auch in Oberammergau einige hundert Euro.

#### Schädler: Nun noch einmal zum Gutachterwesen.

Die zwingend vorgeschriebenen Seminare um als Gutachter bei der Bayerischen Staatsregierung (heute nur noch Industrie- und Handelskammer) zugelassen zu werden, habe ich selbstverständlich absolviert. Sie sind auch unabdinglich für die Erstellung von Gutachten in Technik und Wirtschaft, für Kunstgutachten jedoch lediglich bei Versicherungsfragen, bezüglich der Berufsethik oder bei gerichtlichen Auseinandersetzungen wichtig. Wie Sie in Ihrem ersten Aufsatz ebenfalls bedauern, wäre hier eine große Lücke zu füllen. Die Frage ist nur wie? und von wem?

Das Gleiche gilt für das vehemente Desinteresse an materieller afrikanischer Kunst sowohl bei den öffentlichen Institutionen als auch bei den Museen, vor allem in Deutschland. So lässt sich bei Letzteren eine ausgesprochene Phobie gegenüber Sammlern und dem Markt für afrikanische Kunst ausmachen, obwohl die meisten Museen ihre Sammlungen der privaten Leidenschaft von Sammlern verdanken. Freilich kommt diese Entwicklung nicht von ungefähr: Wie auch Sie bemerken, hat sich die Ethnologie als Wissenschaft weitgehend von der systematischen Arbeit mit materieller Kultur verabschiedet. Allerdings wohl nicht ohne Grund. Im Unterschied zu den Vereinigten Staaten gibt es in Europa nur ganz wenige Universitäten, die entsprechende Kurse anbieten, einfach weil es keine kompetenten Lehrkräfte gibt und man darüber hinaus eine begründete Angst davor hat, sich auf ein äußerst unsicheres Terrain zu begeben. Das Gleiche gilt selbstverständlich für Museen, die möglichst marktferne, unbedenkliche Ausstellungen wie Fotografien oder Themen der Ökologie ausrichten und in der Regel weder

KUNST&KONTEXT 2/2013 NACHGEFRAGT 81

einschlägige Zeitschriften noch Auktionskataloge zur Marktbeobachtung halten. Auf diese Weise lassen sich jedenfalls Fehler vermeiden, und man beschränkt sich auf die Ausleihe eigener Objekte an Museen im Ausland.

Schlothauer: Wenn es keine Lehrer gibt, dann ist eine Möglichkeit, voneinander zu lernen. Spezialkenntnisse gibt es bei Museumsmitarbeitern, Wissenschaftlern, Sammlern und Händlern. Wer begriffen hat, dass das eigene Urteil nicht sicher und absolut ist, der ist auch zur Diskussion und zum Voneinander-Lernen fähig. Leider ist diese Eigenschaft bei vielen Menschen, die im Bereich afrikanische Kunst einen Arbeits- oder Lebensschwerpunkt sehen, nicht so verbreitet. Auch kenne ich (bisher) keinen Bereich, in dem die gegenseitige Abgrenzung derart stark ausgebildet ist. Und damit bin ich bei Ihrer Kritik an Museum und Universitäten ("vehementes Desinteresse an materieller afrikanischer Kunst").

Selbstverständlich gibt es glücklicherweise etliche Ausnahmen. Aber es stimmt. Viel zu viele Museen verströmen das von Ihnen genannte Desinteresse. Die Arbeit mit Museumsbeständen ist eine wichtige Ausbildung für Wissenschaftler, Sammler und Händler. Ganz sicher kann auch gesagt werden, dass für viel zu viele deutsche Museumsdirektoren/innen gilt, dass Afrikana-Händler und verstärkt auch -Sammler zu den Wesen zählen, die sie in "ihrem" Museum nicht sehen wollen. Lieber den Teufel als einen Händler im Museumsdepot. Möchte man einen Sammler im Kolleg(inn)enkreis verunglimpfen, dann wirft man ihm "Nähe zum Handel" vor. Erstaunlich, dass niemand danach fragt, was das bedeuten soll. Auch ein Nachweis für diese Behauptung ist vom Behauptenden nicht zu erbringen. Erstaunlich. Denn die/der Direktor(in) ist nicht Eigentümer des Museums, sondern hat einen öffentlichen Dienstauftrag, ist also Dienende(r), nicht Herrschender. Und die Arbeit mit den Sammlungen (Forschung!) ist Teil des öffentlichen Auftrages

Schädler: Kurz noch ein Wort zu Ihrem "Exkurs: Universelle Ästhetik, ein totalitärer Denkansatz?" in Heft o1: 47. Ich habe mich dazu schon einmal geäußert (Schädler 1997: 339 ff.) und möchte deshalb nur kurz erwähnen, dass auch hier selbstverständlich jede wissenschaftliche Aussage fehl am Platz ist und nur Verwirrung stiften kann. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Objekte religiöser Verwendung (bei Afrika trifft dies in den meisten Fällen zu), wenn sie aus ihrem kultischen Rahmen entfernt, also profanisiert werden, zunächst neutrale Gegenstände sind. Ob sie zu "Kunst" werden, entscheidet sich später, und zwar mithilfe eines konventionellen Konsenses aller Interessierten oder am Kunstgeschehen Beteiligten. - Eine Entscheidung freilich, die unmöglich stets objektiv sein kann, die vielmehr mit dem Odium von Willkür, Mode, Manipulation und Spekulation belastet ist, besonders wenn es um Qualitätskategorien geht, die an den Übergängen zum so genannten Kunsthandwerk liegen, oder um solche, bei denen sich noch kein Qualitätskonsens bilden konnte, weil die Objekte bisher nicht bekannt sind. Doch wird ein Objekt nicht zu Kunst oder verliert seine "Kunst-Qualität", nur weil es innerhalb seines religiösen Rahmens (Ahnenaltar, Initiationstanz, Kirche oder Tempel) oder außerhalb desselben, etwa in einem Museum oder einer Ausstellung, präsentiert wird.

Schlothauer: Wenn ich Sie recht verstehe, dann sind Sie wie ich der Meinung, dass eine universell gültige Ästhetik nicht existiert, vielmehr "Willkür, Mode, Manipulation und Spekulation" mit entscheiden, ob ein Werk von den Experten zu Weltklasse erklärt wird.

Das freut mich, denn z.B. der Galerist Henry Kamer vertrat hier eine andere Position.

Schädler: In Ihrem ersten Artikel (Kunst&Kontext 01-2011, S. 46) heißt es: "Wenn die Suche nach Wahrheit zwar möglich ist, der endgültige Beweis der Echtheit jedoch fast nie, kann nur die offene Diskussion Erkenntnis und Lernen erzeugen. Vor Gericht gilt: "In dubio pro reo - im Zweifel für den Angeklagten'. Analog könnte für den Sammler gelten: "Im Zweifel für das Stück'. Denn was ist schlimmer?"

Hier möchte ich einwenden: Im Zweifel ("5% genügen") gegen ein Objekt. Dass ein Objekt als falsch deklariert wird, obwohl es echt ist, kommt meines Wissens tatsächlich sehr selten vor, sehr, sehr häufig jedoch umgekehrt, weil man oft nicht an das hervorragende Können der Fälscher glauben will! Ein Objekt sollte man nicht verteidigen müssen – die Echtheit sollte für den "etwas erfahrenen Sammler" auf den ersten Blick überzeugend sein.

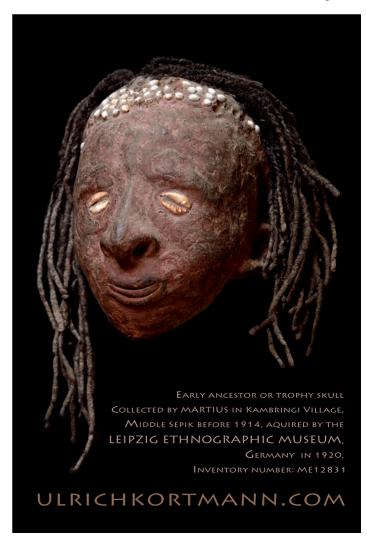
Ich hoffe, etwas zu diesem immer wieder diskussionswürdigen Thema "Afrikanische Kunst – echt oder falsch" beigetragen zu haben, und würde mich über ein Echo freuen.

Mit freundlichen Grüßen, Ihr Karl-Ferdinand Schädler

#### LITERATUR

- Schädler, Karl-Ferdinand: Afrikanische Kunst, Heyne, 1975, S. 27 ff. & 1997
- Schädler, Karl-Ferdinand: Afrikanische Kunst in deutschen Privatsammlungen, München, 1973
- Szalay, Miklos: Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray 1916-1928. München, 1995

Anzeige



#### **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.iS.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

189 x 137 mm 350,00 EUR

quer

1/4 Seite
92 x 137 mm
200,00 EUR

Alle Preise zzgl. gesetzl. MwSt. Sonderformate auf Anfrage





Gesichtsmaske, Boa, Dem. Rep. Kongo, Holz, Höhe 32 cm, erworben 1976

Grabpfosten, Kwere, Tansania, Holz, Höhe 122 cm

## **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 Kunstsachverständiger sowie qualifizierter Kunstsachverständiger e.V./ BVS - Bundesverband öffentlich bestellter und vereidigter Sachverständiger e.V.

Kommende Ausstellung Masken und Figuren aus Zentral- und Ostafrika 03.11. - 15.12.2013

dargestellt im umfassenden Katalog zur Ausstellung

# Kunsthandlung Hattesen

since 1931

