

# Kunst Kontext

Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog

No. **09**  
MAI 2015  
6,50 €

## HUMBOLDT-FORUM Viel Beton und wenig Inhalt?

INTERVIEW  
mit der Künstlerin Ingrid Baars

## BANGWA-FIGUREN von Gustav Conrau

KOLONIALE LOBI-KUNST  
– MYTHOS SIKIRÉ





Galerie Walu  
FINE AFRICAN ART, EST. 1957

Rämistrasse 25 · 8001 Zürich · Switzerland · Tel. +41 44 280 2000 · [www.galerie-walu.com](http://www.galerie-walu.com)

# VORAB!

Am 1. April wurden in Anwesenheit der Bundesbauministerin Barbara Hendricks die ersten Sandsteinelemente (ausgerechnet aus Bayern!) an die Preußen-Schlossfassade gehängt. Die Betonhülle ist so gut wie fertig, das Richtfest soll am 12. Juni 2015 stattfinden.

Das Team spielte bisher in der Regionalliga, doch jetzt sollen ein neu engagierter Kameruner Stürmer und ein schottischer Trainer aus der Premier League in zwei Jahren die Rettung bringen?

BBC News meldete am 8. April 2015 nüchtern: „British Museum chief Neil MacGregor to step down“ – „Obwohl er nicht mehr länger in Vollzeit arbeiten wird, sagte MacGregor, dass er in einer Reihe von Projekten involviert sei. Unter anderem arbeite er gemeinsam mit der BBC und dem British Museum an einer Radio 4-Serie über Glaube und Gesellschaft und werde auch die deutsche Kulturministerin Monika Grütters beraten und anleiten. Und in Mumbai, Indien, wolle er sein Expertenwissen dem CSMVS Museum anbieten.“

Das noch nicht einmal namentlich genannte Humboldt-Forum wurde lediglich indirekt an zweiter Stelle erwähnt!

Die Berliner Pressemitteilung vom 8. April klang da weniger nüchtern. Der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Hermann Parzinger sagte zu der Entscheidung von Monika Grütters, „Neil MacGregor als Leiter der Gründungsintendanz für das Humboldt-Forum“ zu berufen: „Er ist der Ideale für diese Aufgabe. Seine inspirierende Art der Wissensvermittlung und seinem (hoppla ?!) weltweiten Netzwerk wird dem Humboldt-Forum die nötige Strahlkraft verschaffen. (...) Er wird aber vor allem auch die große Linie für dieses Haus entwickeln.“

Die Fakten: Der britische Kunsthistoriker soll für ethnologische und asiatische Sammlungen als Leiter der Gründungsintendanz (in Teilzeit) ab Oktober 2015, im Trio mit dem Archäologen Hermann Parzinger und dem deutschen Kunsthistoriker Horst Bredekamp, nach zwei Jahren inhaltliche Empfehlungen an den/die Kulturstaatsminister/in aussprechen. Das erste fatale Signal ist, dass kein Spezialist mit Sammlungskennnissen einbezogen ist, das Zweite, dass die nächsten Bundestagswahlen im Herbst 2017 stattfinden, die Übergabe der Empfehlungen dann im Oktober.

Die Diskussion zum Inhalt des Humboldt-Forums ähnelt einem Staffellauf: Der Stab der Verantwortung wird stets an den nächsten politisch Verantwortlichen weitergereicht. Erst wer im Jahr 2017 gewählt sein wird, muss also die Versäumnisse seiner Vorgänger ausbaden.

Mancher fürchtet schon heute um den Inhalt, so titelte die ZEIT am 26. März: „Schloss sucht Geist.“ Richtiger wäre allerdings „Schloss sucht Geister“ gewesen, denn es soll ein Forum vieler Beteiligter werden. Die Objekt- und Themenauswahl müsste seit Jahren von Dutzenden Spezialisten diskutiert werden, darunter Ethnologen, Vertreter indigener Gemeinschaften, Restauratoren, Botaniker, Zoologen, Ornithologen, Metallurgen, Handwerker, Historiker, etc. Stattdessen wählt ein kleiner Zirkel um die Direktorin Viola König, bestehend aus Volontärinnen und neu angestellten Kuratoren, die Objekte aus. Eine aktive Suche nach diesen Spezialisten gibt es nicht, und die öffentliche Diskussion zu Objekten und Themen ist unerwünscht, denn den Sammlungsbestand „kennen die Kuratoren am besten, also liegt bei ihnen die erste Auswahl“ – so die offizielle Antwort der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Bei der Vielzahl von Materialien, Regionen und Gruppen kann dies nur bedeuten, dass durch das Amt (Kurator) frau/man zur/m Allwissenden wird. Handelt es sich also um eine Einrichtung, die den in den Dienst Eintretenden erleuchtet?

Das Humboldt-Forum ist zum zweiten Mal unser Titelthema, dem sich vier Artikel dieser Ausgabe widmen. Peter Bolz, von 1989 bis 2012 Nordamerika-Kurator des Ethnologischen Museums, resümiert die miterlebten Fehlplanungen und Audrey Peraldi ihre Erfahrungen mit dem Computerspiel „Totems-Sound“ des Humboldt-LAB, das eine Sammelreise von Johan Adrian Jacobsen an die Nordwestküste Amerikas thematisiert. Eine inhaltliche Betreuung der Spielprogrammierer hat es wohl weder durch die neue Nordamerika-Kuratorin Monika Zessnik noch durch die Direktorin Viola König gegeben, denn, so Peter Bolz: „Die in Abbildung 9, 11 und 18 gezeigten Objekte wurden nicht von Jacobsen gesammelt, sondern kamen erst sehr viel später ins Ethnologische Museum. Außerdem sind die Objekt-Bezeichnungen aller drei Stücke falsch.“ Der Beitrag zur neuen Veranstaltungsreihe „Werkstattgespräche“ zeigt, dass das Humboldt-Forum ein Projekt sich wiederholender, stets neu klingender Versprechen ist, die in naher Zukunft eingelöst werden sollen. Diskussion, Mitarbeit und Offenheit werden für morgen propagiert, sind aber heute unerwünscht. Der vierte Artikel, über die Conrau'sche Bangwa-Figuren-Sammlung des Museums, enthält u. a. Vorschläge zur Präsentation nie oder sehr selten gezeigter Figuren.

Wurden von verschiedenen Politikern und dem Stiftungspräsidenten bisher Wortblasen und -kaskaden quasi-religiöser Erwartung formuliert, schon heute sprachliche Denkmäler, die jedoch für den Inhalt und die Struktur geringe Folgen hatten, so wird das Chaos in den nächsten Jahren dadurch zunehmen, dass auch die hohe Politik über Inhalte entscheiden möchte. Außenminister Frank-Walter Steinmeier hat, wie die ZEIT am 26. Februar mitteilte, in Kenia entdeckt, dass neben seinem Berliner Arbeitsplatz etwas Unheimliches, Großes entsteht. Und auch im Roten Rathaus ist dies aufgefallen. Bürgermeister Wowereit hatte den Berliner Flughafen, sein Nachfolger Michael Müller hängt sich gerade das Preußische Schloss um den Hals. Infolge seiner Idee, (ohne ausgearbeitetes Konzept) eine Ausstellung „Berlin und die weite Welt“ zu etablieren, musste die bislang für das erste Geschoss geplante Zentral- und Landesbibliothek weichen. Dass die Infrastruktur für die Bibliothek im Rohbau bereits entstanden war, spielte keine Rolle.

Der Skandal ist, dass derweil in den wertvollen Sammlungen des Ethnologischen Museums das wenige Personal mit verschiedenen Insektenspezies um die Vorherrschaft kämpft sowie sich mit Ganzkörper- und Mundschutz gegen den Giftcocktail an den Objekten schützen muss, der sich in etwa 130 Jahren dort ansammelte. Mitglieder des Museumsfreundeskreises sehen dies während der Führungen im Depot. Undichte Fenster und Türen, rostende Bauteile, ein angegriffenes Dach und eine schlecht isolierende Betonhülle sind die Ursachen dafür, dass immer mehr Objekte von Insekten angenagt und durch Temperaturschwankungen geschädigt werden. Der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Direktorin Viola König ist der kritische Bauzustand des Depotgebäudes seit vielen Jahren bekannt. Nehmen sie die mögliche Beschädigung und Vernichtung von Staatsvermögen und Weltkulturerbe billigend in Kauf? Sind alle vom Preußischen Schloss so trunken, dass der Erhalt, die Erfassung und die Aufarbeitung der Sammlungen unwichtig erscheinen? Die Verantwortung für die dringend notwendigen Maßnahmen liegt jetzt bei der Kulturstaatsministerin, dem Bundespräsidenten, der Bundesregierung und den Fraktionen im Bundestag. Aus diesem Grund liegt dieser Ausgabe von Kunst&Kontext ein Offener Brief der Redaktion bei.

Andreas Schlothauer

Vorwort	3
Impressum	80
<b>TITEL: HUMBOLDT-FORUM</b>	
Das Ethnologische Museum im Humboldt-Forum	5
Totem-Sound des Humboldt-LAB	13
„Werkstattgespräche“ im Humboldt-Forum	18
Bangwa-Figuren	
- Objektvorschläge für das Humboldt-Forum	20



Felix von Luschan



Heaven

**MUSEUM/SIBIRIEN**

Fischledermuseum in Viechtach	32
Schamanische Weltbilder in Sibirien	35
Carl Kjersmeier Sammlung in Kopenhagen	43
Weltmuseum Wien 2017	46

**OBJEKTE / SAMMLUNGEN**

Schild der Bamun	50
Interview mit Ingrid Baars	52
Rückgabeforderung eines Skalpes	58
Koloniale Lobi-Kunst	62

**BUCHBESPRECHUNG**

Sammlung Fittkau in München	71
Altmexikanischer Federkopfschmuck in Wien	74

**ESSAY**

Beliebig im Schengen-Raum	76
---------------------------	----

**AUSSTELLUNG**

Nordamerika in St. Gallen	78
Regenwald in Rosenheim	79
Liberia in Schwaz	82



Kopf-Reif der Zoró

# DAS ETHNOLOGISCHE MUSEUM IM HUMBOLDT-FORUM

Die Frage nach dem Konzept von außereuropäischer Kunst und der Präsentation der Amerika-Sammlungen

Das Ethnologische Museum in Berlin-Dahlem kann im Jahre 2015 auf eine über 200jährige bewegte Geschichte zurückblicken. Die bereits 1805 erwähnte „*Sammlung von außer-europäischen Seltenheiten*“ bildete nach Leopold von Ledebur, dem Leiter der Königlichen Kunstkammer, im Berliner Schloss „*eine für sich bestehende Abtheilung der königlichen Museen*“, die schon vor 1844 wahlweise „*Ethnographische Sammlung*“ oder „*das Ethnographische Cabinet*“ genannt wurde (Ledebur 1844, S. VI). Die stets wachsende Sammlung machte mehrere Ortswechsel notwendig, sodass die als Humboldt-Forum bezeichnete Schloss-Rekonstruktion der fünfte Standort dieses Museums sein wird. Der erste Umzug mit etwa 5.000 Objekten erfolgte um 1856 vom Berliner Stadtschloss in drei Räume im Neuen Museum, der zweite 1884-86 mit über 40.000 Objekten in das speziell für diese Sammlung errichtete „*Königliche Museum für Völkerkunde*“ in Berlins Mitte, und der dritte – nach kriegsbedingter Auslagerung und Rückführung – um 1966 mit etwa 330.000 Objekten in den Museumskomplex Dahlem. Der ab 2017 geplante erneute Umzug in die Mitte Berlins ist zugleich der erste, der gänzlich ohne seine Sammlungen erfolgt. Denn bisher bildeten Museum und Sammlungen stets eine Einheit, auch wenn in den 1920er-Jahren der größere Teil der Objekte wegen Platzmangels nach Dahlem ausgelagert werden musste.

Ins Humboldt-Forum werden jedoch außer den Objekten für die Ausstellungen keine weiteren Sammlungen einziehen, denn für diese ist ein Depotgebäude im Ortsteil Friedrichshagen am Müggelsee vorgesehen, dessen Fertigstellung frühestens im Jahre 2025 zu erwarten ist. Das heißt: Im Humboldt-Forum wird lediglich eine mehr oder weniger permanente

Ausstellung eingerichtet; die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Sammlungen erfolgt an einem anderen Ort. Das Humboldt-Forum mit den „*außereuropäischen Sammlungen*“ ist somit kein Museum im eigentlichen Sinn, sondern lediglich ein Veranstaltungsort mit angeschlossenen Ausstellungsräumen in den oberen Etagen.

## Außereuropäische Kulturen

Doch wieso gerade „*außereuropäische Kulturen*“ in der Rekonstruktion des Berliner Stadtschlusses? Wäre die Präsentation erlesener Sammlungen von Gemälden und anderen Kunstwerken aus Europa nicht viel sinnvoller gewesen? Auf der Museumsinsel gibt es mit Bode-Museum und Alter Nationalgalerie bekanntlich schon einen Schwerpunkt auf europäischer Kunst, sodass die Idee aufkam, mit dem Schloss quasi ein Gegengewicht dazu zu schaffen. Außerdem war in Paris seit 1995 das Musée du quai Branly in der Planung, das als nationales Projekt vom damaligen Präsidenten Frankreichs, Jacques Chirac, stark gefördert wurde. Dieses Museum entstand als eigenständiger Museumsbau und sollte eine Auswahl der Kunstwerke zeigen, die Frankreich während seiner 500jährigen Kolonialgeschichte gesammelt hat. Der Neubau mit einer eigenen, unverwechselbaren Architektur entstand ganz in der Nähe des Eiffelturms, also im touristischen Zentrum von Paris, und wurde im Juni 2006 eröffnet.

Berlin, das sich seit Napoleons Zeiten als Konkurrenten von Paris sah, schaute also auf das dort von staatlicher Seite geplante Prestige-Projekt und fühlte sich in der Absicht bestätigt, ebenfalls ein solches Museum im Zentrum der Stadt einzurichten. Was lag da näher als die Gegner der heiß diskutierten



Abb.1: Das Berliner Schloss im Februar 2015

Schloss-Rekonstruktion mit dem Argument zu überzeugen, dass in Berlins Mitte nicht Preußens Glanz und Gloria wieder erstehen sollte, sondern ein weltoffenes Zentrum für die Kulturen der außereuropäischen Welt.

Um diesen Bau zu füllen, hatte man ja das Ethnologische Museum in Dahlem, für das es bereits Erweiterungs- und Sanierungspläne gab, deren Finanzierung aber nicht gesichert war. Außerdem gab es ebenfalls in Dahlem die beiden gerade mit großem Kostenaufwand renovierten Museen für Indische und Ostasiatische Kunst (die später zum Museum für Asiatische Kunst vereint wurden). Als Zugeständnis an die Stadt Berlin als Eigentümerin des Schloss-Grundstücks sollten auch die Sammlungen der Humboldt-Universität und Teile der Berliner Zentral- und Landesbibliothek mit einziehen. Kritiker, die sich fragten, was an den beiden letzteren Institutionen „außereuropäisch“ sein soll, wurden schlicht ignoriert.

Dieses schwammige und nie zu Ende gedachte Konzept von „außereuropäischen Kulturen“ ist der schwerwiegendste Geburtsfehler des Humboldt-Forums. Denn die Dreiteilung der Schloss-Innenräume verhindert eine großzügige und überzeugende Präsentation der ethnologischen Sammlungen, die außerdem nicht in den unteren Geschossen, sondern lediglich auf der zweiten und dritten Etage gezeigt werden können. Das „Abschieben“ des Ethnologischen Museums in die oberen Stockwerke ist eine nicht wieder gut zu machende planerische und konzeptionelle Fehlleistung.<sup>1</sup> Hinzu kommt, dass aus Dahlem ja nicht nur „Ausstellungsmodule“ in die Mitte Berlins wechseln sollen, sondern ein ganzes Museum mitsamt seiner bewegten Geschichte. Denn die Identität eines Museums wird durch seine charakteristischen Sammlungen geprägt. Wenn diese Sammlungen aber zum großen Teil im Depot verschwinden und dieses Depot räumlich auch noch sehr weit entfernt ist, dann droht die Identität des Museums verloren zu gehen. Es wird in der Öffentlichkeit nur noch als eine Ansammlung einzelner Ausstellungsteile wahrgenommen, aber nicht mehr als organisch gewachsenes, eigenständiges, in sich geschlossenes Museum mit seiner besonderen Sammlung.

Doch was geschieht im Humboldt-Forum, wenn dort erst einmal die Ausstellungen der drei unterschiedlichen Institutionen aufgebaut sind? Ein Konzept für eine gemeinsame „Bespie-lung“ gibt es bis heute ebenso wenig wie die Geldmittel dafür. Stattdessen gibt es jede Menge blumiger Versprechungen, die den aus Beton gegossenen Bau mit den davorgehängten Sandsteinfassaden jetzt schon zum „magischen Ort“ erklären. Führende Kulturwissenschaftler haben jedoch größte Bedenken, der Stiftung Preussischer Kulturbesitz die Regie über das Humboldt-Forum zu überlassen, da sie die kaufmännische Befähigung der Stiftung in Frage stellen und ihr eine mangelhafte betriebliche Struktur vorwerfen. In ihrem Buch „Der Kulturinfarkt“ schreiben die Autoren über das derzeit größte Projekt der Stiftung: *„Große Investitionsprojekte sind nicht hinreichend durchdacht und gesteuert. Das Humboldtforum im neu zu bauenden Berliner Stadtschloss mag kulturell eine wunderbare Sache sein, betriebswirtschaftlich ist der Plan nicht mit klaren Zielen unterlegt, und im politischen Hin und Her ist das Ganze ein mehr als riskantes Unternehmen. Dies ist die staatsübersättigte Wirklichkeit im bedeutendsten Kulturbetrieb Deutschlands.“* (Haselbach et al. 2012, S. 53)

## Die Amerika-Sammlungen

Aber was bedeutet der Umzug nach Berlins Mitte für die beiden Dahlemer Museen, die 2019 dort einziehen sollen?

Das Museum für Asiatische Kunst dürfte mit diesem Umzug keine Probleme haben, denn es kann vollständig ins Humboldt-Forum übersiedeln, einschließlich seines Depots. Dafür steht ihm der größte Teil der dritten Etage zur Verfügung. Das ungleich größere Ethnologische Museum hingegen muss sich mit der zweiten Etage begnügen und dort Ausstellungen zu drei Erdteilen unterbringen: Afrika, Südsee (einschließlich Australien) und den Doppelkontinent Amerika. Die ethnologischen Asien-Ausstellungen hingegen werden in der dritten Etage an das Museum für Asiatische Kunst angefügt und teilweise mit diesem inhaltlich verbunden.

Während die asiatische Kunst somit eins zu eins von Dahlem in den Neubau umziehen kann, ist dies für das Ethnologische Museum nicht möglich. Es wird zwar behauptet, dass die Flächen im Humboldt-Forum denen in Dahlem entsprechen würden, doch lässt dies unberücksichtigt, dass in Dahlem große Sammlungsteile bisher gar nicht oder nur bruchstückhaft gezeigt werden konnten. Dies trifft vor allem auf die umfangreichen Sammlungen aus Südamerika zu, von denen bisher nur die des Andenraums in einer relativ kleinen Dauerausstellung präsent waren. Die grandiosen Sammlungen aus Amazonien und Patagonien, einschließlich der inzwischen ausgestorbenen Feuerland-Indianer, die insgesamt etwa 40.000 Objekte umfassen, wurden nach dem Zweiten Weltkrieg nie in einer permanenten Ausstellung gezeigt. Alleine dafür müsste im Humboldt-Forum eine halbe Etage zur Verfügung stehen. Stattdessen werden die indianischen Kulturen des Amazonas-Gebietes, deren bedrohter Lebensraum heute als Sinnbild des globalen Wandels und der Klimaveränderung gilt, in einem einzigen, relativ kleinen Raum untergebracht, in dem lediglich einige wenige Objekte beispielhaft gezeigt werden können. Dies geht aus den beiden Modellen hervor, die seit Frühjahr 2014 in der Humboldt-Box auf dem Schlossplatz ausgestellt sind und die Raumaufteilung für die zweite und dritte Etage des Humboldt-Forums wiedergeben.

Ebenso wie Amazonien ergeht es den Kulturen des Andenraums und denjenigen der Maya und Azteken Mesoamerikas, von denen sich in Berlin die größten Sammlungen außerhalb Amerikas befinden. Sie müssen sich jeweils mit einigen wenigen Ausstellungsräumen in der zweiten Etage begnügen, denn das meiste von dem, was zurzeit in Dahlem ausgestellt ist, wandert ins Depot. Gerade hier hätte sich angesichts der längst veralteten und auch vom Design her nicht mehr zeitgemäßen Altamerika-Ausstellung in Dahlem die Chance geboten, diese Kulturen im Humboldt-Forum in neuem Glanz erstrahlen zu lassen. Stattdessen steht dort in der Abfolge der



Abb. 2: Modelle der Raumaufteilung im Berliner Schloss, präsentiert in der „Humboldt-Box“

Schloss-Räume für den Bereich der andinen Hochkulturen lediglich ein Raum zur Verfügung; für Mesoamerika sind es zwei: einer für die Cozumalhuapa-Stelen aus Guatemala und einer für das Thema Schrift und Zeichen. Außerdem gibt es einen „Länder- und kulturübergreifenden“ Raum, der die „Vielfalt der Sammlungen“ zeigen soll. Hinzu kommt die obligatorische Goldkammer. Wenigstens dort werden die alten Kulturen Amerikas zum Glänzen gebracht.

Von den Indianerkulturen Nordamerikas, die immerhin von 1999 bis 2014 in Dahlem in der größten Dauerausstellung Europas zu sehen waren (bevor sie zugunsten der Berlin-Biennale teilweise demontiert wurden), wird im Humboldt-Forum ebenfalls nicht viel übrig bleiben. In einem Raum soll (vermutlich von indianischen Künstlern) ein Nordwestküsten-Haus rekonstruiert werden, ein zweiter ist dem Lebensraum Arktis gewidmet und zeigt Sammlungen aus Alaska. Dazwischen liegt ein Raum mit dem Titel *„Eine Sammlung – viele Perspektiven“*, der dem Sammler Adrian Jacobsen gewidmet ist. Objekte von den Prärie- und Plains-Indianern, von denen das Ethnologische Museum viele bedeutende alte Stücke beherbergt, sollen in verdichteter Form in einem Schaumagazin gezeigt werden. Über dieses Konzept wird sich vor allem das Karl-May-Museum in Radebeul freuen, denn dann kann es wieder behaupten, die größte Indianerausstellung Deutschlands zu besitzen.

Sieht man sich die Raumaufteilung an, wie sie in den Modellen in der Humboldt-Box dargestellt wird, dann steht ein Verlierer des Umzugs des Ethnolo-

gischen Museums ins Humboldt-Forum jetzt schon fest: die großartigen Amerika-Sammlungen, die in ihrem Ursprung auf Alexander von Humboldt zurückgehen, deren Bedeutung im Humboldt-Forum jedoch in keiner Weise gewürdigt wird. Alleine die in der regionalen Abteilung „Amerikanische Archäologie“ untergebrachte Altamerika-Sammlung umfasst etwa 120.000 Objekte. Mit dieser Sammlung könnte man problemlos ein eigenständiges Museum füllen, das im Rang und der Qualität einem Museum für Asiatische Kunst in nichts nachstünde.

Der weltberühmte Berliner Forschungsreisende Alexander von Humboldt gehörte zu den ersten Europäern, die die Bedeutung der altamerikanischen Kulturen erkannten: *„Im Jahre 1803-04 (...) hielt sich Alexander von Humboldt fast ein Jahr in der Hauptstadt Mexikos auf. Er besuchte Ruinenstätten und besichtigte kurz zuvor ausgegrabene Steinmonumente aus dem alten Tempelbezirk der aztekischen Hauptstadt. Humboldt wußte als erster europäischer Reisender die Kultur der Indianer, vor allem die Zeugnisse ihrer damals noch wenig beachteten vorspanischen Vergangenheit, zu würdigen.“* (Fischer und Gaida 1993, S. 14)

Es mutet daher geradezu grotesk an, den Schloss-Nachbau nach Alexander von Humboldt zu benennen (und für viele Millionen seine Amerika-Reisetagebücher anzukaufen), den überwiegenden Teil der größten Amerika-Sammlung Europas

jedoch aus dem Humboldt-Forum zu verbannen. Wie kann der Geist Alexander von Humboldts in dieses Schloss einziehen, wenn die von ihm mit angeregten Sammlungen aus der „Neuen Welt“ größtenteils im Depot in Friedrichshagen lagern?

### Die Kunst-Frage

Schaut man sich die in der Humboldt-Box ausgestellten Modelle der Raumverteilung im zukünftigen Humboldt-Forum etwas genauer an, so fragt man sich ungläubig: Was ist das für ein Bild der außereuropäischen Welt, das hier vermittelt werden soll?

Eine Etage ist vollständig dem Kontinent Asien gewidmet, mit dem Schwerpunkt auf asiatischer Kunst. Der Rest der Welt ist etwa gleichmäßig auf die darunter liegende Etage verteilt, nach dem Motto: Alle Kontinente sind gleich groß und gleich wichtig, doch Kontinente, von denen es in Berlin Kunstsammlungen gibt, sind größer und wichtiger.

Nicht-asiatischen Besuchern aus Übersee, die sich über diese Raumaufteilung wundern, muss man dann erklären, dass es in Asien Kunst im europäischen Sinne gibt und Asien daher

Anspruch auf dreimal so viel Platz hat. Der Rest der Welt besteht offensichtlich nur aus „primitiven“ Kulturen, die keine Kunst im europäischen Sinne besitzen und sich daher mit weniger Platz bescheiden müssen. Eine Ausnahme in Sachen Kunst macht Afrika, wo im Zusammenhang mit dem Königreich Benin das Thema „Kunst und Kolonialismus“ behandelt wird. Und in einem



anderen Afrika-Raum wird unter „Vielfalt der Sammlungen“ gezeigt, dass es dort auch zeitgenössische Kunst gibt.

Wo aber bleibt die Kunst der Inka, Maya und Azteken? Waren dies nicht auch Kulturen mit einer hoch entwickelten Kunst? In allen Museen der Welt wird ihre Kunst als Kunst ausgestellt, wieso nicht in Berlin? Welches Konzept von außereuropäischer Kunst liegt dem Humboldt-Forum zugrunde? Gibt es dafür überhaupt ein Konzept?

Im Humboldt-Forum sollen die bedeutenden Wandmalereien der Seidenstraße unter der Schlosskuppel inszeniert werden, wie im Dezember 2014 in einer Reportage der Filmemacherin Carola Wedel zu sehen war. Wo aber werden die mindestens ebenso bedeutenden altamerikanischen Kunstwerke inszeniert, die zurzeit in Dahlem ein Schattendasein führen? Denn die in den frühen 1970er Jahren eingerichtete und inzwischen völlig veraltete Dauerausstellung ist in über 40 Jahren noch nie erneuert worden.

Dass die großen archäologischen Sammlungen Altamerikas im Ethnologischen Museum untergebracht sind, hat überwiegend sammlungshistorische Gründe. Im 19. Jahrhundert ging es vor allem darum, Objekte zu erwerben, die möglichst frei von europäischem Einfluss waren. Die Unterscheidung in prähistorische und historische Objekte war dabei zweitrangig, ebenso wie die in Kunst oder Nicht-Kunst. Inzwischen haben sich aber nicht nur die Ethnologie und die Kunstgeschichte

weiterentwickelt, sondern auch die Archäologie Amerikas. Die Altamerikanistik ist weltweit zum eigenständigen Studien- und Lehrfach geworden, und die Kunstgeschichte behandelt die Kunst des alten Amerika längst getrennt von der „Kunst der Naturvölker“ als eigenständige, von Europa unabhängige Kunstentwicklung.

Eines der bedeutendsten Stücke der Berliner Altamerika-Sammlung ist die aztekische Opferblutschale, die Gustav Friedrich Waagen, damals Direktor der Gemäldegalerie, 1844 in Italien erwarb. Sie wurde zunächst noch ohne Kenntnis ihres ursprünglichen Verwendungszwecks als „mörserförmiges Gefäß“ inventarisiert (Bolz 2011, S. 125). Doch Waagen hatte bereits damals den hohen künstlerischen Wert dieses Stückes erkannt, das heute als Meisterwerk aztekischen Kunstschaffens gilt.

Weitere Altamerika-Sammlungen mit hoher künstlerischer Qualität gelangten 1862 durch den Ankauf des „Museums aztekisch-mexikanischer Altertümer“ in die Königlichen Museen. Der Kaufmann Carl Uhde hatte die etwa 4.000 Objekte der Azteken-Kultur, bestehend aus Steinskulpturen, Keramiken und Schmuckstücken, bei seiner Tätigkeit in Mexiko zusammengetragen.

*„Die Sammlung vorspanischer Kunstwerke des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem ist außergewöhnlich reichhaltig und dokumentiert mit ihrer überraschenden Vielfalt die meisten Regionen und Epochen Mesoamerikas. In den ausgestellten Objekten erschließen sich dem Betrachter die jeweiligen Vorlieben und Ideale, Konventionen und*

*Formen, mit denen der vorspanische Künstler Alltagsleben und Rituale, Glaubensvorstellungen und Naturauffassungen zum Ausdruck gebracht hat.“* (De la Fuente 1993, S. 46)

Es hätte dem Humboldt-Forum gut angestanden, die großartige Berliner Sammlung altamerikanischer Kunstwerke auf Augenhöhe mit den Werken der ägyptischen und vorderasiatischen Kunst, wie sie im Neuen Museum und im Pergamon-Museum zu sehen sind, zu präsentieren. Damit hätte man zeigen können, dass man auch in der Archäologie gewillt ist, den Blick vom europäisch-asiatischen Raum in eine neue Richtung zu lenken. Dass dies nicht geschah, zeigt deutlich, dass eine eurozentrisch geprägte Kunstauffassung die Einrichtung des Humboldt-Forums dominiert. Die „Alte Welt“ ist den Verantwortlichen immer noch näher als die von Humboldt erforschte „Neue Welt“. Und das trotz der vielen Sonntagsreden, in denen Alexander von Humboldt immer wieder im Munde geführt wird. Davon, dass dieser Forschungsreisende auf dem amerikanischen Kontinent als „der zweite Entdecker Amerikas“ verehrt wird, ist im Humboldt-Forum nicht viel zu spüren.

Und was ist mit der modernen Kunst der Indigenen Nordamerikas, die in den letzten vierzig Jahren für das Ethnologische Museum gesammelt wurde? Wieso hat diese herausragende Kollektion von Werken der „Indianischen Moderne“ keinen Platz im Humboldt-Forum gefunden? Und was geschieht mit

der großen Sammlung von 700 Kachina-Figuren der Hopi, die der Künstler Horst Antes 2014 dem Ethnologischen Museum übereignet hat? Zusammen mit dem bereits vorhandenen Bestand ergibt das eine in Europa einmalige Sammlung von ca. 900 Werken dieser speziellen Form der Hopi-Schnitzkunst. Sollen sie alle im Depot verschwinden?

### Die Konzept-Frage

Man fragt sich vor allem, welches Konzept von außereuropäischen Kulturen dem Humboldt-Forum zugrunde liegt. Gibt es dafür so etwas wie ein übergeordnetes Konzept?

In der Ausstellung *„Anders zur Welt kommen“* von 2009, die einen „Werkstattblick“ auf das Humboldt-Forum werfen sollte, hat man dem Sammelsurium von ethnologischen Objekten, die dort zu sehen waren, den Titel *„Welten in Bewegung“* gegeben. Das war der Teil, der in den Medien am deutlichsten kritisiert wurde. In seinem Rückblick auf diese Ausstellung sieht Markus Schindlbeck<sup>2</sup> den Grund dafür unter anderem in „mangelnder Teamarbeit“ der beteiligten Wissenschaftler (Schindlbeck 2012, S. 101). Teamarbeit funktioniert aber nur, wenn ein klares, eindeutiges Konzept vorhanden ist. Wenn

aber unter *„Welten in Bewegung“* jeder etwas anderes versteht, dann kann die Teamarbeit nicht funktionieren.

Bezüglich des Humboldt-Forums lässt sich ebenso wenig ein klares inhaltliches Konzept erkennen, an dem sich die beteiligten Wissenschaftler orientieren könnten. Stattdessen scheint es so, dass die von Schindlbeck nur angedeuteten Machtspiele und das Kon-

kurrenzdenken auf der Führungsebene nach wie vor die Planungen beim Humboldt-Forum beherrschen und dadurch eine sinnvolle Teamarbeit verhindern.

Bisher lässt sich im Humboldt-Forum hauptsächlich ein Quadratmeter-Verteilungs-Konzept erkennen, jedoch ohne wirklich sinnvolle inhaltliche Zusammenhänge oder übergeordnete Themenbereiche. Das für Berlin, aber auch für das Ethnologische Museum so wichtige Thema Kolonialismus wird nicht zusammenhängend und Kontinente-übergreifend abgehandelt, sondern kommt lediglich in den Regionen Afrika und Südsee vor. Das heißt, bei den Ausstellungen des Ethnologischen Museums handelt es sich überwiegend um eine Aneinanderreihung von regionalen Themen, die von den einzelnen Fachwissenschaftlern erarbeitet wurden. So etwas wie einen konzeptionellen „Überbau“ gibt es nicht.

Immerhin gesteht dieses Quadratmeter-Verteilungs-Konzept der Südsee-Sammlung weitere Räumlichkeiten für Großobjekte wie Boote und Häuser zu, die bis hinunter in die erste Etage reichen. Und irgendwo bei diesen Großobjekten werden dann auch die beiden acht Meter hohen Totempfähle von der Nordwestküste Nordamerikas stehen, weit weg von der Kultur, zu der sie eigentlich gehören.

Beim jetzigen Stand der Planungen ist der gewohnt eurozentrische Blick auf die Sammlungen deutlich erkennbar, der



die „Highlights“ hervorhebt, aber nicht danach fragt, was aus dem Blickwinkel von indigenen Völkern wichtig wäre, einem Berliner oder internationalen Publikum gezeigt zu werden. Wenn dann die Ausstellung steht, kann man sich laut Parzinger mit einer indigenen Universität am Orinoco in Venezuela *„über eine Internetplattform direkt mit den Menschen dort unterhalten und von ihnen mehr über die ausgestellten Objekte und die heutigen Probleme erfahren.“* (Der Tagesspiegel, 15. 1. 2015, S. 22) Dieses Projekt (bei dem man sich fragt, in welcher Sprache und zu welcher Uhrzeit man sich mit den Menschen dort unterhalten soll), zeigt zumindest den guten Willen, mit Vertretern indigener Völker zusammenzuarbeiten, doch welchen Einfluss sie auf Inhalt oder Gestaltung der Ausstellung haben, bleibt völlig unklar. In einem Interview mit der „Berliner Zeitung“ betont Direktorin Viola König die „multiperspektivische“ Vorgehensweise bei der Ausstellungsplanung. Als Beispiel nennt sie – für die Präsentation der Sammlung Adrian Jacobsens aus Alaska – *„die Perspektive der Pazifik-Eskimo Iñupiaq und Yup'ik, bei denen Jacobsen war, und die von ihrem Leben früher und heute erzählen.“* (Berliner Zeitung, 26. 1. 2015, S. 14). Man kann nur hoffen, dass diese „Multiperspektivität“ mehr als nur eine Alibifunktion haben wird und es zulässt, Vertreter von indigenen Gruppen tatsächlich zu Wort kommen zu lassen.

Im Grunde genommen ist die Planung für das Humboldt-Forum bisher nichts anderes als eine inhaltlich modifizierte und mit technischen Neuerungen wie Info-Tablets angereicherte Übertragung des Dahlemer Ist-Zustandes in das Schloss, auch wenn alle Beteiligten beteuern, dass alles ganz anders wird. Denn zu einer grundsätzlichen Neuordnung der Sammlungen, wie dies im Musée du quai Branly geschah, fehlten den Verantwortlichen der Mut und das Geld. Die Barriere zwischen Kunstpräsentation auf der einen Seite und ethnologischer Präsentation auf der anderen bleibt weiterhin bestehen. Dass es im Humboldt-Forum auch anders gegangen wäre, zeigen die Pläne, die in den 1990er-Jahren für Dahlem entwickelt wurden und an die man für das Humboldt-Forum problemlos hätte anknüpfen können.

### Die Planungen der 1990er-Jahre

Der in den 1990er-Jahren aus Dahlem erfolgte Auszug von Skulpturensammlung, Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett machte dort eine Neuordnung und Neugestaltung der Ausstellungsbereiche notwendig. Damit konnte endlich der bereits in den 1960er-Jahren gefasste Beschluss, den Museumskomplex Dahlem zum Zentrum der außereuropäischen Kunst und Kultur auszubauen, in die Tat umgesetzt werden. Die von der Museumsleitung und dem Mitarbeiterstab des Ethnologischen Museums gemeinsam erarbeitete Neukonzeption sah unter anderem folgende neu zu gestaltenden Ausstellungsbereiche vor: eine breit angelegte Einführung in die Kulturgeschichte der Menschheit, eine zentrale Präsentation hochrangiger Kunst aus Afrika, Amerika und Ozeanien – in Analogie zu den asiatischen Kunstmuseen – und eine kulturgeografisch stringente Abfolge der völkerkundlichen Ausstellungsbereiche (Helfrich 1994, S. 51).

Klaus Helfrich, damals Direktor des Ethnologischen Museums, schrieb dazu: *„Der Dahlemer Museumskomplex vereint (...) in Jahrhunderten gewachsene Sammlungen außereuropäischer Kunst und Kultur, die (...) nach Umfang, Vielfalt, Ausgewogenheit und Qualität weltweit das bedeutendste Gesamtensemble dieser Art darstellen (...). Mithin bedürfen diese Zeugnisse der außereuropäischen Kunst- und Kultur-*

*geschichte einer ihrer Bedeutung angemessenen Unterbringung und Präsentation, die ebenbürtig bestehen können im Vergleich zu den archäologischen und Kunstmuseen auf der Museumsinsel und am Kulturforum.“* (Helfrich 1994, S. 49) Die baulichen Voraussetzungen sollten von dem Architekten Helge Sypereck geschaffen werden und sahen vor, den schwer sanierbaren Bauteil 1 (ein Neubau der 1960er-Jahre, der die beiden Altbau-Flügel miteinander verband) abzureißen und an dieser Stelle eine große überdachte Halle für die völkerkundliche Kunstpräsentation zu errichten, die künftig den Mittelpunkt der Ausstellungen bilden sollte.<sup>3</sup> Der den regionalen Ausstellungen vorgeschaltete Einführungsbereich (auf der Fläche der jetzigen Altamerika-Ausstellung) sollte den Besuchern auf etwa 1000 m<sup>2</sup> eine globale Orientierung zu Anthropologie, Anthropogeografie (Mensch/Umwelt), Entdeckungs- und Kolonialgeschichte, Kulturwandel und Forschungsgeschichte der Ethnologie vermitteln (Helfrich 1994, S. 52). Zu der zentralen Halle, die als „Kunstforum“ dienen sollte, schreibt Helfrich: *„Dieser ästhetische Ansatz des Ausstellungskonzepts, das in gewisser Weise mit dem der asiatischen Kunst korrespondiert, bricht ganz bewußt mit einer langen Tradition des Völkerkundemuseums, das in der Vergangenheit aus seinem kulturkundlichen Selbstverständnis heraus auf die herausgehobene und gesonderte Aufstellung jener Kunstwerke verzichtet hat.“* (Helfrich 1994, S. 53) Mit der Hervorhebung der ethnischen Kunst wollte das Museum somit ganz bewusst darauf hinweisen, dass die außereuropäischen Völker heute nicht mehr als „primitive Kulturen“ gesehen werden können, sondern in ihren künstlerischen Ansätzen den so genannten „Hochkulturen“ ebenbürtig sind. Die Umbaumaßnahmen in Dahlem hätten dem Ethnologischen Museum einen Flächenzuwachs von 8.700 m<sup>2</sup> gebracht und die gesamte Nutzfläche auf 22.140 m<sup>2</sup> erhöht (Löffler 1994, S. 82-83). Mit den vorhandenen Mitteln von 75 Millionen DM wurden zunächst die Museen für Indische und Ostasiatische Kunst saniert und bis 2000 neu gestaltet. Für eine Sanierung und Neugestaltung des Ethnologischen Museums nach den Plänen von Helge Sypereck wurden weitere 400 Millionen DM veranschlagt. Es zeichnete sich jedoch ab, dass diese Mittel in absehbarer Zeit nicht verfügbar sein würden, so dass der geplante Umbau auf unbestimmte Zeit verschoben werden musste.

In dieser Situation, die für das Ethnologische Museum denkbar unbefriedigend war, wurde in Berlin die Rekonstruktion des Berliner Stadtschlusses diskutiert, über dessen Nutzung noch völlige Unklarheit herrschte. Daher kam der Vorschlag von Klaus-Dieter Lehmann, damals Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, gerade recht, im Schloss ein Zentrum für außereuropäische Kulturen einzurichten, wie es ursprünglich für Dahlem geplant war. Diese Idee fand die Zustimmung von Direktor Helfrich, sodass sie im November 1999, anlässlich der Pressekonferenz zur Eröffnung der Ausstellung „Indianer Nordamerikas“, erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Der Umzug ins Schloss hatte aus Sicht der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zwei Vorteile: Man konnte mit den Ausstellungen ins Zentrum Berlins rücken in der Erwartung, dass dann die Zahl der Besucher wieder steigen würde. Denn nach der Wiedervereinigung befand sich Dahlem nur noch in einer Randlage, die Besucherströme zog es zur Museumsinsel. Ebenso wichtig waren die finanziellen Gründe, denn die Stiftung Preußischer Kulturbesitz wollte nicht weiter in die sanierungsbedürftigen Bauten in Dahlem investieren. Lehmann und der damals gerade neu ernannte Generaldirektor Peter-Klaus



Abb. 3: Grundsteinlegung am 12. Juni 2013

Schuster drängten daher mit aller Macht auf die Museumsinsel. Der Wunsch, die kulturhistorischen Museen in Zukunft alle in der Mitte Berlins zu konzentrieren, war so stark, dass alle Bedenken, ob sich die Schloss-Rekonstruktion überhaupt für die Zwecke eines Museums eignen würde, zur Seite geschoben wurden. Und Schuster schwärmte damals bereits von der Museumsinsel als dem neuen Berliner Louvre.

Doch anstatt für die Schloss-Planungen auf die bereits sehr weit gediehenen inhaltlichen Planungen für Dahlem zurückzugreifen, ließen Lehmann und die 2001 ernannte Direktorin Viola König von außenstehenden Experten neue Konzepte erarbeiten. Angefangen mit dem Exposé von Eberhard Fischer, dem Direktor des Museums Rietberg in Zürich, der für ein „Weltkunstmuseum“ plädierte,<sup>4</sup> wurden dabei ausschließlich idealtypische Vorschläge unterbreitet. Keiner davon berücksichtigte die unterschiedlichen Schwerpunkte in der Sammlung des Ethnologischen Museums. Nirgendwo wird erwähnt, dass es neben den ethnologischen Sammlungen in Dahlem auch große archäologische Sammlungen aus Amerika gibt, die mit einem Umfang von 120.000 Objekten die Dimension eines eigenständigen Museums besitzen. (Zum Vergleich: das damals noch selbständige Museum für Indische Kunst hatte einen Bestand von 20.000 Objekten.)

Diese Fakten blieben jedoch bei den Planungen für das Humboldt-Forum unberücksichtigt. Die archäologische Altamerika-Sammlung wurde weiterhin als Teil der ethnologischen Sammlung angesehen und als solche „verplant“. Die einmalige Chance, endlich die bei den Staatlichen Museen bestehende Hierarchie zwischen Kunst und Ethnologie zu überwinden, war damit vertan.

### Überzogene Erwartungen

Das größte Problem für das zukünftige Humboldt-Forum sind die völlig überzogenen Erwartungen, die an dieses „größte kulturpolitische Projekt Deutschlands“ gestellt werden. Bereits der damalige Stiftungs-Präsident Lehmann hat versucht, das Humboldt-Forum zu einem mythischen Ort zu verklären, der fast überirdische Eigenschaften besitzt: *„Es muss ein Ort sein, der Kunst und Leben in Beziehung setzt, der Mythen sichtbar macht, der auch unauflösbare Fremdheit respektiert, der nicht über, sondern mit dem Fremden arbeitet, eine Werkstatt zur Teilhabe, ein Reflexionsort des Staunens, Innehaltens und Verstehens. Damit kommen wir von festgefahrenen starren Bildern zu einer lebendigen gleichrangigen Zeitgenossenschaft der Weltkulturen.“* (Klaus-Dieter Lehmann 2002, in: König 2012, S. 22)



Abb. 4: Hermann Parzinger, Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz



Abb. 5: Bernd Neumann (CDU), der Staatsminister für Kultur und Medien am 12. Juni 2013

Auch die Politik versuchte in großspuriger Art, das Humboldt-Forum für sich zu vereinnahmen: *„Nachdem auf der Museumsinsel das Ganze der europäischen Kultur gesammelt und dargestellt ist, soll in der Mitte der deutschen Hauptstadt die außereuropäische Kultur präsentiert und so ein Dialog der Weltkulturen ermöglicht und inszeniert werden. Das gibt es nirgendwo sonst auf der Welt! Das wäre eine der faszinierendsten Museumslandschaften der Welt! (...) Das wäre eine Visitenkarte eines modernen, auf überzeugende Weise welt-offenen Deutschland.“* (Wolfgang Thierse 2010, in: Berliner Extrablatt 2012, S. 89)

Und der 2008 ernannte neue Stiftungs-Präsident Hermann Parzinger stimmte ebenfalls in diesen Chor der Euphoriker mit ein: *„Das Humboldtforum wird Erfahrungen mit außereuropäischer Kunst und Kultur und dadurch Wissen über die Welt vermitteln, interkulturelle Begegnungen ermöglichen und so die Menschen neugierig machen und für andere Welten faszinieren (...). Das Humboldtforum ist deshalb nicht nur eine Sache Berlins und Deutschlands, sondern es kann eine Angelegenheit der gesamten Welt werden; das Humboldtforum wird ein Weltort der Globalisierung!“* (Hermann Parzinger 2010, in: Berliner Extrablatt 2012, S. 117)

Als die 2014 ernannte Staatsministerin für Kultur und Medien, Monika Grütters, in ihrer Antrittsrede ein klares Bekenntnis zum Humboldt-Forum abgab, legte sie die Latte noch ein Stück höher: *„Es soll um die Betrachtungen der großen Menschheitsthemen wie die Grenzen des Lebens, also Geburt und Tod, wie Gott und die Bedeutung der Religionen, wie Identität und Migration gehen. Hier erfahren wir das, was wir alle über unser Leben wissen wollen (...) es geht dabei nicht um ein ‚besseres Völkerkundemuseum‘ (...) es geht vielmehr um neuartige Kunst- und Kulturerfahrungen, um das Wissen über gleichberechtigte Weltkulturen und um neue Kompetenzen im Weltverständnis.“* (Monika Grütters 2014, in: Berliner Extrablatt 2014, S. 11)

Es scheint so, als ob sich Kulturschaffende und Politiker bei der Beschreibung des künftigen Humboldt-Forums in Superlativen überbieten wollten. Ihre Aussagen klingen wie Beschwörungsformeln, die man nur oft genug wiederholen muss, damit auch das bis jetzt noch skeptische Publikum an den Erfolg glaubt. Doch mit solchen euphorischen Versprechungen steigt auch die Fallhöhe. Im Januar 2015 hat Parzinger noch einen drauf gesetzt und das Humboldt-Forum, das sich noch im Zustand des Rohbaus befindet, bereits zum „magischen Ort“ erklärt (Der Tagesspiegel, 15. 1. 2015, S. 22). Es gibt aber auch warnende Stimmen, beispielsweise die des Architekturkritikers Heinrich Wefing: *„Im historischen Zentrum der deutschen Hauptstadt ein Schauhaus der Weltkulturen zu bauen, das ist eine einzigartige Gelegenheit. Was dabei entsteht, wird Berlin auf Jahrzehnte prägen. Ein Fehlschlag wäre eine Katastrophe, jedes Mittelmaß ein Unglück.“* (Heinrich Wefing 2008, in: Berliner Extrablatt 2012, S. 81)

Bei all diesen Äußerungen gewinnt man den Eindruck, dass die Zitierten die Sammlungen in Dahlem, die dort seit einem halben Jahrhundert ausgestellt sind, bisher noch nie richtig wahrgenommen haben. Denn mit ihrem geplanten Umzug ins Humboldt-Forum werden diese plötzlich völlig verklärt dargestellt und erhalten ungeahnte Bedeutungen und Qualitäten. Damit wird deutlich, dass der Ort, an dem sie zukünftig gezeigt werden sollen, den Sammlungen eine ganz neue „magische“ Aura verleiht, die sie in Dahlem offensichtlich nie hatten. Einer der wenigen Politiker, die sich nicht von dieser Welle der Euphorie mitreißen ließen, ist Klaus Wowereit, der in einem

Interview anlässlich seines Rücktritts nüchtern feststellte: *„Ich war ja immer für ein komplett neues Gebäude, zeitgenössische Architektur. Es wurde anders entschieden. Nun ist es so. Dennoch wird das, was jetzt entsteht, Berlins Mitte verändern (...). Es ist aber bis jetzt noch nicht gelungen, den Gedanken des Humboldt-Forums breiten Kreisen der Bevölkerung zu vermitteln.“* (Der Tagesspiegel, 13. 11. 2014, S. 21)

Viola König, die Direktorin des Ethnologischen Museums, ist nach eigener Aussage 2001 in dieses Amt berufen worden, *„mit der expliziten Aufgabe, ein Konzept der Neupräsentation der Dahlemer Sammlungen im künftigen Humboldt-Forum zu erarbeiten.“* (König 2012, S. 9) Doch 14 Jahre später gibt es noch immer keine klare Vorstellung davon, wie sich das Ethnologische Museum als Ganzes in diesem Veranstaltungszentrum behaupten wird. Kann es seinen Charakter als eigenständiges Museum bewahren, oder wird es sich in einer Abfolge von einzelnen Ausstellungsräumen in den Schloss-Fluchten mehr und mehr auflösen?

### Die Intendanten-Frage

Es müsste jedem klar sein, dass die Dahlemer Sammlungen alleine die völlig überzogenen Erwartungen von Politikern und Kulturschaffenden an das Humboldt-Forum nicht werden erfüllen können. Daher muss eine „szenographische Gestaltung“ hinzukommen, die 2012 den Ausstellungsgestaltern Appelbaum und Malsyteufel übertragen wurde. Die müssen nun sehen, wie sie die ethnologischen Sammlungen, vor allem die Großobjekte, in den engen und relativ niedrigen Fluchten der Schlossräume zwischen den tragenden Säulen so unterbringen können, dass die versprochenen „neuen Kompetenzen im Weltverständnis“ auch sichtbar werden.

Die Planung eines Gebäudes, das eigentlich nicht als Museum, sondern als Kulisse errichtet wird, um Berlins historische Mitte wieder zu füllen, und bei dem die Rekonstruktion der historischen Fassaden immer wichtiger war als der Inhalt, nötigte alle Beteiligten zwangsläufig zu Kompromissen. Den politisch Verantwortlichen jedoch muss man vorwerfen, dass sie mit der Kombination von Museen Dahlem, Berliner Zentral- und Landesbibliothek und Sammlungen der Humboldt-Universität einen nicht wieder gut zu machenden Fehlgriff getan haben, denn die zusammengewürfelte Belieblichkeit dieser drei Institutionen ist allzu offensichtlich. Vor allem aber lässt sich diese Kombination auch nicht wieder rückgängig machen, wie der Bauherr Manfred Rettig von der Stiftung „Berliner Schloss – Humboldtforum“ betont. Denn der Vorschlag von Hermann Parzinger, die geplanten Ausstellungsflächen der Zentral- und Landesbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zu überlassen, um dort zusätzlich das Museum Europäischer Kulturen unterzubringen, wurde von Rettig entschieden abgelehnt (Der Tagesspiegel, 4. 11. 2014, S. 15).

Ganz plötzlich scheint der Stiftung Preußischer Kulturbesitz eingefallen zu sein, dass das Europa-Museum, das im Altbau in Dahlem untergebracht ist, nach dem Auszug des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst als einziges in Dahlem zurückbleiben würde. Welcher Besucher sollte da noch hinfinden? Und wo soll dieses Museum sonst untergebracht werden, wenn die Dahlemer Museen bis zum Jahre 2025 „leer gezogen“ sein werden, wie es heißt? (Der Tagesspiegel, 18. 11. 2014, S. 23) Dieses Dilemma des Europa-Museums, das man nur als planerisches Armutszeugnis bezeichnen kann, zeigt besonders deutlich, dass die Verantwortlichen beim Zusammenwürfeln von „außereuropäischen Sammlungen“, Landesbibliothek und Humboldt-Universität

das Konzept des Humboldt-Forums nie zu Ende gedacht haben.

Ein weiterer Beweis dafür wurde Mitte März 2015 erbracht, als die Meldung die Runde machte, dass der neue Regierende Bürgermeister Berlins, Michael Müller, die Zentral- und Landesbibliothek mit ihrem Projekt „Welt der Sprachen“ aus dem Humboldt-Forum hinausgeworfen hat. Stattdessen soll dort unter dem Titel „Welt.Stadt.Berlin“ eine Berliner Geistes- und Ideengeschichte ausgebreitet werden. Der Grundgedanke sei: „Wie die Welt Berlin geprägt hat und umgekehrt Berlin auch die Welt“. (Der Tagesspiegel, 14. 3. 2015, S. 1) Das heißt, die erste Etage des Schlosses wird nun für die Berlin-Touristen hergerichtet, die bereits dort erfahren können, welche großartigen Leistungen Wilhelm und Alexander von Humboldt und andere Berliner Geistesgrößen und Weltreisende vollbracht haben. Den Aufstieg in die zweite und dritte Etage mit den ethnologischen Sammlungen können sich die meisten Touristen dann sparen.

Nun möchte die Kulturstaatsministerin Monika Grütters möglichst bald einen Intendanten für das Humboldt-Forum berufen, der nicht nur alle drei beteiligten Institutionen unter einen Hut bringen soll, sondern vor allem dafür sorgen muss, dass die oben zitierten Versprechungen und Erwartungen an diesen „magischen Ort“ auch tatsächlich eingelöst werden. Nach der Vorstellung Parzingers soll dieser Intendant dafür sorgen, dass das Publikum „spektakuläre Sonderausstellungen, Film-, Performance-, Musik- und Theaterveranstaltungen“ besuchen kann. Außerdem soll er als Dirigent des Humboldt-Forums neue Akzente setzen, um das Ganze zum Klingen zu bringen, und es dadurch zum „magischen Ort“ werden zu lassen (Der Tagesspiegel, 15. 1. 2015, S. 22). Es bedarf mindestens eines Schamanen mit übernatürlichen Kräften, um diese Aufgabe zu bewältigen. Die Handlungsfähigkeit dieses Intendanten ist jedoch von vornherein beschnitten: Er darf an den bisherigen Belegungs-Planungen nichts mehr ändern, weil diese „aus Gründen des Bauablaufs“ bis Mitte 2015 abgeschlossen sein müssen.

Da fragt man sich besorgt, ob im Humboldt-Forum mehr als nur ein überdachter Karneval der Kulturen stattfinden wird. Denn die Gefahr ist groß, dass alle in Berlin vorhandenen „außereuropäischen“ Gruppen und Vereine versuchen werden, sich an diesem zentralen Ort zu präsentieren. Noch größer ist allerdings die Gefahr, dass die in Berlin vertretenen Botschaften und diplomatischen Vertretungen ständig als Sponsoren auftreten wollen, um durch Veranstaltungen und Ausstellungen für ihre Länder zu werben. Was ist aber mit all den ethnischen Gruppen, die in Berlin keine Vertretung und auch sonst keine Lobby besitzen? Werden sie im Humboldt-Forum überhaupt wahrgenommen? Man kann also gespannt sein, wie der Intendant mit dem Thema „ethnische Minderheiten“ umgehen wird. Werden auch diejenigen Minderheiten zu Wort kommen, die in den Nationalstaaten, denen sie seit ihrer Unterwerfung durch die Kolonialmächte angehören, keine Stimme haben oder dort noch immer Repressalien ausgesetzt sind?

Der Bauherr des Schlosses, Manfred Rettig, hat allerdings schon klare Vorstellungen von der zukünftigen Nutzung dieses Ortes: „Hier sollen später Staatsempfänge und Galadiner ausgerichtet werden“, ließ er gegenüber dem „Spiegel“ verlauten. Außerdem träume er bereits von Großevents wie einem „Auftritt von Udo Lindenberg im repräsentativen Schlüterhof.“ (Der Spiegel 47, 17. 11. 2014, S. 47)

Hier wird vom Vorstand der staatlichen Stiftung „Berliner

Schloss – Humboldtforum“ erstmals offen ausgesprochen, was der wahre Verwendungszweck des künftigen Humboldt-Forums sein soll: Südseekanus und andere Exotika dürfen eine willkommene Kulisse für die Event-Kultur der Polit-Prominenz abgeben, die damit ihre Weltoffenheit demonstrieren möchte. Aber zumindest gehört Udo Lindenberg ja zu den exotischeren Erscheinungen im deutschen Kulturbetrieb. Und was die Suche nach einem Intendanten angeht, so ist seit dem 9. April 2015 bekannt, dass dem Kunsthistoriker Neil McGregor, Direktor des British Museum, die „Gründungsintendanz“ übertragen wurde. Durch seine jüngste Ausstellung über „Germany“ weiß man, dass er Experte für deutsche Kultur ist. Doch wie viel Ahnung hat er von außereuropäischen Kulturen?

Text: Peter Bolz  
Fotos: Andreas Schlothauer

### Der Autor

Der Ethnologe **Dr. Peter Bolz** lebt und arbeitet als unabhängiger Autor in Stahnsdorf bei Berlin. Von 1989 bis 2012 war er im Ethnologischen Museum in Berlin-Dahlem für die Sammlungen der Eskimo und Indianer Nordamerikas zuständig.

### ANMERKUNGEN

- 1 Siehe dazu Bernau 2014.
- 2 Markus Schindlbeck war von 1986 bis 2014 Leiter des Fachreferats Südsee und Australien des Ethnologischen Museums Berlin.
- 3 Siehe die Pläne bei Sypereck 1994, S. 100-101.
- 4 Siehe König 2012, S. 14-20.

### LITERATUR

- Berliner Extrablatt. Das Beste vom Berliner Extrablatt 1998 bis 2011. Förderverein Berliner Schloss, Hamburg 2012.
- Berliner Extrablatt. Mitteilungsblatt des Fördervereins Berliner Schloss, Nr. 81, April 2014.
- **Bernau, Nikolaus:** Die (fast schon) vergebene Chance. Ein kritischer Blick hinter barocke Fassaden. Museumsjournal, Nr. 1, 2014, S. 30-32.
- **Bolz, Peter:** Wie man die außereuropäische Welt in drei Räumen unterbringt: Die ethnologische Sammlung im Neuen Museum. In: Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. Berliner Schriften zur Museumsforschung, Bd. 29. Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin und G + H Verlag, Berlin 2011, S. 119-135.
- **De la Fuente, Beatriz:** Meisterwerke vorspanischer Kunst aus Mexiko. In: Die Sammlung vorspanischer Kunst und Kultur aus Mexiko im Museum für Völkerkunde, Berlin. Staatliche Museen zu Berlin und Artes de México, Berlin 1993, S. 45-65.
- **Fischer, Manuela / Marie Gaida:** Die Geschichte der mexikanischen Sammlung im Museum für Völkerkunde, Berlin. In: Die Sammlung vorspanischer Kunst und Kultur aus Mexiko im Museum für Völkerkunde, Berlin. Staatliche Museen zu Berlin und Artes de México, Berlin 1993, S. 11-28.
- **Haselbach, Dieter / Arnim Klein / Pius Knüsel / Stephan Opitz:** Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche. Albrecht Knaus, München 2012.
- **Helfrich, Klaus:** Museumskomplex Dahlem. Zentrum außereuropäischer Kunst und Kultur. In: Standorte – Standpunkte. Staatliche Museen zu Berlin. Staatliche Museen zu Berlin und Ars Nicolai, Berlin 1994, S. 49-54.
- **König, Viola:** Chronologie der Konzeptentwicklung zur Neupräsentation des Ethnologischen Museums im Humboldt-Forum 1999-2012. In: Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999-2012. Baessler-Archiv, Bd. 59, 2011 (erschienen 2012), S. 9-12. – Die Konzeptdebatte. In: Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999-2012. Baessler-Archiv, Bd. 59, 2011 (erschienen 2012), S. 13-62.
- **Ledebur, Leopold von:** Leitfaden für die Königliche Kunstammer und das Ethnographische Cabinet zu Berlin. Berlin 1844.
- **Löffler, Gerd:** Bauliche Entwicklung der Museumsstandorte der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. In: Standorte – Standpunkte. Staatliche Museen zu Berlin. Staatliche Museen zu Berlin und Ars Nicolai, Berlin 1994, S. 73-83.
- **Schindlbeck, Markus:** Das Humboldt-Forum im Schloss oder „Anders zur Welt kommen“. Eine Ausstellung als Werkstattblick. In: Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999-2012. Baessler-Archiv, Bd. 59, 2011 (erschienen 2012), S. 95-102.
- **Sypereck, Helge:** Museumskomplex Dahlem. In: Standorte – Standpunkte. Staatliche Museen zu Berlin. Staatliche Museen zu Berlin und Ars Nicolai, Berlin 1994, S. 100-101.



Abb. 1: Totem's Sound

# DIE REISE DES JOHAN ADRIAN JACOBSEN ZU DEN HAIDA

erzählt vom zukünftigen Humboldt-Forum Berlin

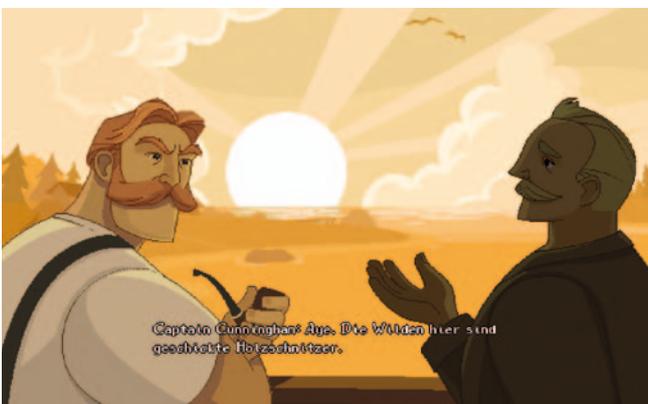


Abb. 2: Einführung 1 – Captain Cunningham: Aye, Die Wilden hier sind geschickte Holzschnitzer.



Abb. 3: Einführung 2



Abb. 4: Einführung 3

Die Anwendung neuer Techniken in Museen kann interessant sein, besonders dann, wenn das Humboldt-Forum ein Videospiel auf einer Internetseite veröffentlicht<sup>1</sup>, um die Objekte der eigenen Sammlung vorzustellen. Einführend heißt es im „Reisebericht“ des Humboldt-LAB: *„Johan Adrian Jacobsen reiste Ende des 19. Jahrhunderts im Auftrag des damaligen Berliner Museums für Völkerkunde an die amerikanische Nordwestküste und nach Alaska, wo er zahlreiche Objekte für die Museumssammlung erwarb. Seinen Aufenthalt beschrieb er in einem ausführlichen Reisebericht. (...) In dem von gold extra entwickelten Computer-Abenteuerspiel schlüpfen die BesucherInnen in die Rolle Jacobsens während seines Aufenthalts bei den Haida in Kanada.“*

Meine Reise beginnt.

## Kapitel 1

Der alte Mann möchte weder Geld noch Tabak, er möchte eine Decke. Allerdings erklärt er mir später, als ich ihm diese gebracht habe, dass er sie erst im Winter brauchen wird. Aber dies wissen wir jetzt noch nicht, und so machen wir uns daran, den Wald zu durchqueren. Ich sehe mich attackiert von blutdürstigen fliegenden Insekten. Der alte Mann hatte mir eine Fackel zu meiner Verteidigung gegeben, aber der Programmierer des Spieles hat vergessen zu präzisieren, was getan werden muss, um die Waffe zu aktivieren.

Ich durchsuche alle Optionen, nichts zu finden. Nachdem ich die Angebote dieser Ebene probiert habe, gibt es zwei Möglichkeiten: „c“ um zu schießen und „v“ um die Waffen zu wechseln, denn ich habe schon eine Pistole und später werde ich noch eine Axt bekommen. Wie in allen Videospielen ist die Hauptperson also gut bewaffnet. Und um wen oder was zu töten? Eine unübersehbare Zahl von Wölfen, aggressiven Insekten und Bären. Ich mache mich daran, den Wald zu durchqueren und all diese Tiere zu töten. Stets reicht es, sich hinter einem Busch zu verstecken. Dann bleiben die Tiere stehen, was es sehr leicht macht, sie umzubringen. (Ist das ein Programmierfehler oder gewollt, damit es die jugendlichen Spieler leichter haben?) Alle Gestalten des Spieles reagieren sehr langsam, und der Weg durch den Wald erscheint endlos. Nichts gibt es zu entdecken, nur Bäume und grünes Dickicht. Nach einem langen Marsch, auf welchem uns niemand außer einer alten Dame begegnete, welche verständlicherweise

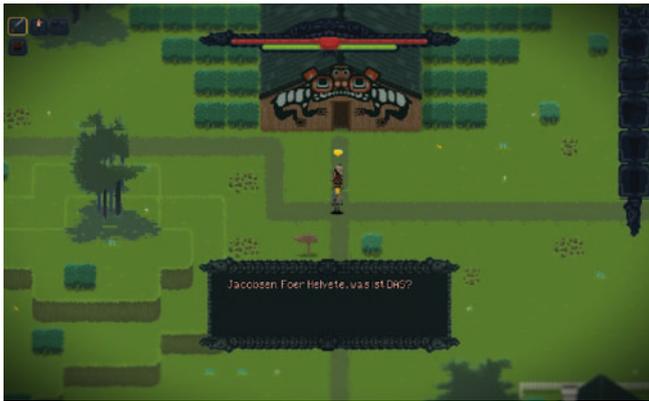


Abb. 5: Kapitel 1 – Jacobsen: Foer Helvete, was ist DAS?



Abb. 7: Kapitel 2 – Jacobsen: So ein Held wie ich tut doch diesen edlen Tieren nichts!

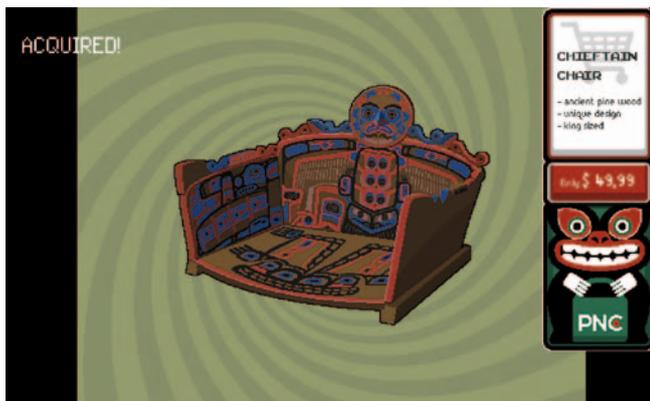


Abb. 6: Kapitel 1: CHIEFTAIN CHAIR: ancient pine wood, unique design, king sized. Only \$ 49,99



Abb. 8: Kapitel 2 – Jacobsen: DU RUDERST JETZT, SONST HAU ICH DIR IN DIE FRESSE, DU DUMME SAU!

nichts mit meiner Person zu tun haben wollte, kamen wir dann beim ersten Totem an, wo ein Indianer uns biss – weil dies so Tradition ist. Er konnte leider diese Geste nicht erklären, weil es eine geheime Tradition ist. Mein gebissener Held<sup>2</sup> verblieb daher unwissend – aber zufrieden: Er hat die Decke, welche er dem alten Holzschnitzer nun überbringen kann. Der Handel ist abgeschlossen, und der Held kann sein erstes Objekt einsammeln: einen Thron, weil es keinen Herrscher mehr gibt. Und da! Mein Bildschirm beginnt zu knistern und eine Seite mit folgender Meldung erscheint: *„Dieses großartige Möbelstück aus feiner Pinie ist neu in unserem Sortiment und schon jetzt unglaublich reduziert. Für den lächerlichen Preis von nur 80 Dollar oder 20 Unzen Tabak erhalten Sie ein prächtiges Artefakt: einen Häuptlingsthron, handgemacht von weltberühmten Holzbildhauern. Lassen Sie sich die Chance nicht entgehen und kaufen Sie sich eine Sitzgelegenheit, wie sie sonst nur Königen gebührt!“*

Ich bin sehr überrascht über diese Beschreibung, welche das Objekt entwertet und durch die nichts zu lernen ist. So verlasse ich die Gegenwart und wechsele in Ebene 2.

## Kapitel 2

Ich bin auf der Suche nach einer Piroge. Es ist der Sohn des alten Holzschnitzers, der mich zu einer führt. Er ist nicht wie sein Vater, er ist jung und braucht keine Decke. Was er will, ist Geld, wofür er meinen Helden in einer Piroge an einen Strand bringen würde. Obwohl mein Held schlau genug war, alle wilden Tieren zu töten, die er traf, weiß er nun nicht, wie eine Piroge zu navigieren ist. Am Strand angekommen, entdeckt Jacobsen wunderbare Muscheln und bemerkt, dass es *„in Norwegen nicht so viele Muscheln gibt wie dort.“* Doch unser indianischer Begleiter fordert eine zusätzliche Vergütung, um

beim Aufsammeln der Muscheln zu helfen, was wiederum unseren Helden nervt. Der Strand ist gut bewacht durch wilde Seelöwen, welche uns davon abhalten an die wertvollen Muscheln zu gelangen. Nachdem vorher schon einige Wölfe und Bären getötet worden sind, ziehe ich meine Waffe, um mich auch dieser lästigen Tiere zu entledigen. Aber welche Überraschung! Mein Held sagt: *„So ein Held wie ich tut doch diesen edlen Tieren nichts!“* Und so sterbe ich am Strand, buchstäblich gefressen von den Seelöwen. Glücklicherweise feiert mein Spiel-Ich schließlich Wiederauferstehung, und so kann ich endlich mit meinen Muscheln von dannen ziehen. Aber da, obwohl ich wegen dieser Tiere schon gestorben (und wieder auferstanden) bin, möchte mein indianischer Begleiter erneut mehr Geld, um mich weiter zu bringen, also nur, um einige Kilometer zwischen Felsen und Stromschnellen zu paddeln (zwei lange Minuten des Spieles). Welch Wagnis! Das hätte er nicht sagen sollen, denn nun reicht es meinem Helden, und er brüllt: *„DU RUDERST JETZT, SONST HAU ICH DIR IN DIE FRESSE, DU DUMME SAU!“* Wir lernen aus diesem Spiel folgende Hierarchie: Bären und Wölfe können getötet, die Indianer misshandelt und angebrüllt werden, aber die Seelöwen fasst man besser nicht an! Der Indianer verneigt sich vor unserem Helden, und wir haben unsere zweite Mission beendet. *„Befahren Sie Fluss, Sund und Ozean wie die Fischer vom Stamme der Haida! Dieses fantastische Kanu wurde uns gerade direkt von den Queen Charlotte Inseln geliefert. Diese Chance dürfen Sie sich nicht entgehen lassen, denn wir verkaufen dieses Prachtstück verlustreich um nur 100 \$ oder 25 Unzen Tabak. Wenn Sie das Kanu jetzt kaufen, schenken wir Ihnen außerdem einen Satz Ruder und verlängern die Garantie auf fünf Jahre. Dann steht einem Abenteuer mit der ganzen Familie in den Fluten des Nordpazifiks nichts mehr im Weg!“*

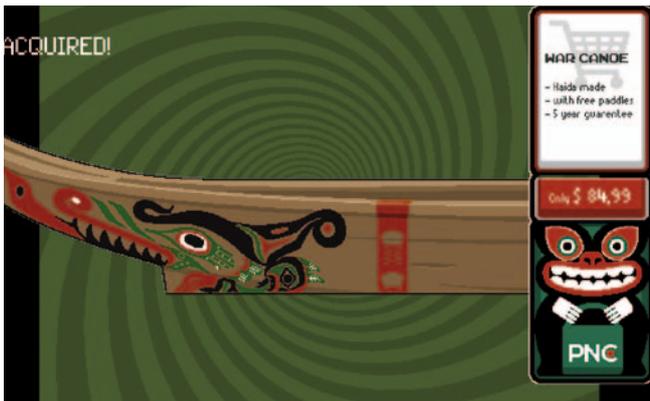


Abb. 9: Kapitel 2 – WAR CANOE: Haida made, with free paddles, 5 year guarentee. Only \$ 84,99



Abb. 11: Kapitel 3 – RAVEN MASK: rare edition, very prestigious, Kwakiutl made. Only \$ 99,99



Abb. 10: Kapitel 3

Auszug aus dem Buch „Capitain Jacobsen’s Reise an der Nordwestküste Amerikas 1881-1883“ (S. 22-23)

„Am Mittwoch den 21. September gegen Mittag reisten wir ab. Der Weg führte zunächst an verschiedenen Inseln vorbei, bevor wir auf die offene See kamen. Da es nicht geraten schien, die 40 englische Meilen lange Seefahrt noch zu unternehmen, so blieben wir diesseits und unterhielten uns mit Jagd und Fischfang. Hierbei hatte ich ein kleines Abenteuer, welches leider den Verlust meines Gewehres herbeiführte. Ein grosser Seelöwe, der mehr als 11 Fuss lang war, hatte sich auf einen Felsen am Ufer begeben und war daselbst fest eingeschlafen. Ich näherte mich ihm von der Wasserseite und feuerte ihm einen Schuss gerade in’s Auge. Laut brüllend erhob er sich und versucht den Felsen hinab ins Meer zu gelangen. Die einzige Stelle, wo dies möglich war, wurde aber von mir selbst besetzt, so dass die vor Schmerz und Schreck verzweifelte Bestie mit lautem Gebrüll direkt auf mich losstürzte. In dieser Lage wurde ich aus einem Angreifer ein Verteidiger; ich kehrte also mein Gewehr um und schlug damit dem Seelöwen, der höher stand als ich, kräftig auf den Kopf. Hierbei brach der Kolben ab, glücklicherweise aber näherte sich ein Indianer, der aus dem Canoe alles angesehen hatte, mit einer Axt, mit der ich dem Tiere den Schädel einschlug. Die Haare des Seelöwen waren gelb. Die Indianer nahmen seine Flossen und die Zungen als Proviant mit auf die Reise. Alsdann setzten wir unsere Fahrt bis zu der kleinen Bouilla-Insel am Sund fort und übernachteten auf ihr.“

### Kapitel 3

In Kapitel 3 findet unser Held, tatsächlich ein Geizhals, dass die 10 Dollar, die ein Indianer von ihm fordert, einen „gesalzenen Preis“ darstellen, und bietet stattdessen Tabak an. Schließlich endet es damit, dass er mit 10 Dollar einverstanden ist, da diese notwendig sind, um in das Haus des Schamanen eintreten zu können.

Dort muss er vor der Prinzessin des Stammes tanzen, bzw. ich muss auf meinen Tasten tänzeln: hoch+runter+runter+hoch, dann links+hoch+rechts+runter ... Da aus mir ein so großer Tänzer geworden ist, wird mir erlaubt, das dritte Objekt zu gewinnen: „Ach Gott, ist das nicht entzückend? Diese einzigartige Donnervogelmaske würde Sie nur 60 Dollar oder 15 Unzen Tabak kosten, aber nur, wenn Sie jetzt zuschlagen! Mit diesem tollen Kultgegenstand sind Sie der Star jeder Party, egal ob Karneval oder Potlach! (Im Lieferumfang ist eine einjährige Lizenz für den Donnervogeltanz der Kwakiutl inkludiert).“

### Kapitel 4

Ich habe jetzt von dem alten Holzschnitzer eine Axt erhalten, sodass ich den Wald betreten kann, wo niemand sonst hinkommt. Bevor ich dort hingelange, komme ich bei der alten Indianerin vorbei, welche mir abrät, diesem Weg zu folgen, aber ich höre nicht auf sie und fälle einen Baum, um so eine Brücke zu erhalten und den Wald durchqueren zu können. Dann, als ich mich schon frage, warum man den Wald nicht betreten soll, begegne ich einem Trapper, welchem ich erklären muss, dass „ich kein einfacher Jäger, sondern Schatzsucher“ bin. Er behandelt mich wie einen Idioten, nimmt sich aber trotzdem die Zeit, mir zu erklären, dass die Indianer „glauben, dass der Wald verflucht ist“ und fügt hinzu: „Dämliche Eingeborene“. Nachdem ich wieder jede Menge wilder Tiere (Bären und Wölfe) erledigen musste, stehe ich plötzlich Nase an Nase vor ... einer Ziege! Sie scheint nicht sehr aggressiv zu sein und



Abb. 12: Kapitel 4



Abb. 13: Kapitel 4 – Fallensteller:  
Nein, die glauben, dass der Wald verflucht ist. Dämliche Eingeborene



Abb. 14: Kapitel 4 – Ziege: Mäh



Abb. 15: Kapitel 4 – Jacobsen: Und wieder eine Bestie erledigt, gut gemacht, Johan Adrian. So, der Schatz ist mein!

begrüßt mich mit einem freundlichen „Mäh“. Ich vermute, dass die Ziege ein Bonus sein könnte, als sich der Hintergrund plötzlich radikal ändert: Mein Held verschwindet, und ich bin plötzlich eine fliegende Ziege am Himmelszelt. In diesem neuen Spiel muss ich versuchen, zwischen den Büschen zu flattern. Ihr habt richtig gelesen, es gibt eine Ziege und viel Gebüsch in diesem Himmel! Dieser Abschnitt ist sicher der schwierigste und nervigste des Spiels, und es gelingt mir nicht am dritten Busch vorbei zu kommen. Da ich keine Lust habe, Stunden mit Üben zu verbringen, um eine fliegende Ziege zwischen zwei Büschen hindurch zu schleusen, habe ich schnell meinen Bonus verloren und kehre zurück zum wichtigsten Anliegen meines Helden, der sein viertes Objekt erwerben kann: „So ein Angebot kommt nicht alle Tage. Um dieses prächtige Stück Potlachcopper zu bekommen, müssen Sie einfach nur einen riesigen Grizzlybären töten. Zögern Sie nicht, diesen Bären zu erschießen, denn nur so gibt's dieses tolle Artefakt gratis!“ Das Töten eines Grizzly ist nicht schwerer als das Umbringen von Bären und Wölfen. Gratulation: „Und wieder eine Bestie erledigt, gut gemacht, Johan Adrian. So, der Schatz ist mein!“

### Kapitel 5

Das letzte Objekt ist am leichtesten zu erringen. Mein Held spielt auf einer Trommel und entschwindet in die Welt der Geister. Er wird verfolgt von einem Geist, der sich in Wölfe, in Bären und in Seelöwen verwandelt, bevor der Held in die Welt der Lebenden zurückkehrt und das letzte Objekt aus den Händen der Prinzessin des Stammes erhält, „jetzt sogar mit Stammesrabatt!“ – „Dieses Angebot gilt nur für Stammesmitglieder. Wenn Sie bis zum Sonnenaufgang zuschlagen, kriegen Sie 30 % auf alle Totempfähle! Seien Sie der erste Ihres Stammes, der seine Nachbarn mit einem 50 Fuss hohen Totempfahl beeindrucken kann! Wählen Sie aus mehr als acht verschie-



Abb. 17: Kapitel 5 – Stammesprinzessin:  
Aber ja, jetzt sogar mit Stammesrabatt!



Abb. 16: Kapitel 4 – POTLACH COPPER: insanely prestigious, absolutely unique, mystery edition. Only 1x [dead bear]



Abb. 18: Kapitel 5 – SPIRIT TOTEM: with free spirit name, spiritual protection, amazing animal design. Only \$-199,99 \$149,99

denen Seelentieren aus, die Sie und Ihren Klan repräsentieren. Solche Preise gibt's nur einmal im Leben: ein sagenhafter Totempfehl für mickrige 200 Dollar oder 50 Unzen Tabak!!!“ Anschließend kehrt mein Held mit fast 1.000 Objekten für das Museum auf seinem Schiff nach Berlin zurück.

#### Fazit

Über 90 Minuten sind vergangen; und was habe ich gelernt? Nicht viel. Nur, dass ein gewisser Johan Adrian Jacobsen am Ende des 19. Jahrhunderts nach Nordamerika reiste, um dort Objekte für das damalige Völkerkundemuseum Berlin zu sammeln; dass viele Indianer schon ihre Namen geändert und westliche Sitten angenommen hatten, dass für den Neubau von Kirchen und Schulen traditionelle Häuser zerstört wurden, dass einige Indianer aber an ihren Traditionen, der Religion, den Tänzen und anderen Praktiken festhielten. Über die Traditionen selbst und ihre Bedeutung gab es keine Erläuterungen. Und über die Objekte? Auch nichts. Dort, wo mehr über die Stücke erfahrbar gewesen wäre, am Ende jeder Aufgabe, wurden nur Absurditäten wiedergegeben. Am Schluss stellte ich mir die Frage: An wen richtet sich das Spiel mit seinem Retro-Stil der 1980er-Jahre? Sicher nicht an Erwachsene! Wer hat so viel Zeit für ein Spiel, in dem man kaum etwas lernt, außer Tiere zu töten (und das auf so läppisch einfache Weise)? Ist das Spiel für Jugendliche oder Kinder? Deren Videospiele sind heute technisch besser entwickelt, raffinierter und faszinierender als dieses.

Erst ein Thron aus Kamerun, der ursprünglich in 3D gezeigt werden sollte und dann als schlechter Druck in die Humboldt-Box gehängt wurde. Dann historische Feldfotos von India-

nen, in Lebensgröße auf Leinwände projiziert, mit animierten Grimassen, um die Personen lebendiger erscheinen zu lassen (Humboldt-LAB Probebühne 3 „Fotografien berühren“). Und nun ein weiteres technisches Werkzeug auf dem Weg zum Humboldt-Forum.

Was ist das Ziel dieses Projektes? Warum wurde ein Videospiel derart schlechter Qualität finanziert und realisiert, in dem fast keine Informationen über die Objekte gegeben werden? Und warum ein derart albernes, respektloses Szenarium einer indigenen Gemeinschaft und ihrer Kultur? Und was hat das noch mit dem Reisebericht von Jacobsen zu tun?

Die Verantwortlichen des *Ethnologischen Museums* und des *Humboldt Lab* stehen hinter dem Projekt und betrachten es als einen konkreten Vorschlag für die Ausstellungsgestaltung im zukünftigen Humboldt Forum. Es bleibt jedem selbst überlassen zu überprüfen, ob das der richtige Ansatz einer „europäischen Sichtweise auf außereuropäische Kulturen“ ist.

*Totem's Sound* wurde realisiert durch die Künstlergruppe *gold extra* unter der Leitung von Viola König, Martin Heller, Monika Zessnik und Andrea Rostásy, finanziert von der *Kulturstiftung des Bundes* in Kooperation mit der *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* und präsentiert im Rahmen des *Humboldt-LAB* im *Ethnologischen Museum* Berlin vom 23. September 2014 bis 8. Februar 2015.

Text: Audrey Peraldi

#### ANMERKUNGEN

- 1 Es kann im Internet heruntergeladen werden ([www.totems-sound.com](http://www.totems-sound.com)) und ähnelt dem Typ „Die Legende von Zelda“, also einem Spiel der 1980er-Jahre. Alle folgenden Zitate und Abbildungen sind dem Spiel „Totem's Sound“ entnommen.
- 2 Ich verwende das Wort „Held“ in meinem Text, da sich die Spiel-Person selbst so bezeichnet.

The advertisement for eos-print features a vibrant, colorful woman with rainbow hair and matching jewelry on the right side. On the left, a large industrial printing machine is shown in operation. At the top left, the eos-print logo is displayed. The central text reads "FÜR SIE IMMER IN BEWEGUNG". Below the main image, a horizontal strip contains several smaller inset images: a computer workstation, a printing press, a person working at a control panel, a close-up of a printing process, and a white delivery van.

Wir sind Ihr **SPEZIALIST**, wenn es um DRAHTGEHEFTETE oder KLEBEGEBUNDENE (PUR) **BROSCHÜREN** geht. Wir drucken dabei mit höchster Qualität zu **NIEDRIGSTEN** Preisen.

# „WERKSTATTGESPRÄCHE“ IM HUMBOLDT-FORUM

Fragen zur Objektauswahl - keine Antworten



Abb.1: Ausstellungsplanung Amazonas

Am 9. Juli 2014 lud das Humboldt-Forum erstmals zu einem „Werkstattgespräch“ in die Humboldt-Box, direkt neben der Baustelle des preußischen Schlosses. Seitdem fanden neun dieser Veranstaltungen statt, von denen ich drei (der vier) besuchte, für die das Ethnologische Museum verantwortlich zeichnete, für weitere fünf war es das Museum für Asiatische Kunst.

Die Wortwahl „Werkstattgespräch“ ist irreführend. Über die „Zwischenarbeitsstände“ einer Werkstatt berichten zu wollen ist eine gute Idee, jedoch waren es keine Gespräche, denn solche sind ein Austausch von Worten und Gedanken, setzen also die Fähigkeit und Bereitschaft des Lernens auf beiden Seiten voraus. Tatsächlich waren es Vorträge, eingeleitet von den üblichen allgemeinen Phrasen und der Möglichkeit, am Ende Fragen zu stellen. Meine Fragen nach der Objektauswahl wurden leider nicht beantwortet. Bei der Präsentation der Modelle für die 2. Etage („Rest der Welt“) war aber zu sehen, dass bereits heute, fünf Jahre vor der Eröffnung, diese weit gediehen sein muss. Besonders interessant sind für mich das Amazonas- und das Afrika-Modul, denn in den Jahren 2003 bis 2005 habe ich den Federschmuck des Berliner Museums fotografiert, seitdem sind diese Bilder und die zugehörige Sammlungsdokumentation Bestandteil meiner Datenbank von etwa 15.000 Federschmuck-Objekten in 60 Museen. Weiterhin konnte ich im Jahr 2008 die Figuren Afrikas des Ethnologischen Museums fotografieren und habe diese in einer weiteren Datenbank integriert. In meinen Artikeln der letzten Jahre sind daher immer wieder Informationen und Korrekturen zu Berliner Objekten enthalten.

Um mehr zur Objektauswahl (Afrika, Amazonas) zu erfahren, richtete ich Mitte September 2014 über die „Pressestelle der Stabsstelle Humboldt-Forum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz“ eine Anfrage an die Museumsleitung, die am 30. Oktober 2014 beantwortet wurde. Da die Antworten sehr allgemein waren, konkretisierte ich meine Fragen in einer zweiten Anfrage am 22. Februar 2015. Hierauf erhielt ich am 9. März

eine Antwort von Monika Zessnik, der Kuratorin Sammlung Amerikanische Ethnologie/Nordamerika: *„Im Oktober des vergangenen Jahres haben wir Ihnen unsere Antworten auf Ihren umfangreichen Fragenkatalog zukommen lassen. Danach standen wir selbstverständlich für direkte Rückfragen bereit. Nun sind rund vier Monate verstrichen und sie legen einen noch umfassenderen Fragenkatalog nach. Bitte haben Sie Verständnis dafür, dass wir mitten in einem Planungsprozess stehend, noch nicht in dieser Detailtiefe antworten können. Zudem sind wir derzeit durch den Fortgang dessen zeitlich gebunden. Um sich über die Planungen zu informieren, laden wir Sie herzlich ein, weiterhin an den Werkstattgesprächen in der Humboldt-Box teilzunehmen.“*

Nach erneuter Anfrage am 15. März 2015 antwortete am 26. März dann die „Abteilung Medien und Kommunikation der Stiftung Preußischer Kultur-

besitz“: *„vielen Dank für Ihr großes Interesse am Entstehen des Humboldt-Forums, das uns außerordentlich freut. Die derzeitigen Planungen sind, wie Sie sich vielleicht vorstellen können, ein komplexer, fortlaufender Prozess. Durch Werkstattgespräche, Publikationen und vieles andere geben wir der interessierten Öffentlichkeit immer wieder Gelegenheit, Einblicke in diese Arbeit zu bekommen. Leider ist es aber nicht möglich, Ihnen Zwischenarbeitsstände im Sinne der von Ihnen gewünschten Detailgenauigkeit zu schicken, da wir uns in einem noch nicht abgeschlossenen Arbeitsprozess befinden. Wir bitten Sie um Ihr Verständnis.“*

Das sind interessante Antworten, denn meine Fragen waren sehr konkret (siehe unten eine Auswahl) und wären bei professioneller Leitung im aktuellen Planungsstadium in wenigen Minuten zu beantworten. Der Grund kann also nicht sein, dass der Aufwand zu groß oder gar die „Detailgenauigkeit“ zu hoch wäre, sondern dass die Antworten im Vergleich mit den hohen Ansprüchen ernüchternd sein würden. Warum?

Der Kern einer Ausstellung sind die ausgewählten Objekte. Zu den höchsten wissenschaftlichen Leistungen, die in Museumssammlungen erbracht werden können, zählen das Auffinden seltener und/oder qualitativ hochwertiger Objekte, die bisher gar nicht oder kaum beachtet wurden, weiterhin die regionale Neuordnung von unbekanntem Stücken, die Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte sowie die Analyse von Material und Technik. Diese Suche ist zeitlich aufwendig, setzt vergleichendes Wissen vieler Museumsbestände voraus und ist für den Kurator riskant, denn mit dieser Auswahl präsentiert er seine Arbeit und sein Können vor den kritischen Augen der Kollegen. Auch in Berlin gibt es Unentdecktes, Unterbewertetes, falsch Zugeordnetes, und selten sind Material und Technik detailliert beschrieben. Die Suche nach diesen Stücken und nach den Informationen, das wäre das Neue und Einmalige der geplanten Eröffnungsausstellung im Humboldt-Forum.

Würde die Berliner Objektauswahl jetzt veröffentlicht, wäre

dies auch der Beginn einer Diskussion zur Unkenntnis der eigenen Sammlungen, zur mangelnden Suche der Kuratorinnen nach Neuem und zum fehlenden Mut, bisher Unbekanntes zu zeigen. In seiner Stellungnahme zu Frage drei behauptet das Ethnologische Museum: „Diesen (Sammlungsbestand) kennen die Kuratoren am besten, also liegt bei ihnen die erste Auswahl.“ Mindestens für die Bereiche „Federschmuck Amazonas“ und „Figuren Afrikas“ bin ich gern bereit, die Konkurrenz aufzunehmen. Auch kenne ich weitere Spezialisten in Deutschland, die z. B. bei der Objekt-Diskussion des Bereiches „Nordamerikanische Indianer“ im Wettbewerb mit der heutigen Berliner Nordamerika-Kuratorin Monika Zessnick ihr Wissen zeigen könnten.

**Andreas Schlothauer: Welche Objekte sind für die Dauerausstellung ausgewählt?**

**Stiftung Preußischer Kulturbesitz:** Hier läuft die Auswahl noch. Die Leitobjekte sind zu großen Teilen bestimmt.

**AS Nachfrage am 22. Februar 2015:**

Welche Leitobjekte (und weitere Objekte) des Amazonas-Moduls sind bereits ausgewählt? Könnten Sie bitte die Nummern benennen?

**Kommentar Kunst&Kontext am 1. April 2015:**

Dass hier keine einzige Objekt Nummer genannt wird, lässt nur den Schluss zu, dass der Stiftungspräsident Hermann Parzinger und die Direktorin Viola König keine objektbezogene Diskussion wünschen, denn mindestens die Leitobjekte sind bekannt und im derzeitigen Planungsstadium auch etliche weitere Objekte.

**AS: Gibt es bereits Objekttexte?**

**Stiftung Preußischer Kulturbesitz:** Kontextualisierungen der objekthaften Erzählung wie Texte, analoge und digitale Medien werden im Laufe der Entwurfs- und Ausführungsplanung erarbeitet.

**AS Nachfrage am 22. Februar 2015:**

Welche Objekttexte sind bisher vorhanden?

(Definition Objekttext = Kurztext zum Objekt mit konkreten Informationen wie Museumsnummer, Eingangsjahr, Sammler, Herkunftsregion, Material und Technik.)

**Kommentar Kunst&Kontext am 1. April 2015:**

Auch Objekttexte müssen in diesem Planungsstadium vorhanden sein. Da diese durch Diskussion nur verbessert werden können, sollte die Stiftung Preußischer Kulturbesitz größtes Interesse an einer Veröffentlichung haben, denn ihr wichtigster Finanzier, die deutsche Regierung, wird sich bei der Eröffnung mit dem Ergebnis präsentieren.

**AS: Wer hat an der Objektauswahl mitgewirkt?**

**Stiftung Preußischer Kulturbesitz:** Für Ausstellungsplanungen arbeiten die SMB (Staatlichen Museen Berlin) vor allem aus der Sammlung bzw. aus dem Bestand heraus. Diesen kennen die Kuratoren am besten, also liegt bei ihnen die erste Auswahl. Durch die guten Kontakte zu unterschiedlichen Öffentlichkeiten, auch aus den Herkunftsregionen der Sammlungen, werden auch Inhalte mit diesen gemeinsam erarbeitet.

**AS Nachfrage am 22. Februar 2015:**

\* Bei der Objektauswahl sind bisher also weder Spezialisten noch Menschen der Herkunftsregionen beteiligt? JA / NEIN

\* Ist die Feststellung, dass die Kuratoren den „Sammlungs-

bestand am besten kennen“ bei der Vielzahl von Materialgruppen, Regionen und Kulturen des Amazonas nicht etwas gewagt?

\* Sind dem Ethnologischen Museum keine Spezialisten für die Diskussion der Objektauswahl und der -texte bekannt?

\* Bei welchen aktuellen Projekten werden welche Inhalte, mit welchen Personen der Herkunftsregionen, zu welchen Objekten erarbeitet?

**Kommentar Kunst&Kontext am 1. April 2015:**

Diese Antwort verrät am deutlichsten die Grundhaltung des Ethnologischen Museums / der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Durch das Amt (Kurator) wird frau/man zur/m Allwissenden? Handelt es sich also um Einrichtungen, die den in den Dienst Eintretenden erleuchten?

**AS: Wie werden Anregungen und Kritik in die laufende Planung integriert?**

**Stiftung Preußischer Kulturbesitz:** Generell sind die Planerinnen und Planer des Humboldt-Forums immer offen für Anregungen, Hinweise und Kritik und werden diese gerne prüfen.

**AS Nachfrage am 22. Februar 2015:**

Warum wird die Gelegenheit für „Anregungen, Hinweise und Kritik“ nicht bereits jetzt bei der Auswahl der Objekte und der Objekttexte genutzt?

(Bedingung wäre die Veröffentlichung einer möglichst vollständigen Objektliste.)

**Kommentar Kunst&Kontext am 1. April 2015:**

Was nützt eine „generelle“ Offenheit, wenn es an der konkreten mangelt? Wie können wir die Objektauswahl und die Objekttexte diskutieren, wenn diese nicht bekannt gegeben werden?

Laut Duden ist ein Forum „ein geeigneter Ort für eine öffentliche Diskussion“. Forum und Diskussion stehen für ein offenes Messen von Meinung und Wissen, ein essenzieller Gedanke und ein wichtiges Merkmal von Demokratie. Das Humboldt-Forum entzieht sich stets einer konkreten Diskussion und verfolgt eine Politik des Schönredens. Nicht in der Gegenwart, sondern in der Zukunft wird geschehen, was heute unerwünscht ist: Zusammenarbeit, Diskussion, Beteiligung vieler. Das Humboldt-Forum ist in seinen Strukturen daher nicht demokratisch, denn auch die verantwortliche Institution, die Stiftung Preußischer Kulturbesitz kennt keine Kultur selbstkritischer Diskussion. Der Name „Forum“ sollte also bald geändert werden in das, was es tatsächlich ist: ein „Monolog“. Daher schlage ich vor, den Projektamen neu zu fassen: Statt „Humboldt-Forum“ wäre „Preußische Monologe“ oder „Stadtschloss-Monologe“ zutreffender.

Text und Fotos: Andreas Schlothauer

Abb.2: Humboldt-Box und Neubau Preußenschloss



# DIE KAMERUN-SAMMLUNGEN VON GUSTAV CONRAU IM ETHNOLOGISCHEN MUSEUM BERLIN



Figuren der Bangwa (Grasland) sowie der Balong, Barombi und Banyang (Waldland)

Abb. 1: Gustav Conrau (in Zintgraff 1895, S. 384)

Die Bangwa-Sammlung (auch Bangwe, Ngwe) von Gustav Conrau zählt immer noch zu den bedeutendsten Beständen des Ethnologischen Museums Berlin, obwohl von ehemals 40 Figuren heute nur noch 19 in Berlin vorhanden sind. Krieger hat im Jahr 1965 zehn Figuren veröffentlicht, bei Lintig sind es neun (1994) bzw. zehn (2001). Im Jahr 1990 kamen mit der Rückführung aus Leipzig seit dem 2. Weltkrieg verschollene Bestände nach Berlin zurück (Höpfner 1993), darunter sieben von beiden Autoren nicht berücksichtigte Figuren. Weitere zwei fehlende Stücke wurden im Rahmen dieser Studie identifiziert, sie werden im Museum bislang als „NLS“ (nummernlos) geführt und sind nicht als zur Conrau-Sammlung gehörend erkannt (Abb. 2, 3). Von den 21 fehlenden Figuren sind fünf durch Einträge im Inventarbuch und die zugehörigen Akten in den 1920er-Jahren an den Berliner Händler Arthur Speyer II. nachvollziehbar abgegeben. Zum Schwund der restlichen 16 Stücke findet sich kein Hinweis in der geprüften Dokumentation, weder in den Akten noch im Inventarbuch. Das spurlose Verschwinden dieser 16 Figuren kann als Plünderung der Conrauschen Bangwa

Figuren-Sammlung bezeichnet werden und ist wohl auch in den Beständen des Ethnologischen Museums einmalig. Erstaunlicherweise sind die Auswertungen zu Conrau und

	ursprünglich	heute in Berlin	an Speyer	Schwund
Männerfiguren	14	7+1=8	3	3
Frauenfiguren	7	2+1=3	1	3
zwei-beinige Mensch-Tierfiguren	7	2	0	5
Doppelfiguren (Mann-Frau)	3	1	0	2
Pfahlfiguren	4	2	1	1
vier-beinige Tierfiguren	5	3	0	2
<b>Gesamt</b>	<b>40</b>	<b>17+2=19</b>	<b>5</b>	<b>16</b>

seinen Sammlungen dürrig und nie Initiative des Museums gewesen (Harter 1986, Lintig 1994), obwohl eine der bekanntesten Skulpturen Afrikas, die mal als „Bangwa-Königin“, mal als „Prinzessin“ und auch als „Tanzende“ bezeichnet wurde, den Namen Conrau weltweit bekannt machte. Die stehende Figur auf dem Titelbild der Kunst&Kontext 07 ist weniger bekannt (Abb. 4, 5), obwohl auch sie von Conrau im Jahr 1899 im Land der Bangwa gesammelt wurde. Sie befindet sich noch heute im Ethnologischen Museum als Nummer IIIIC10524. Im Inventarbuch steht: „25. desgl. 52,5 cm h.“ Die Figur ist demnach 52,5 cm hoch und hatte bei Conrau die Sammlungsnummer 25. Das „desgl.“ bezieht sich auf den Text bei Nummer IIIIC10522: „atûmpë. Stehende männliche Holzfigur“. Die Bangwa-Bezeichnung, die Conrau genannt wurde, war *atûmpë*. Bei der ersten Nummer der Conrau-Sammlung (IIIIC10513) wird außerdem auf die Erwerbsakte verwiesen: „1015/99 G. Conrau Kauf“. Es gab drei „stehende männliche Holzfiguren“, vorhanden sind heute die Nummern IIIIC10522 und IIIIC10524.

Obwohl diese äußerst ausdrucksstarke und höchst seltene, genauer gesagt singuläre Figur erstmals 1928 bei Mansfeld abgebildet<sup>1</sup> und dann 1930 bei Sydow beschrieben ist (Sydow 1930, S. 254), wurde sie bis heute nur einmal ausgestellt (Beumers 1992, Tafel 40) und ist in der Literatur kaum erwähnt.



Abb. 2: Bangwa-Figur NLS503,  
bisher nicht erkannte Nummer  
IIIIC10528



Abb. 3: Bangwa-Figur NLS481,  
bisher nicht erkannte Nummer  
IIIIC10526

Mehrere Fragen haben mich zu diesem Artikel veranlasst:

- \* Warum wurde diese Figur erst ein einziges Mal ausgestellt?
- \* Was bedeutete den Bangwa diese Figur?
- \* Welche Bangwa-Figuren fehlen im Berliner Museum, und wo sind sie heute?
- \* Wer war Gustav Conrau?
- \* Gibt es weitere Sammlungen von Conrau?
- \* Was lässt sich zu den Sammlungsumständen sagen?
- \* Was ist über die Sammler anderer Bangwa-Figuren bekannt?
- \* Wann wurden erstmals Figuren der Bangwa erwähnt oder abgebildet?
- \* Welche wurden bisher nicht ausgestellt oder veröffentlicht?

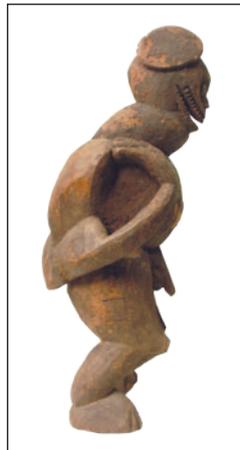


Abb. 4 + 5: Bangwa-Figur I11C10524

Es geht in dieser Studie aber nicht nur um die Figuren der Bangwa und die Conrau-Sammlung; das Material lässt auch allgemeinere Schlüsse zu. So zum Thema „Sammeln in der Kolonialzeit“, also den Erwerbsumständen vor Ort. Auch kann durch den Briefwechsel gezeigt werden, dass Conrau im Auftrag des Museums sammelte, was bisher in der Literatur nicht berücksichtigt ist, und dass der Arzt und Ethnologe Felix von Luschan (1854-1924), damals noch Direktions-Assistent von Adolf Bastian (1826-1905), bereits um 1900 sehr gezielt sammeln ließ. Weiterhin ist das Thema „Bestandserfassung“ (Inventur) enthalten, denn dass zwei bisher als nummernlos geführte Stücke („NLS“) im Rahmen dieser Studie identifiziert werden konnten, zeigt auch, dass das Museum diese Arbeit selbst nicht gemacht hat. Und auch das Thema „Restaurierungsbedarf“, denn eine der Figuren ist kopflos, möglicherweise kann ein Bruchstück (Kopf) dieser Figur zugeordnet werden. Allein im Bereich „Figuren-Afrika“ gibt es mehr als

80 nummernlose Figuren (etwa 6 bis 7 % des Bestandes) sowie mindestens 100 Bruchstücke. Und schließlich zeigt diese Studie, dass sich die Vorgehensweise in der Ethnologie ändern könnte. Der museale Ausstellungsbetrieb zeigt viel zu sehr das schon einmal Ausgestellte, den immer gleichen Kanon von „Meisterwerken“. Der Überblick über den Gesamtbestand einer Ethnie in möglichst allen Museums- und Privatsammlungen wird nicht angestrebt, und die systematische Suche nach Neuem, Unbekanntem findet zu selten statt.

Diese Aspekte alle in einem Artikel abzuhandeln ist nicht möglich, daher erscheinen folgende Teil-Beiträge:

Teil 1	A	Die Bangwa, Gustav Conrau und die Folgen
	B	Die Sammlungen Conraus und der Briefwechsel mit Luschan
	C	Zu den Sammlungsumständen der Conrauschen Sammlungen
Teil 2	D	Figuren der Bangwa im Ethnologischen Museum Berlin
	E	Über europäische Vorlieben-selektive Rezeption der Bangwa-Figuren
	F	Weitere Figuren der Bangwa in Museums- und Privatsammlungen
Teil 3	G	Figuren des Kameruner Waldlandes aus der Sammlung Conrau

#### A. Die Bangwa, Gustav Conrau und die Folgen

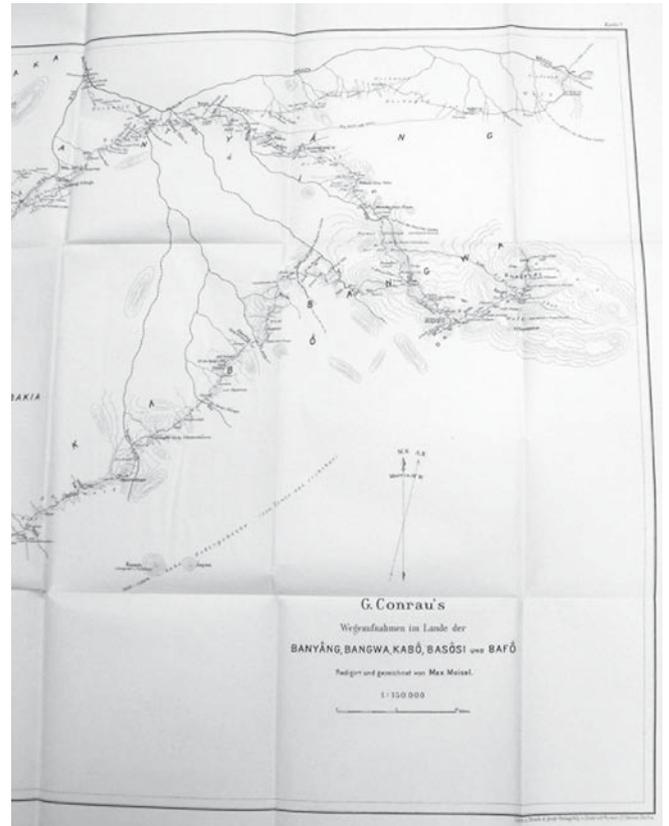


Abb. 6: Landkartenausschnitt des Bangwa-Gebietes nach Conraus Wegaufnahmen von Max Moisel, 1899 (in Conrau 1899)

Seit der deutschen Kolonialzeit bezeichnet „Bangwa“ die Bewohner der neun Häuptlingsschaften Fontem, Fozimongdi, Fozimombin, Fossungo, Fonjumetor, Fotabong I, Foto Dungatet, Foreke Chacha und Fotabong III. Die etwa 30.000 Menschen<sup>2</sup> leben in einem etwa 50 Quadratkilometer groß-

en Übergangsgebiet zwischen hoch gelegenen Grasland und tropischem Waldland im Westen des Kameruner Graslandes in einer bergigen Region, die nach Süden an das Waldland von Mbo, nach Westen an das Gebiet der Banyang und die Quellen des Cross-River, nach Norden an die Mundani und die Bamenda-Berge sowie nach Osten an das Vulkan-Plateau der Bamiléké angrenzt.<sup>3</sup> Ihre Sprache wird als bantoid bezeichnet, zählt zur Sprachfamilie Niger-Kongo und ist nahe verwandt mit den Sprachen der westlichen Bamileke.

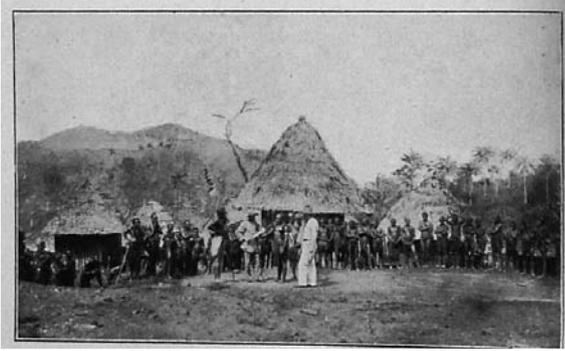


Abb. 7: Dorfplatz in Fontem um 1901 (in Strümpell 1921, S. 38)

Erstmals erwähnt ist der Name Bangwa im Jahr 1886 bei dem Forschungsreisenden Bernhard Schwartz. Ein Sklave, der in der Nähe der Missionsstation des US-amerikanischen Baptisten Richardson im Waldland Kameruns lebte, erzählte: „*er stamme aus einer Stadt fern im Norden [...] Diese heiße Baliniam und liege an einem großen See Namens Anji, zu dem oft weiße Männer (Araber) Handels wegen kämen. Es seien dahin zehn Tage, der Weg berühre neunzehn Stationen, nämlich Messinge, Elumbe, Messinge ba Kake, Kumba, Kimendi, Baluma, Akonje, Eboloko, Nongo Madiba, Batom, Bakundu ba Limsi, Esaasi, Phona, Makunje, Manianke, Babe, Bangwa, Bellikam und Beta.*“ (Schwartz 1886, S. 270) Doch erst in der Zeit des Herrschers Asonganyi<sup>4</sup> (um 1880-1952) ließen die Bangwa ab 11. bis 15. Dezember 1898<sup>5</sup> den ersten Besuch eines Europäers zu. Gustav Conrau, ein deutscher Kaufmann, Ethnografika-Sammler, Arbeiteranwerber, Elefantenzüchter<sup>6</sup> und Afrika-Reisender schrieb aus Kamerun in einem Brief vom 18. Februar 1899 an Felix von Luschan: „*Ich war jetzt in dem Land der Bangwa, SO (Süd-Osten, Anmerkung Autor) von den Banyang, welches noch kein Europäer besucht hat.*“<sup>7</sup> Conrau lebte im selben Jahr mehrere Monate in Fontem und Umgebung.<sup>8</sup>

In einem Brief vom 1. Oktober 1899 meldete er aus Victoria, einer Stadt am Südhang des Kamerunberges (heute Limbe): „*Die Bangwa weisen keine große Bevölkerungsziffer auf, sie besitzen keine Dörfer, sondern wohnen verstreut in den Bergen in einzelnen Gehöften. Der mächtigste und gefürchtetste Häuptling heisst Fontem. Seine Umgebung besteht fast nur aus Sklaven. Er ist ein größerer Sklavenhändler, der den Sklavenhandel zwischen den nördlichen Grenzland-*

*stämmen und den Waldländern vermittelt. Er verkauft oder tötet jeden Mann, der sich bei ihm unliebsam gemacht und schwächt dadurch sein Volk. (...) Südlich und östlich von den Bangwa wohnen die Bamileke.*“<sup>9</sup> Weitere Informationen finden sich bei Kurt Strümpell, einem Offizier der deutschen Schutztruppe in Kamerun, der im Jahr 1901 erstmals die Bangwa besuchte (Abb. 7): „*Über die Bangwa wusste man damals nur wenig. Conrau, der einzige Europäer, der sich in ihre Berge getraut hatte, hatte berichtet, daß sie wild und kriegerisch seien, ihr Häuptling Fontem aber intelligent und tatkräftig. Daß sie ein zerklüftetes Bergland bewohnten, dessen Tiefen dichter Urwald bedeckte, auf dessen Steilhängen die Ölpalme wucherte, und daß auf den Bergen das Steppengras wogte.*“ (Strümpell 1921, S. 35)

Zur Person Conrau ist nur wenig bekannt. Im Jahr 1890 kam er als Kaufmann für die Firma Jantzen und Thormählen nach Kamerun (Deutsche Kolonialzeitung 1900, S. 60). Sein Vater war Hegemeister und lebte in den Jahren 1898/99, zur Zeit des Briefwechsels mit dem Berliner Museum, in Minden in Westfalen. Franz Hutter, ein bayrischer Offizier, erwähnt eine Begegnung mit Conrau Mitte Juni 1892 auf der Mi-Yimbi-station, einer Handelsstation von Jantzen und Thormählen (Hutter 1902, S. 139). Der deutsche Kamerun-Forscher Eugen Zintgraff schreibt in seinem Buch über die Expedition zu den Bali im Kameruner Hinterland (1891): „*Dieser Karawane schloß sich ein Vertreter der Firma Jantzen&Thormählen, Herr Conrau, an, um den gefallenen Herrn Nehber zu ersetzen. In Herrn Conrau, den ich mir in Kamerun besonders ausgebeten hatte, erhielt die Handlungsexpedition einen Führer, der in jeder Beziehung geeignet war, seinen Vorgänger zu ersetzen, da er gleich diesem mit guter Bildung und vornehmer Gesinnung eine große Bescheidenheit und die seltene Gabe verband, die eingeborene Bevölkerung richtig zu behandeln.*“ (Zintgraff 1895, S. 391) Conrau selbst hat vier Artikel über seine Reisen in Kamerun veröffentlicht, einen in der Zeitschrift Globus und drei in Danckelmanns Mitteilungen

von Forschungsreisenden und Gelehrten aus den deutschen Schutzgebieten. Nicht restlos klar sind der Zeitpunkt und die Umstände seines Todes. Strümpell schreibt rückblickend: „*Da - im Oktober 1899 - drang das Gerücht an die Küste, die Ekoi hätten den Leutnant v. Queis [...] aufgefressen, und dann hiess es, Conrau sei von den Bangwa ermordet worden.*“<sup>10</sup> Die Nachricht bestätigte sich; allerdings war der verdienstvolle Mann, einst in Dr. Zintgraffs Diensten, dann bei Jantzen u. Thormählen, später Elefanten-Jäger, Arbeiteranwerber und Forscher, und jetzt ausersehen, im Dienste der G.N.K.<sup>11</sup> am Cross-Fluss zu wirken, nicht ermordet worden; er hatte sich auf der Flucht vor den Bangwa den letzten Schuß seiner Pistole in den Kopf gejagt, um nicht lebend in die Hände seines grausamen Blutsfreundes Fontem zu fallen, der ihm den Tod der Bangwa zu Last legte, die, in der Victoria-Pflanzung beschäftigt, dem Fieber erlegen waren.“ (Strümpell 1921, S. 34)



Abb. 8: Asonganyi, Fon der Bangwa

Weder Lintig noch der auf die Kolonialgeschichte Kameruns spezialisierte Historiker Hoffmann erwähnten den Bericht von Lanschi, dem Dolmetscher und Begleiter Conraus, den der Maler Ernst Vollbehr um das Jahr 1910 während seiner Kamerunreise aufgezeichnet hat.<sup>12</sup> Hier werden die Hintergründe von Conraus Tod verständlicher: *„Zur Zeit als Herr Conrau in Banguba lebte, war ich Pflanzungsarbeiter. Ich sollte mit Herrn Conrau ins Hinterland, um Arbeiter anzuwerben und Raritäten einzukaufen. Als wir an die Grenze kamen, erzählten uns die Leute im Dorf Mbo, das am Eintritt ins Bangwagebiet liegt, daß dort geschossen würde. Wir gingen aber doch hinein und der alte Häuptling Fontem (Asonganyi, Anmerkung Autor) begrüßte meinen Herrn, schenkte ihm sogar eine Ziege, Planten (d. h. Bananen) und Palmöl. Am nächsten Morgen begaben wir uns in das Gehöft des Häuptlings und fragten ihn um Raritäten (ethnographische Gegenstände). Dieser wollte aber keine geben, sondern erkundigte sich nach dem Verbleiben seiner Untertanen, die er früher einmal dem Herrn Conrau als Arbeiter zur Küste mitgegeben hatte. Darauf erzählte Herr Conrau, daß einige tot seien, da die Leute die Buschkost der Küste nicht vertragen. Auf das hin behauptete Fontem, daß er von benachbarten Leuten gehört habe, daß der Weiße alle seine Leute getötet hätte. Herr C. sagte, dies sei nicht der Fall gewesen, sie seien lediglich an Krankheiten gestorben. Er solle nur ruhig einige Leute nach Buea senden, um dort zu erfahren, daß er die Wahrheit spräche. Darauf erwiderte Fontem: ‚Du Weißer bleibst hier, ich schicke meine Leute nach Buea um nachzusehen, ob es wahr ist.‘ Das tat er auch. Herr C. sandte aber auch Boten mit einem Brief nach Buea, worin er um Hilfe bat.*

*An einem der nächsten Tage kam Fontem mit vielen, mit Haumessern und Speeren bewaffneten Graslandleuten und umzingelte Conraus Haus. Dieser glaubte, daß er getötet werden sollte, weshalb er von seiner Hütte aus Fontem erschießen wollte. Wir rieten es ihm, es nicht zu tun, da es dann üble Sachen gäbe und man nicht wüßte, was aus Conrau und uns werden würde. Es geschah nichts. Herr C. und Fontem wechselten die üblichen Höflichkeiten, und hierauf zerstreute sich der Auflauf.“ (Vollbehr 1912, S. 50)*

In der folgenden Nacht unternahm Conrau ohne seinen Dolmetscher einen Fluchtversuch. Lanschi hörte die Schüsse, versteckte sich daraufhin mit einem Begleiter im Busch und wurde einige Tage später *„von Fontemleuten gefangen und zum Häuptlingsplatz gebracht. Dort lag der abgeschlagene Kopf und eine Hand von Herrn Conrau und zwei weitere Köpfe von Balileuten, die auch Angestellte des Herrn C. gewesen waren. Der alte Fontem sagte zu mir: ‚Siehst du, Lanschi, jetzt werde ich wahrscheinlich einen großen Krach mit den Europäern bekommen; ich bin nicht Schuld an seinem Tode, er hat sich selbst das Leben genommen.‘*

*Ich hörte dann von einem meiner Dorfgenossen, der dabei war, als Herr C. in der Nacht flüchtete, folgendes: ‚Auf der Flucht wurden wir von Fontemleuten angehalten und gefragt, wohin der Weiße in der Nacht wolle. Herr C. vernahm dies und glaubte, er solle von den Leuten mit Gewalt wieder zurück nach Fontem gebracht werden (das Dorf trägt stets den gleichen Namen wie sein Häuptling). Herr C. schoß sofort sein Gewehr auf die Leute ab. Diese feuerten zurück und verwundeten Herrn C. am rechten Fußknöchel, aber so leicht, daß er noch weitergehen konnte. Er rastete auf einer kleinen Anhöhe, wohin viele Fontemleute ihm folgten. Herr C. schoß, was er noch an Patronen hatte, auf sie ab. Zuletzt drückte er seine Pistole los, die zwölf Patronen faßte, und*

*tötete zwei Leute. Mit der letzten Kugel nahm er sich selbst das Leben durch einen Schuß in den Mund.“ (Vollbehr 1912, S. 51)*

Es folgte eine Strafexpedition unter Hauptmann von Besser. *„Am 8. Februar 1900 brach er mit dem Leutnant v. Petersdorff-Campen und Buddeberg, dem Assistenzarzt Dr. Dittmer, den Unteroffizieren Bentz und Schumann, 157 Soldaten und einer Anzahl Bulu-Träger von Duala nach Mundame auf.“ (Strümpell 1921, S. 35)* Am 1. März wurde Fontem eingenommen. Die Bangwa waren zwar besiegt, aber nicht unterworfen. Vollbehr schreibt: *„aber eine nachhaltende Wirkung konnte nicht erzielt werden, weil mehrere Europäer so schwer verletzt wurden, daß sie ihren Wunden erlagen oder längerer Pflege bedurften.“ (Vollbehr 1912, S. 53)* Im selben Jahr wurde eine Militärstation bei der seit 1895 bestehenden Handelsstation Johann-Albrechtshöhe zwischen Barombi und Bali oberhalb des Elefantensees (Barombi Mbo) eingerichtet, befehlshabender Offizier war ab 13. Oktober 1900 Kurt Strümpell (1872-1923). An diesen ließ Asonganyi am 17. Oktober durch Boten ein Friedensangebot übermitteln, und am 12. November reiste Strümpell nach Fontem. Trotzdem kam es ein Jahr später, Anfang November 1901, erneut zu Kämpfen zwischen Bangwa und Deutschen unter Oberstleutnant Curt von Pavel (1851-1933). Ruhig war es im Jahr 1902, als Hans Heinrich Gerhard Houben (1871-19??) für einige Monate Oberbefehlshaber im Bangwa-Gebiet war. Endgültige Friedensverhandlungen folgten dann am 4. April 1903 in Fontem mit Hauptmann Wilhelm Langheld (1867-1917). Asonganyi nahm nicht teil, er hatte sich versteckt und wurde als abgesetzt erklärt. Später ließ er durch einen seiner Söhne verbreiten, dass er gefallen sei.<sup>13</sup> In Fontem wurde eine Station errichtet, und mit deren Leitung wurde der damalige Leutnant Emil Rausch (1877-1914) betraut (Hoffmann 2007, S. 197). Acht Jahre später, am 9. März 1911, stellte sich Asonganyi dann Rausch in Fontem und wurde nach Nord-Kamerun verbannt (Dunstan 1965, S. 406).

Der deutschen Kolonialherrschaft folgte die englische ab dem 1. Weltkrieg, und Asonganyi erhielt nach 1918 sein Amt zurück, das er bis zu seinem Tod 1952 ausübte. Ende der 1950er-Jahre war erstmals der französische Arzt Pierre Harter im Land der Bangwa, der dann später in seinen Büchern auch deren Masken und Figuren würdigte. Die ersten Ethnologen vor Ort waren Robert Brain und Adam Pollock im Jahr 1967, die sechs Monate bei den Bangwa arbeiteten. Brain schreibt, dass das Bangwa-Gebiet bis zur Unabhängigkeit Kameruns im Jahr 1961 ein *„isolierter Außenposten des Britischen Empire“* war.

## **B. Sammlungen und Briefwechsel Conrau-Luschan im Ethnologischen Museum Berlin**

In den Jahren 1898 und 1899 erhielt das Museum drei Sammlungen von Conrau. In den Erwerbsakten des Museums ist auch der Briefwechsel zwischen Conrau und Luschan erhalten. Die Übersicht unten zeigt die Aktennummer, das Datum des Briefes, den Inhaltstyp, die Blattnummer und den jeweiligen Aufenthaltsort Conraus. Wenn das jeweilige Schreiben von Lintig (1994) transkribiert wurde, ist eine Seitenzahl angegeben.

Es sind 12 Briefe (7 von Conrau, 4 von Luschan, 1 von Conraus Vater), drei Sammlungslisten und ein Frachtschein; insgesamt 16 Dokumente. Der Briefwechsel zwischen Conrau und Luschan beginnt am 7. April 1898 und endet am 1. Oktober 1899. Vorangegangen ist wohl ein Besuch von Conrau im Ber-

liner Museum, denn er kündigt ohne förmliche Einleitung mit Schreiben vom 7. April aus „Minden i.(n) W.(estfalen)“ den Versand der ersten Sammlung an und schreibt: „Sachen, die das Museum nicht schon besitzt, habe ich nicht mehr.“ Spätestens Anfang Mai 1898 ist Conrau in Berlin, wie die Ortsangabe des Briefes vom 7. Mai belegt. Am 3. August schreibt Conrau (erneut aus Minden), dass er am 10. August 1898 von

### IIIC9813

„Fetisch-Anzug atúka

a) Hemd aus blauem Baumwollstoff.

b) Maske (art kapuya) mit Perlen bestickt 90 cm

c) Hut 70 cm im Durchmesser, Perlengestickt“  
(siehe unten Transkription 2)

Akte/Datum	Inhalt	Blatt	Conrau in	Transkription Lintig
<b>Acta Africa Vol. 19, E398/98</b>				
7. April 1898	Conrau an Luschan	105	Minden	S. 158
	Verzeichnis Sammlung Ia	106	---	---
14. April	Luschan an Conrau	107	Minden	S. 159
<b>Acta Africa Vol. 20, E493/98</b>				
5. Mai 1898	Luschan an Conrau	117	Berlin?	S. 160
	Verzeichnis Sammlung Ib	118	---	---
7. Mai	Conrau an Luschan	119	Berlin	---
9. Mai	Luschan an Conrau	116	Berlin?	S. 161
3. August	Conrau an Luschan	120	Minden	S. 162
<b>Acta Africa Vol. 20, E337/99</b>				
18. Februar 1899	Conrau an Luschan	45+46	Kamerun	S. 163
18. Februar?	Verzeichnis Sammlung II	47	Kamerun?	---
28. April	Luschan an Conrau	48	Kamerun	---
<b>Acta Africa Vol. 21, E1015/99</b>				
11. Juni 1899	Conrau an Luschan	48+49	Bangwa	S. 164 f.
3. September	Conrau an Luschan	50+51	Kamerun	S. 166
2+3. Oktober	Frachtschein Woermann	52+53	Victoria	---
1. Oktober	Conrau an Luschan	54	Victoria	S. 167 f.
7. Dezember	F. Conrau an Luschan	55	---	---

Hamburg Richtung Kamerun abreisen würde.

Die Objekte der **ersten** Sammlung waren von den Balun (Balong), Barombi und Banyang des Kameruner Waldlandes sowie von den Bali und den Bagam aus dem Grasland; insgesamt 91 Nummern (Ia: IIIC7693 bis 7760, Ib: IIIC7790 bis 7813), davon 26 Figuren und Masken. Es sind zwei Gruppen von Eingangnummern, da die Stücke in zwei Sendungen das Museum erreichten. Informationen zu den Objekten liefert Conrau in einem Verzeichnis und einem Brief an Luschan vom 7. Mai 1898. Die Transkription dieser Dokumente fehlt bei Lintig (siehe unten Transkription 1).

Die **zweite** Sammlung, Museumseingang April 1899, ist von den Balong, Bali und Bagam, umfasst 13 Nummern (IIIC9807 bis 9819) und enthält bereits die ersten zwei Stücke der Bangwa. Ein mit Perlen verziertes Tanzkostüm mit Maske (IIIC9813) und eine Tabak-Pfeife aus Messing mit perlenverziertem Rohr (IIIC9814).<sup>14</sup> Diese Stücke erhielt Conrau bei seinem ersten Besuch bei den Bangwa. „Es gelang mir eine Häuptlingspfeife sowie einen Fetischanzug zu bekommen. [...] Ich habe sie von dem Häuptling geschenkt bekommen, muß natürlich aber ein großes Gegengeschenk dafür machen.“<sup>15</sup> Aus dem Inventarbuch ist ersichtlich, dass der „Fetischanzug“ aus drei Teilen bestand,

Die **dritte** Sammlung mit Eingang November 1899 enthält dann die Figuren der Bangwa und eine Maske der Banyang, insgesamt 71 Nummern (IIIC10513 bis 10583). Lintig nennt „71 Bangwa-Objekte“ (Lintig 1994, S. 41) Diese Zahl ist falsch und doch richtig. Im Inventarbuch Berlin ist bei Nummer IIIC10563 vermerkt, dass dieses Stück von R.(obert) Visser gesammelt wurde<sup>16</sup>, und die Nummer IIIC10583 ist eine Maske der Banyang, wie Conrau selbst schreibt.<sup>17</sup> Somit waren es 69 Bangwa-Objekte. Erst mit den zwei Bangwa-Stücken der zweiten Sammlung waren es dann 71 Bangwa-Objekte, die Conrau lieferte. 40 Figuren, 14 Masken, ein figural verziertes Gefäß und 16 Gegenstände wie Gefäße, Flechtwerk, Glocke, Tabakpfeife, Maskenanzug, Messer und Schwert. Ein Verzeichnis dieser Sammlung ist bisher nicht auffindbar, obwohl z. B. die Bangwa-Bezeichnungen bei den Figuren eindeutig darauf schließen lassen, dass eine entsprechende Liste existierte. Ein Vergleich der Informationen Conraus in den Verzeichnissen und seinen Briefen der ersten beiden Sammlungen mit den Einträgen im Berliner Inventarbuch zeigte, dass die Daten akribisch übertragen wurden. Insofern kann dies auch bei der dritten Sammlung angenommen werden.

Die Bemerkung bei Brain, dass die Masken und Statuen nach Deutschland und „seine Museen“ gesandt wurden, ist irreführend.<sup>18</sup> Ähnlich auch bei Lintig: „Da sog. Dubletten damals an andere Museen abgegeben wurden, wäre es denkbar, daß er weitere Gegenstände gesammelt und verschickt hat.“ (Lin-

tig 1994, S. 41) Konkrete Hinweise nennt Lintig nicht, auch gibt es bisher in keinem deutschen Museum Objekte, die mit Conrau in Verbindung gebracht würden. Bekannt ist, dass die von Conrau im Jahr 1899 gesammelten Masken und Statuen nach Berlin gelangten, lediglich bei Teilen der ersten Sammlung (1b) des Jahres 1898, also Speeren, Pfeifenköpfen, Körben, Taschen etc., ist der Verbleib unklar, denn Luschan traf hier eine Auswahl: „Wie Sie ganz richtig annahmen, würden die meisten Stücke derselben für uns Doubletten sein [...] Sobald die Erwerbung der von uns ausgewählten Nummern perfect ist, werden wir Ihnen sehr gerne zu einer passenden Verwendung des Restes behilflich sein.“<sup>19</sup>

Zusammengefasst war Conrau Kaufmann, Elefantenjäger, Arbeiteranwerber, Forscher, Abenteurer und Auftragsammler, also gewissermaßen selbstständiger Unternehmer mit wechselnden Auftraggebern. Er selbst schreibt 1899 in einem Brief an Luschan: „Die Elefantenjagd ist ja meine einzige Einnahmequelle, mit der ich alles bestreite.“ Auch der Sammelauftrag des Berliner Völkerkundemuseums ist eindeutig nachweisbar wie im nächsten Abschnitt gezeigt werden kann. „Kolonialbeamter“ wie LaGamma schreibt, war er sicher nie (LaGamma 2011, S. 125). „Kolonialagent“, wie Northern meint, war er bestenfalls zeitweise (Northern 1986, S. 20).

Conrau war mindestens seit 1890 im Hinterland Kameruns unterwegs und kam offensichtlich mit der dort lebenden Bevölkerung sehr gut zurecht. Mehr als acht Jahre hat er erlebt, was viele andere nur wenige Wochen und Monate überlebten; die Sterblichkeitsrate unter den Europäern in Kamerun war damals sehr hoch. Er reiste überwiegend allein mit einheimischen Begleitern; selten waren es mehr als zwei oder drei Europäer. Standesdünkel, Brutalität, Überheblichkeit, etc. waren unter diesen Umständen sicher keine Charaktereigenschaften, die das Überleben förderten. Conrau war offensichtlich gern in der Wildnis unterwegs. Berlin, Kaiserdeutschland und die europäische Zivilisation waren für ihn weniger attraktiv.

### C. Zu den Sammlungsumständen der Conrauschen Sammlungen



Abb. 9: Felix von Luschan um 1907 (unbekannter Fotograf)

Aus dem Briefwechsel zwischen Conrau und Luschan ergeben sich interessante Details in Bezug auf Conraus Aufenthaltsorte in den Jahren 1898 bis 1899, die gezahlten Kaufpreise, die Zusammenarbeit Conrau-Luschan und die Sammlungsinteressen von Luschan.

Für den ersten Teil der ersten Sammlung (Ia) erhielt Conrau 150 Mark, also den Betrag, den er in seinem Brief vom 7. April 1898 nannte und den Luschan ohne zu verhandeln akzeptierte.<sup>20</sup> (Der Monatslohn eines qualifizierten Maurers lag um 1900 bei etwa 160 Mark.) Er schien sehr an weiteren Sammlungen von Conrau interessiert gewesen zu sein, nicht nur wegen der Objekte selbst, sondern auch wegen der Genauigkeit der Sammlungsangaben. „Es befinden sich in der Tat eine Reihe von Stücken darunter, die uns in hohem Grade interessant sind (...) Auch die genaue Liste ist uns natürlich von

grossem Werth.“<sup>21</sup> Luschan bot 300 Mark „davon die Hälfte zur Vergütung Ihrer baren Auslagen, das übrige mit der Bitte, es bei der nächsten Reise wieder für uns zu verwenden.“<sup>22</sup> Zum zweiten Teil der ersten Sammlung (Ib) schrieb Luschan am 5. Mai, nach getroffener Auswahl: „wenn Sie uns gefälligst eine Preisforderung für die oben bezeichneten Stücke zukommen liessen.“<sup>23</sup> Conrau antwortete am 7. Mai: „Ich habe M 110 ausgelegt. Diese Summe würde von den M 150, welche mir das letzte Mal zur Verfügung gestellt wurden, abzuziehen sein.“ Auf dem Schreiben findet sich eine Notiz vom 14. Mai 1898, welche die erfolgte Zahlung belegt: „110 M auf mündliche Anordnung gezahlt“<sup>24</sup> Eine Geschwindigkeit des Sammlungserwerbes, von der heutige Völkerkundemuseen nur träumen können!

Am 9. Mai bestätigt Luschan zum einen die Zahlung der 110 Mark und besteht erneut auf dem Vorschuss: „Die 150 Mark, die wir Ihnen zugleich mit dem letzten Kaufpreis gesandt haben, bitte ich nach wie vor als Ihnen von uns für die neue Reise zur Verfügung gestellt zu betrachten.“<sup>25</sup> Als Conrau dann im März 1899 mit Absendung der zweiten Sammlung annimmt, dass der Vorschuss 300 Mark betragen habe, korrigiert Luschan umgehend diesen Irrtum. „Was unsere Abrechnung angeht, so bitte ich feststellen zu dürfen, dass Sie nicht 300 sondern nur 150 M. Vorschuss von uns hatten. Abgesehen von der zweiten Sammlung, die wir direct um 110 M. von Ihnen erwarben, sehe ich aus meinem Schreiben an Sie vom 14. 4. 98, dessen Concept wir bei den Acten haben, dass wir Ihnen für eine frühere Sammlung 300 M. bezahlt haben, davon 150 M als Betrag für Ihre baren Auslagen und 150 M als Vorschuss für Erwerbungen auf der nächsten Reise.“<sup>26</sup> Zum Kaufpreis der zweiten Sammlung schreibt Luschan: „Ich möchte Ihnen nun vorschlagen, dass wir Ihre neue Einsendung, ohne die beiden Stücke mit Perlen, für den Betrag des Vorschusses, also für 150 M. übernehmen, und dass wir Ihnen einen neuen Vorschuss im Betrage von 300 Mark überweisen.“<sup>27</sup> Auch wenn die beiden mit Perlen verzierten Stücke für Luschan uninteressant waren, so war er sehr darum bemüht, dass dies bei Conrau keine negative Auswirkungen im finanziellen Bereich hinterließ. „Was die beiden Stücke mit Perlen angeht, so muss ich allerdings sagen, dass sie für uns keinen sehr grossen Wert haben, aber wir bitten Sie doch, sie uns mit irgend einem Betrage in die neue Rechnung zu stellen, der Ihre Kosten völlig deckt. Wir sind nicht in der Lage, die zwei Stücke selbst genau zu schätzen und fürchten, dass wir sie zu gering schätzen möchten, was wir um jeden Preis vermeiden wollen und wir sind Ihnen ja für Ihre gütige Mitarbeit ohnehin zum allergrössten Danke verpflichtet und wir würden es sehr bedauern, wenn Sie durch eine ungenügende Schätzung dieser beiden Stücke zu kurz kommen würden.“<sup>28</sup> Bezüglich der dritten Sammlung gab es dann folgende Regelung: „Für alle bis jetzt gelieferten Sachen incl. ‚dyelludyava‘ und die mit Perlen bestickte Fetischmaske nebst Häuptlingspfeife bitte mir M 1.300 an meinen Vater - Hegemeister Conrau Minden i. W. anzuweisen.“<sup>29</sup>

Die Kaufpreise der Sammlungen waren also wie folgt:

Sammlung I (a+b)	150 + 110 = 260 Mark	plus Vorschuss von 150 Mark
Sammlung II	150 Mark	plus Vorschuss von 300 Mark
Sammlung III	300 + 1.000 = 1.300 Mark	

tierte.<sup>20</sup> (Der Monatslohn eines qualifizierten Maurers lag um 1900 bei etwa 160 Mark.) Er schien sehr an weiteren Sammlungen von Conrau interessiert gewesen zu sein, nicht nur wegen der Objekte selbst, sondern auch wegen der Genauigkeit der Sammlungsangaben. „Es befinden sich in der Tat eine Reihe von Stücken darunter, die uns in hohem Grade interessant sind (...) Auch die genaue Liste ist uns natürlich von

**Zweimal werden von Luschan bzw. dem Völkerkundemuseum Vorschüsse gezahlt. Mit Recht können daher Conraus Reisen zu den Bangwa als Auftragsreisen sowie die zweite und dritte Sammlung als Auftragssammlungen bezeichnet werden.** Dies bestätigt auch der bereits zitierte Bericht des Conrau-Dolmetschers Lanschi aus Bali bei Vollbehr („Raritäten einzukaufen“). Deutliche Hinweise auf dieses Auftragsverhältnis lassen sich auch in der Zusammenarbeit zwischen Luschan und Conrau finden.

Figuren und Masken waren ein wichtiger Sammlungsschwerpunkt für Luschan, stets verbunden mit Fragen nach der regionalen Herkunft, der Verwendung und den einheimischen Namen. „*Sehr interessant sind uns die kleinen Figuren aus Kumba; von solchen schönen alten Stücken können wir niemals genug bekommen. Es wäre uns sehr wichtig, genau zu erfahren, was die einzelnen Figuren bedeuten.*“<sup>30</sup> Und im Brief vom 14. April 1898: „*Vielleicht können Sie mir auch noch mitteilen, bei welcher Art von Festlichkeit die beiden Tanzmasken aus Nyoke gebraucht wurden? Ebenso zu welchem Zwecke wohl der Menschen- und Affenschädel am Mokonge gedient haben? Sie scheinen beide lange eingeräuchert zu sein.*“<sup>31</sup> Luschan erfragte nicht nur mehr Informationen zu den erhaltenen Objekten, sondern versuchte auch Conraus Sammeln auf neue Sammlungstypen zu lenken, die ihm aus anderen Gegenden Afrikas bekannt waren: „*Kommen denn in Ihrer Gegend gar keine Steinwaffen aus alter Zeit vor? Im Congo-Staat sind sie nicht selten und aus Togo erhielten wir kürzlich von Dr. Kersting 786 Stück, die er alle in ein Paar Dörfern bekommen hatte, wo sie als Fetische verwahrt und gefürchtet gewesen waren. Nächstens sende ich Ihnen einige Drucksachen, die Sie vielleicht interessieren.*“<sup>32</sup> Interessant ist, dass Fragen Luschans nach dem verwendeten Material, der Herstellung oder dem schnitzenden Künstler (bisher) nicht zu finden sind.<sup>33</sup>

Conrau beantwortete in seinen Schreiben Luschans Fragen: „*Das große Elfenbeinhorn im Museum mit den Echsen (von Dr. Zintgraff) stammt aus Bulu n'Guti im Lande der Bafo, in 24 km N. v. Kunde (Kiliwindi).*“<sup>34</sup> Und er korrigierte eigene Sammlungsangaben: „*Was den Messingkopf der Pfeife anbelangt (Elephant), so habe ich jetzt Bedenken, ob sie von den Bangwa gefertigt ist. [...] Die Perlenstickerei ist hier angefertigt. Aber der Messingkopf stammt meiner Ansicht nach von Bagam.*“<sup>35</sup> Nach dem ersten Besuch bei den Bangwa fragte er im Februar 1899 bei Luschan an, ob das Museum am Erwerb weiterer Stücke eines schon erworbenen Typus (Perlarbeiten) interessiert sei. „*Der Häuptling hat mir versprochen mir noch mehr Sachen zu machen (Sessel etc.), als ich ihm die Perlen verschaffe. Hier in Kamerun sind letztere nicht zu bekommen, könnten Sie mir nicht welche besorgen? Sie müssen aber dieselbe Größe haben, wie die, welche sich an den geschickten Gegenständen befinden. Ich weiß ja allerdings nicht, ob Sie noch mehr von diesen perlenbestickten Gegenständen wünschen.*“<sup>36</sup> Die Antwort von Luschan war eindeutig, offensichtlich war er an Perlarbeiten uninteressiert, einen Grund nannte er jedoch nicht. „*Weitere Perlenstickereien dieser Art würden für uns nicht erwünscht sein; ich besorge Ihnen daher einstweilen keine Glasperlen, nur wenn Sie etwa solche Perlen für Tauschzwecke u.s.w. wünschen wollten, würde ich Ihnen welche besorgen können: ich bitte dann noch um einen besonderen Auftrag.*“<sup>37</sup>

Anders war dies bei zwei Masken aus dem Cross River-Gebiet.

Mit der zweiten Sammlung waren „*zwei mit Leder bezogene Köpfe von den N Bayang*“<sup>38</sup> nach Berlin gelangt. Luschan war geradezu begeistert und schrieb, er habe „*das ethnographische Material aber mit sehr großer Freude zur Kenntnis genommen; besonders die zwei mit Haut überzogenen Köpfe sind für uns völlig neu und daher besonders interessant gewesen. Es befinden sich zwei ähnliche Köpfe, allerdings hier im Privatbesitz des Consuls Dr. Zimmermann, aber ich hielt sie bisher für unecht und habe sie nicht genügend gewürdigt; ich werde jetzt trachten, die beiden Köpfe auch für uns zu erwerben, würde Ihnen aber sehr verbunden sein, wenn Sie inzwischen trachten würden, möglichst viel über die Bedeutung derartiger Köpfe zu erfahren.*“<sup>39</sup> **Aufschlussreich ist, dass Luschan bereits damals Fälschungen, im Sinne von in Afrika für Europäer gefertigte Arbeiten, unterschied.** Seine Bedenken erfüllten sich bereits wenige Jahre später, als eine große Anzahl dieser Stücke in deutsche Museen strömte.

Da Masken und Figuren („Fetische“) Luschan besonders interessierten, erstaunt nicht, dass Conrau am 11. Juni 1899 aus Bangwa schrieb: „*Hier in Bangwe habe ich wieder viel gesammelt namentlich Fetische einige sind recht schön.*“<sup>40</sup> Und am 3. September 1899: „*Es sind in der Hauptsache Fetische aus dem Lande der Bangwe (wohl richtiger als Bangwa).*“<sup>41</sup> **Der Erwerb war nicht einfach, denn die „schönen alten Stücke“ waren auch damals selten und wurden nicht in der Öffentlichkeit gehandelt.** Conrau schrieb: „*Aber was so angeboten wird ist nicht viel wert. Die guten Sachen halten die Neger sorgfältig verborgen und man kann sie nur bekommen, wenn man ihr Vertrauen besitzt, secretly, friend palaver.*“<sup>42</sup> Vertrauen war das eine, zum anderen musste Conrau viel reisen um die Stücke erwerben zu können: „*Die anderen Fetische habe ich im ganzen Bangwelande zusammengekauft. Der Häuptling hatte, nachdem ihm sehr große Geschenke zuteil geworden waren, seinen Leuten erlaubt, diese Sachen zu verkaufen. Es sind alles alte Sachen, die man jetzt nicht mehr so recht beachtet. Die neuen Fetische, namentlich die des Häuptlings Fontem sind jetzt meistens mit Perlen überzogen.*“<sup>43</sup> Ohne die Genehmigung von Asonganyi wäre ein Erwerb nicht möglich gewesen, auch wenn dieser selbst seinen Verkauf nicht öffentlich gemacht sehen wollte. So erwähnt Conrau bei einer mit Leder überzogenen Kopfaufsatzmaske: „*Jetzt erhalten Sie noch ein Postpaket mit einer eisernen Glocke, 1 Maske und einen großen mit Leder überzogenen Doppelkopf, dyelludyáva' genannt, enthaltend. Falls Sie noch mehr dieser überzogenen Köpfe wünschen, so müssen Sie es mir mitteilen. Ich könnte wohl noch einen ähnlichen Kopf besorgen. Der Bangwe-Häuptling besitzt noch einen soviel ich weiß, ist aber sehr teuer damit. Den dyelludyava' gab er mir ganz heimlich, es sollte keiner seiner Fetischleute erfahren.*“<sup>44</sup>

Im selben Brief erwähnte Conrau eine „*Art Bildersturm*“ im Waldland Kameruns: „*Unten bei Kambe fand ja einmal eine Art Bildersturm statt man wollte die Fetischkraft mit Stumpf und Stil ausrotten.*“<sup>45</sup> Auch der Basler Missionar Steiner schrieb: „*Im Bakundulande loderten Feuer auf, in die das Volk seinen Götzenkram warf.*“ (Steiner 1909, S. 92) Offensichtlich fand ein entscheidender Wandel statt, der den Erwerb „alter Sachen“ begünstigte. Neue Fetische wurden als stärker angesehen. Die Perlen waren nur ein äußeres Merkmal. Stärker geschwächt wurden die alten Figuren und Masken jedoch durch zwei religiöse Bewegungen, die von den Grenzen in das Bangwa-Land einsickerten, den Islam von Norden und

das Christentum von der Küste her. Lange vor der Ankunft von Missionaren verbreiteten sich über die Handelswege Ideen und Erzählungen. Vatter schrieb 1926 zu diesem Thema: „Von der von Norden anrollenden, durch die Fulbe- und Haussa-stämme vertretenen mohammedanischen Woge hat sich die Kameruner Plastik auf das Hochland zurückgezogen und dadurch ihre Eigenart bewahrt. Doch faßt der Islam auch hier allmählich Fuß, besonders unter den Häuptlingen, die er zu Gegnern der alten Bilderei macht, so daß sie als Auftraggeber mehr und mehr ausscheiden, und damit der Kunst der nährnde Boden entzogen wird. Ihr drohender Niedergang wird offensichtlich noch dadurch beschleunigt, daß seit einigen Jahren auf Bestellung für Europäer gearbeitet wird.“ (Vatter 1926, S. 166)

Mehrmals weist Conrau auch darauf hin, dass die gesammelten Informationen zu den Stücken möglicherweise nicht richtig sind. Luschan hatte Conrau eine Tafel mit Abbildungen von Figuren der Bafo und Kundu gegeben oder gesandt, und Conrau versuchte die einheimischen Namen zu erfahren. Er schreibt: „Von den Figuren auf Tafel XXV, welche Sie mir mitgaben, habe ich folgende Namen erkundet, für deren Richtigkeit ich allerdings meinen Kopf nicht verpfände.“<sup>46</sup> Diese Zweifel an der Richtigkeit äußerte Conrau auch für die Bangwa-Bezeichnungen der Figuren der dritten Sammlung: „Die Namen habe ich mir von den Leuten sagen lassen, für ihre Richtigkeit möchte ich jedoch nicht einstehen, denn es fiel einst meinem Dolmetscher auf, daß man bei einer weiblichen Figur einen männlichen Namen angab. Die Leute behaupteten jedoch, dies wäre der Name der Figur. Da die Leute bei Fetischsachen nicht gerne mit der Sprache herausrücken, so glaube ich, daß sie absichtlich falsche Angaben machen.“<sup>47</sup> Trotz dieser Unsicherheiten meint Conrau, feststellen zu können: „So viel steht wohl fest, daß alle diese Figuren im großen und ganzen als Wächter fungieren. Die eine hat auf die Diebe aufzupassen, eine andere für die Häuptlingsweiber etc. Vor allem sollen sie aber auf die bösen Zauberer achtgeben, welche die Leute behexen wollen. Jede Krankheit wird ja immer bösem Zauber zugeschrieben. Die Ursache dieses Zaubers soll durch die Figur ausfindig gemacht werden.“<sup>48</sup>

Immer mal wieder wird in Diskussionen behauptet, dass alle oder viele Museumsobjekte militärisches Raubgut seien. Im Fall der Strafexpedition von Besser, die dem Tod Conraus folgte, kann dies ausgeschlossen werden. Am 10. Februar 1900 schrieb Luschan an das „Kaiserliche Gouvernement Kamerun“: „Aus Photographien, die der inzwischen ermordete Herr G. Conrau hierher gesandt hat, ergibt sich, dass der [...] Häuptling Fontem der Bangwe ein höchst merkwürdiges Säulenhaus besitzt wie ein solches aus Westafrika bisher noch völlig unbekannt ist [...] Es ist in wissenschaftlichen Interesse dringend erwünscht, dass wenigstens die mit Figuren beschnitzten Pfeiler und Längsbalken erhalten und nach Berlin gesandt werden. [...] Ebenso würde es sehr verdienstvoll sein, wenn die grossen Signal- und Tanztrommeln des Häuptlings sowie was sich sonst an Schnitzwerken „Fetischen“ u.s.w. in seinem Besitz findet nicht vertilgt, sondern hierher eingesandt werden könnte.“<sup>49</sup> Die Antwort des Leiters der Strafexpedition von Besser lautete knapp: „daß bei der Abbrennung des Dorfes Fontem das bewußte Haus des Häuptlings auch verbrannt ist, ebenfalls sonstige Signal, Tanztrommeln und Fetische, die in geringer Anzahl vorhanden meist minderwertig waren. Die Expedition konnte nicht daran denken nur die

geringste Rarität mitzunehmen, da dazu absolut keine Träger vorhanden waren. Mit Mühe und Not konnten die notwendigen Lasten und Verwundeten transportiert werden.“<sup>50</sup> In weiteren Studien zu einzelnen Sammlungen sollten daher die Rückzugsbedingungen der Expeditionen genau betrachtet werden, also die Zahl der Gefallenen und Verwundeten, der gesunden Träger, eine eventuelle Verfolgung beim Rückzug. Selbst wenn in Berichten kein Transport von Objekten genannt wird, können diese Bedingungen Hinweise liefern.

**Zusammengefasst** lässt sich sagen, dass Conraus Reisen zu den Bangwa auf dem Sammlungsauftrag von Luschan bzw. des Völkerkundemuseums Berlin basierten. Das Museum zahlte zweimal Vorschüsse, und auch die Zusammenarbeit von Conrau und Luschan lässt dies eindeutig erkennen. Der Schwerpunkt auf Figuren und Masken vor allem der dritten Sammlung war stark von Luschans Sammlungsinteressen geleitet. Brain/Pollock und Harter haben dies übersehen, da sie den Conrau-Luschan Briefwechsel nicht kannten, und Lintig hat die Briefe zwar teilweise transkribiert, aber nicht in diese Richtung ausgewertet. **Das heutige Wissen über die Stücke verdanken wir zum Teil Luschans Fragen nach der regionalen Herkunft, der Verwendung und den einheimischen Namen. Keine Antworten gibt es zum verwendeten Material, der Herstellung oder dem schnitzenden Künstler, da Luschan diese Fragen nicht stellte.**

Aus den Briefen ergeben sich teilweise die Aufenthaltsorte von Conrau. In seinem Brief vom 18. Februar 1899 berichtet Conrau von seiner ersten Reise, der „Rückkehr aus dem Land der Bangwa“. In Fontem war er vom 11. bis 15. Dezember 1898, auch wenn er insgesamt mehr als einen Monat unterwegs war. Der Brief vom 11. Juni 1899 nennt als Absendeort „Bangwa“ und der Brief vom 1. Oktober 1899 „Viktoria“. Der zweite Aufenthalt bei den Bangwa kann also frühestens Ende Februar bis Ende September 1899 gewesen sein und war sicher der längste. Die dritte Reise kann dann frühestens ab Mitte Oktober bis zu seinem Tode im Dezember 1899 datiert werden. Die Figuren der Bangwa wurden also ausnahmslos im Jahr 1899 während der zweiten Reise erworben. Dies entspricht auch dem Eingang der dritten Sammlung im Museum (November 1899), denn nach dem Tode Conraus im Dezember 1899 kamen dort keine weiteren Objekte an.

Der Erwerb bei den Bangwa war nur einvernehmlich möglich und wurde offensichtlich von Asonganyi unterstützt. Diebstahl oder Gewaltanwendung wären für Conrau tödlich gewesen, war er doch ohne jede militärische Begleitung unterwegs. Der Kauf basierte also auf dem Vertrauen der Verkäufer zu Conrau, seinen Reisen „im ganzen Bangwelande“ und seinen Möglichkeiten, angemessene Gegenwerte anbieten zu können. Über diese Tauschgüter wird leider nichts gesagt. Möglich war der Erwerb aber auch deshalb, weil neue „Moden“ (Perlverzierung) die alten „Fetische“ in den Augen der Verkäufer weniger wertvoll erscheinen ließen.

Die Zusammenfassung zeigt, dass viele Informationen zu Conrau in der US-amerikanischen Literatur falsch sind. Im Jahr 1984 veröffentlichte Northern einen kurzen Text zur „Bangwa-Queen“ und berichtete Folgendes über den Sammler (Falsche Passagen sind im Zitat **ROT** markiert, **ungenaue** sind **GRÜN**): „Sie wurde von Gustav Conrau, **einem Kaufmann-Forscher und Kolonialagent** bei den Bangwa zwischen

1897 und 1898 gesammelt. Er war der erste Weiße, der die Bangwa-Königtümer im Jahr 1897 erreichte. Sein Hauptauftrag war es, im Grasland Arbeitskräfte für deutsche Plantagen an der Küste anzuwerben. Er sammelte während zweier Aufenthalte sehr intensiv bei den Bangwa. Sein längster Aufenthalt war als Gefangener in Fontem. Es kann also sein, dass diese Figur aus Fontem stammt, aber Conraus Sammelaktivitäten in kleineren Königstümern um Fontem herum lassen dies nicht sicher erscheinen. Conrau starb Anfang 1899 unter Zwang und möglicherweise durch seine eigene Hand.<sup>51</sup> (Northern 1984, S. 20)

Obwohl im Jahr 1994 Lintig deutlich genauere Daten und den größeren Teil des Briefwechsels Conrau und Luschan veröffentlichte, ist im Jahr 2011 bei LaGamma in dem deutschsprachigen Katalog des Rietberg-Museums Zürich zur Ausstellung „Helden Afrikas“ folgender Text enthalten: „Wichtigstes und grösstes Kunstzentrum der Bangwa war Fontem. Von dort stammen auch die ersten Figuren dieser Region, die Eingang in deutsche Museen fanden.“ (LaGamma 2011, S. 123) Hinsichtlich der Bangwa-Queen (Abb. 10) schreibt LaGamma: „Der deutsche Kolonialbeamte Gustav Conrau hat diese grossartige Skulptur 1897 oder 1898 in Bangwa erworben und sie als Abbild einer Priesterin (njuindem) identifiziert.“ (LaGamma 2011, S. 125)



Abb. 10: Weibliche Figur der Bangwa in Sydow 1927, ehemals Berlin IIC10529 heute im Musée Dapper Paris (DP 8073)

#### Die richtigen Daten in Kurzform:

- \* **Erster** Bangwa-Besuch Conraus in Fontem vom 11. bis zum 15. Dezember 1898.
- \* **Zweiter** Aufenthalt Conraus frühestens ab Ende Februar bis September 1899.
- \* **Dritter** Aufenthalt frühestens ab Mitte Oktober bis Mitte Dezember 1899.
- \* Erwerb der ersten Bangwa-Objekte (Maskenanzug, Tabakpfeife) durch Conrau während des ersten Aufenthaltes 1898.
- \* Alle Figuren wurden während des zweiten Aufenthaltes 1899 „im ganzen Bangwa-Lande“ gesammelt, nicht nur in der näheren Umgebung von Fontem.
- \* Conrau war **selbstständig** und nur zeitweise Angestellter. Ausgeübte Tätigkeiten waren: Arbeiteranwerber, Auftragssammler, Elefantenjäger, Forscher, Kaufmann,
- \* Conrau sammelte bei den Bangwa im **Auftrag** von Luschan für das Berliner Völkerkundemuseum
- \* Tod Conraus bei Fontem um Mitte Dezember 1899 infolge eines Konfliktes und durch eigene Hand.

Das sind doch recht viel farbige Passagen. Dass eine Amerikanerin deutsche Quellen nicht lesen kann, ist noch akzeptabel; dass ein deutschsprachiges Museum von Weltrang derartige Irrtümer veröffentlicht, ist es nicht. Wenn die prüfbaren Daten bei so bekannten, wichtigen Sammlungen (und Ausstellungen) so hartnäckig falsch sind, obwohl mehrere Ethnologen und Kunsthistoriker zu Conrau publiziert haben (und bei Lintig vieles richtig ist), wie falsch und ungenau wird die Analyse dann erst bei weniger wichtigen Sammlungen sein? Oder anders gefragt: Wie wissenschaftlich exakt und zuverlässig sind Ausstellungskataloge?

Ein weiterer Fehler LaGammas, dass die „Bangwa-Queen“ von Conrau als „Abbild einer Priesterin (njuindem) identifiziert“ worden sei, beruht auf einem falschen Zitat bei Brain/Pollock. „Conrau berichtet, dass die Bangwa sie njuindem nannten ...“.<sup>52</sup> Weder im Berliner Inventarbuch noch in den Akten ist diese Bezeichnung bei der ehemaligen Nummer IIC10529 („Bangwa-Queen“) zu finden. Conrau nennt im Inventarbuch als Bezeichnung dieser Figur „mányon“, worauf auch Lintig hingewiesen hat (Lintig 1994, S. 172). Bei einer Frauenfigur mit Kind in den Armen (IIC10531) nennt Conrau ein einziges Mal als Bangwa-Bezeichnung „nyui ndém“. Die Argumentationskette von Brain/Pollock ist somit keine, und die folgenden Ausführungen erweisen sich als Glaubensbekenntnis, das seit 40 Jahren in Artikeln, Ausstellungskatalogen, Ausstellungstexten, Auktionskatalogen, etc. zu dieser Figur wiederholt wird. „Die Bezeichnungen ngwindem (oder njuindem) und anyi werden abwechselnd gebraucht. Eine ngwindem der heutigen Bangwa wahrsagt mit Kauri-Schnecken- oder in einem Trance-Zustand. Während sie ase, das Lied der Erde singt und dazu tanzt, trägt sie wie diese geschnitzte Figur eine Rassel in der rechten Hand, in der linken eine Bambus-Trompete, wie sie benützt wird um die Götter anzurufen. Die Statue einer tanzenden Frau ist dann ein Porträt einer Mutter von Zwillingen in der Rolle einer Priesterin der Erde und Hexen-Finderin.“<sup>53</sup> Hat sich nie jemand gefragt, warum die tanzende Königin ihre Rassel verkehrt herum hält? Und zwar so, wie man eine Kalebasse halten würde? Natürlich



Abb. 11a + b: Männliche Figur der Bangwa, ehemals Berlin IIC10518, im Jahr 1925 auf der Messe „Jugend-Spiel-Sport“ in Berlin und 1926 in einer Anzeige der Ausstellung „Exoten und Kakteen“ der Galerie Neumann&Nierendorf im „Kunst-Spiegel“.

könnte die Interpretation von Brain/Pollock trotzdem richtig sein, es gibt jedoch keinen Grund, dies als erwiesene Tatsache vorzutragen.

Zum Thema Sammeln in der Kolonialzeit lässt sich mit Sicherheit sagen, dass verallgemeinernde Theorien erst möglich sein werden, wenn eine große Zahl von Sammlungen – ähnlich wie in dieser Studie versucht – ausgewertet sind. Der Vorwurf: „Alles geklaut!“ kann derzeit durchaus als ideologische Agitation bezeichnet werden, denn er gründet nicht auf der statistischen Auswertung von Sammlungsbeständen, sondern auf wenigen Einzelfällen, die meist nicht einmal in der gebührenden historischen Tiefe und mit wissenschaftlicher Sachlichkeit diskutiert werden.

Die Sammelstrategie des damaligen Völkerkundemuseums Berlin war ethnografisch, und angestrebt wurde die Vollständigkeit der jeweiligen materiellen Kultur. **Die hohe Anzahl von Figuren und Masken („Fetische“) in Conraus Sammlungen zeigt jedoch, wie wichtig Luschan die ästhetische Komponente war. Auch die Diskussion der Qualität fand bereits statt (Fälschung, Verwendung von Perlen).** Die Behauptung, dass erst die Kubisten (Braque, Picasso) und Fauvisten (Derain, Matisse, Vlaminck) in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts die afrikanische Kunst entdeckt hätten, verkürzt den Sachverhalt. Ethnologisch begeisterte Ärzte wie z. B. Augustin Krämer, Adolf Bastian, Felix von Luschan, Richard Karutz, der Geograph Richard Andree oder der autodidaktische Afrika-Forscher Leo Frobenius hatten zur „Kunst der Naturvölker“ seit etwa 1890 wesentliche Beiträge geliefert und sind die wahren Entdecker.<sup>54</sup> Ihr Sprachrohr aus der ethnologischen Nische zur Mainstream-Öffentlichkeit war jedoch zu leise. Die Künstler waren ein notwendiges Medium, um die Aufmerksamkeit in der Mitte der Gesellschaft zu entzünden. Wo stände jedoch die Anerkennung der afrikanischen Skulptur heute, wenn diese Künstler nur einen marginalen Bekanntheitsgrad erreicht hätten?

#### Transkription 1

##### Acta Africa Vol. 19, E398/98-106 Verzeichnis Sammlung Ia von Conrau

„Ethnographische Gegenstände aus dem Kamerungebiete (Schreibweise nach dem Standard Alph.)“

Anmerkung Autor: Die einheimischen Namen sind mit linguistischen Sonderzeichen geschrieben, diese fehlen unten.

##### I. Balun (am mittleren Mungo)

- 1) 1 großer Götze aus Mokonye (rechte Mungoseite)
- 2) 1 Kappe mit Papageienfedern verziert aus Mokonye, beim Tanz gebraucht
- 3) 1 Pfeifenkopf aus einem Fetischhaus in Mokonye (wahrscheinlich aus dem Innern stammend)
- 4) 1 Menschenschädel aus Mokonye
- 5) 1 Schimpansenschädel dto.
- 6) 2 Tanzmasken aus Ngoke am Bome (linke Mungoseite)
- 7) 18 kleine Fetische aus Ngoke (einige aus Mokonye)
- 8) 2 Fetischellenbeinfiguren aus Ngoke

##### II. Barombi (zwischen die Balun eingeschoben)

- 9) 1 großer Götze aus Barombi ba Kasi (in der Nähe von Mokonye)

##### III. Bangan (am Oberlauf des Calabar (Crossriver))

- 10) 1 Jagdtasche aus Antilopenfell

##### IV. Babeson SW von Bali

- 11) 1 Frauengürtel

##### V Bali (Banyou)

- 12) 1 Korb kekat
- 13) 9 Pfeifenköpfe tsintiba Tabakpfeife
- 14) 5 Pfeifenrohre tsintiba
- 15) 1 Balidolch savua
- 16) 6 Kappen dzotu
- 17) 8 Umhangtaschen mpo
- 18) 3 kl. Thontöpfe? tu

##### VI. Babadsu SO v. Bali

- 19) 1 Schwert

##### VII. Bagam in 1 Tagesreise O von Bali in der Nähe der F? Nun (zum Wohngebiete der Mbam gehend)

- 20) 1 Schwert in messingverzierter Scheide
- 21) 3 messingene Armringe“

Anmerkung Autor: Die Stücke 1) bis 21) wurden mit den Nummern IIC07693 bis 7760 inventarisiert.

##### Acta Africa Vol. 20, E493/98-118:

##### Angebotsverzeichnis Sammlung Ib von Luschan

„Herr G. Conrau in Minden bietet zum Kauf an:

38 Pfeifenköpfe Bali  
 2 Körbe Bali  
 4 Taschen Bali  
 1 Glocke  
 1 Pfeifenrohr Bali  
 3 Schwerter m. Scheide  
 7 Messer m. Scheide  
 3 Flöten  
 15 Mützen  
 1 Peitsche  
 1 Messingarmring  
 1 Elfenbeinhorn  
 1 Messer  
 2 Speerspitzen  
 18 Speere  
 2 kl. Elefantenzähne  
 1 Karton m. Käfern  
 Von diesen Stücken sind zu erwerben sehr wünschenswert:  
 1) 18 Pfeifenköpfe  
 2) 1 Tasche  
 3) 1 Elfenbeinhorn  
 4) 1 Armring  
 5) 1 Messer  
 6) 1 Schwert  
 7) 1 Speer

Anmerkung Autor: Die Stücke 1) bis 7) wurden mit den Nummern IIIIC7790-7813 inventarisiert.

**Acta Africa Vol. 20, E493/98-119: Brief Conrau an Luschan, 7. Mai 1898**

„Berlin d. 7. V. 98

Sehr geehrter Herr Professor,

Ihr geehrtes Schreiben kam heute morgen in meine Hände. Die Pfeifenköpfe, die Tasche und das Schwert stammen aus Bali. Der Armring ist ebenfalls von den Bali erworben, soll aber von Bagam stammen. Das Elfenbeinhorn stammt von den Balung, ebenso das Messer. Letzteres ist aus Mokonye. Die Fetischfigur mit dem Beil stammt aus Ngoke (Balung), die Speere sind alle von Bali erworben. Ich habe M 110 ausgelegt. Diese Summe würde von den M 150, welche mir das letzte Mal zur Verfügung gestellt wurden, abzuziehen sein.

Hochachtungsvoll ganz ergebenst

G Conrau“

„110 M auf mündliche Anordnung gezahlt, Eling(?) 14/5.98“

**Transkription 2**

Auch die Transkriptionen der beiden folgenden Schreiben fehlen bei Lintig.

**Acta Africa Vol. 20, E337/99-47:**

**Verzeichnis Sammlung II**

„Kiste 1

„1 Fetischanzug aus Bangwa (Hemd Maske, Hut) atú ka (1 Stück Gewebe. Auf letzterer sind die Perlen gestickt.  
 1 Mess. Tabakspfeife mit Perlen besticktem Rohre Bangwa lé kun tábo

sie gehört dem Ober Häuptling Fontem

3 kl. Fetische aus Kumba am Elefantensee

(Ko Mapin Fetischverbindung Mali) Bafó

2 mit Leder bezogene Köpfe aus dem N Banyang Lande tingo genannt. Wurden bei Tänzen benutzt.

„Kiste 2

1 Fetischfigur aus Bakundu ?? Nandu motúnde

2 Tanzmasken aus Bamufét (Bafut) bei Buni“

Anmerkung Autor: Die linguistischen Sonderzeichen Bangwa-Namen können hier leider nicht wiedergegeben werden.

**Transkription**

**Acta Africa Vol. 20, E337/99 - 48:**

**Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899**

„Hochgeehrter Herr Conrau,

mit bestem Danke für Ihren Brief vom 18.2. bestätige ich Ihnen zunächst den sicheren Eingang der darin erwähnten 2 Kisten. Was daraus für das zoolog. und das botan. Museum bestimmt war, haben wir bereits abgegeben, das ethnographische Material aber mit sehr großer Freude zur Kenntnis genommen; besonders die zwei mit Haut überzogenen Köpfe sind für uns völlig neu und daher besonders interessant gewesen. Es befinden sich zwei ähnliche Köpfe, allerdings hier im Privatbesitz des Consuls Dr. Zimmermann, aber ich hielt sie bisher für unecht und habe sie nicht genügend gewürdigt; ich werde jetzt trachten, die beiden Köpfe auch für uns zu erwerben, würde Ihnen aber sehr verbunden sein, wenn Sie inzwischen trachten würden, möglichst viel über die Bedeutung derartiger Köpfe zu erfahren.

Was unsere Abrechnung angeht, so bitte ich feststellen zu dürfen, dass Sie nicht 300 sondern nur 150 M. Vorschuss von uns hatten. Abgesehen von der zweiten Sammlung, die wir direct um 110 M. von Ihnen erwarben, sehe ich aus meinem Schreiben an Sie vom 14. 4. 98, dessen Concept wir bei den Acten haben, dass wir Ihnen für eine frühere Sammlung 300 M. bezahlt haben, davon 150 M als Betrag für Ihre baren Auslagen und 150 M als Vorschuss für Erwerbungen auf der nächsten Reise.

Ich möchte Ihnen nun vorschlagen, dass wir Ihre neue Einsendung, ohne die beiden Stücke mit Perlen, für den Betrag des Vorschusses, also für 150 M. übernehmen, und dass wir Ihnen einen neuen Vorschuss im Betrage von 300 Mark überweisen. Ich bitte Sie dann nur um eine gef. Mittheilung an welche Adresse Sie diese 300 M. gezahlt haben wollen.

Was die beiden Stücke mit Perlen angeht, so muss ich allerdings sagen, dass sie für uns keinen sehr grossen Wert haben, aber wir bitten Sie doch, sie uns mit irgend einem Betrage in die neue Rechnung zu stellen, der Ihre Kosten völlig deckt. Wir sind nicht in der Lage, die zwei Stücke selbst genau zu schätzen und fürchten, dann wir sie zu gering schätzen möchten, was wir um jeden Preis vermeiden wollen und wir sind Ihnen ja für Ihre gütige Mitarbeit ohnehin zum allergrössten Danke verpflichtet und wir würden es sehr bedauern, wenn Sie durch eine ungenügende Schätzung dieser beiden Stücke zu kurz kommen würden.

Weitere Perlenstickereien dieser Art würden für uns nicht erwünscht sein; ich besorge Ihnen daher einstweilen keine Glasperlen, nur wenn Sie etwa solche Perlen für Tauschzwecke u.s.w. wünschen wollten, würde ich Ihnen welche besorgen können: ich bitte dann noch um einen besonderen Auftrag.

Sehr interessant sind uns die kleinen Figuren aus Kumba; von solchen schönen alten Stücken können wir niemals genug bekommen. Es wäre uns sehr wichtig, genau zu erfahren, was die einzelnen Figuren bedeuten.

Von Ihrer Mittheilung Schädel und Photographien betreffend, nehmen wir dankbarst Notiz.

Kommen denn in Ihrer Gegend gar keine Steinwaffen aus alter Zeit vor? Im Congo-Staat sind sie nicht selten und aus Togo erhielten wir kürzlich von Dr. Kersting 786 Stück, die er alle in ein Paar Dörfern bekommen hatte, wo sie als Fetische verwahrt und gefürchtet gewesen waren.

Nächstens sende ich Ihnen einige Drucksachen, die Sie vielleicht interessieren.

Mit besten Grüßen und aufrichtigen Wünschen für Ihre Gesundheit und Ihr Wohlergehen  
 hochachtungsvoll ergebenst v. Luschan“

Text und Fotos 2, 3, 5: Andreas Schlothauer

**ANMERKUNGEN**

1 Mansfeld 1928, Tafel 143, Figur 182, 183

2 Die Zahl ist bei Harter genannt. „Ils comptent environ 30.000 individus répartis en 9 chefferies et sous-chefferies satellites.“ (Harter 1993, S. 300)

3 „Les Bangwa sont les peuples les plus occidentaux du Grasland camerounais; ils s'installent il y a moins de deux siècles dans une région montagneuse, limitée au sud par la plaine forestière des Mbo, à l'ouest par la forêt des Banyang et les sources de la Cross River, au nord par les Mundani et les montagnes de Bamenda, enfin à l'est par les plateaux volcaniques de Bamiléké.“ (Harter 1993, S. 300)

4 Schreibweise wie bei www.lebialem.info. Lintig und Brain schreiben Assunganyi.

- 5 Die Zeitangabe „Februar 1898“ bei Brain ist falsch. „*The Bangwa saw their first German in February 1898 when Gustav Conrau, ... arrived ...*“ (Brain 1967, S. 7) Falsch auch die genannte Jahreszahl „1897“ bei Brain (Brain 1971, S. 1). Richtig ist der 11. bis 15. Dezember 1898, wie einem Aufsatz Conraus zu entnehmen ist (Conrau 1899, S. 201-210). So auch bei Lintig 1994, S. 34.
- 6 In einem Brief vom 18. Februar 1899 schreibt Conrau an Luschan: „*Die Elefantenzagd ist ja meine einzige Einnahmequelle, mit der ich alles bestreite.*“ (Acta Africa Vol. 20 E337/99-45). Die Briefe sind teilweise bei Lintig transkribiert (Lintig 1994, S. 158 ff.). Ich habe 2009 die Erwerbsakten fotografiert und vergleichend ausgewertet.
- 7 Acta Africa Vol. 20 E337/99-45, Brief Conrau an Luschan, 18. Februar 1899
- 8 Acta Africa Vol. 21 E1015/99-48, Brief Conrau an Luschan, 11. Juni 1899, nennt „Bangwa“ als Absendeort.
- 9 Acta Africa E1015/99-54, Brief Conrau an Luschan, 1. Oktober 1899
- 10 Aus dieser etwas unglücklichen Formulierung von Strümpell lässt sich als Todesmonat Conraus nicht der Oktober schliessen; es war Dezember 1899 (siehe auch Lintig 1994, S. 43 f.).
- 11 G.N.K. heisst *Gesellschaft Nordwest-Kamerun*. Zum Tode Conraus auch die mündliche Überlieferung der Bangwa (von Dunstan aufgezeichnet), welche die Sicht von Asonganyi auf die Hintergründe des Konfliktes vermittelt (Dunstan 1965, S. 406). Außerdem die Zusammenfassung bei Hoffmann 2007, S. 193 f.
- 12 „18. Erzählung eines schwarzen Dolmetschers Lanschi aus Bali, seit 1902 im Dienst der Station Dschang.“ (Vollbeh 1912, S. 50).
- 13 Vollbeh 1912, S. 53 f.; Zimmermann 1909, S. 164 ff.; Langheld 1938, S. 146 ff.; Hoffmann 2007, S. 192 ff.; Strümpell 1921, S. 35 ff.
- 14 Im Berliner Inventarbuch steht: „*leku Tabakpfeife, Kopf aus Messing, Rohr aus Holz, mit Perlstickerie überzogen und mit Glockengehänge, 58,5 cm*“.
- 15 Acta Africa Vol. 20 E337/99-45, Brief Conrau an Luschan, 18. Februar 1899. Außerdem beschreibt Conrau die Stücke in seinem Reisebericht (Conrau 1899, S. 205, 207).
- 16 „*Kurzer Stab an einem Ende ein Tierkopf (Panther!). Pflock zum Befestigen der Hängematte, 30,8 cm lang.*“ Und: „*Dieses Stück ist aus Versehen hier inventarisiert; es gehört zu 79/98 R. Visser IIC10735-10780.*“
- 17 „*tingo. Kopf aus Holz mit Haut überzogen, 31,5 cm h Banyang.*“
- 18 „*He later acquired (...) a collection of masks and statues which were sent (...) to Germany and its museums.*“ (Brain 1971, S. 1).
- 19 Acta Africa Vol. 20, E493/98-117, Brief Conrau an Luschan, 5. Mai 1898
- 20 „*Ich habe für dieselbe M 150 ausgelegt.*“ Acta Africa Vol. 19, E398/98-105, Brief Conrau an Luschan, 7. April 1898
- 21 Acta Africa Vol. 19, E398/98-107, Brief Luschan an Conrau, 14. April 1898
- 22 Acta Africa Vol. 19, E398/98-107, Brief Luschan an Conrau, 14. April 1898
- 23 Acta Africa Vol. 20, E493/98-117, Brief Luschan an Conrau, 5. Mai 1898
- 24 Acta Africa Vol. 20, E493/98-119, Brief Conrau an Luschan, 7. Mai 1898
- 25 Acta Africa Vol. 20, E493/98-116, Brief Luschan an Conrau, 9. Mai 1898
- 26 Acta Africa Vol. 20, E337/99-48, Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899
- 27 Acta Africa Vol. 20, E337/99-48, Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899
- 28 Acta Africa Vol. 20, E337/99-48, Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899
- 29 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-54, Brief Conrau an Luschan, 1. Oktober 1899
- 30 Acta Africa Vol. 20, E337/99-48, Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899
- 31 Acta Africa Vol. 19, E398/98-107, Brief Luschan an Conrau, 14. April 1898
- 32 Acta Africa Vol. 20, E337/99-48, Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899
- 33 Die Künstler und Schnitzer wurden spätestens ab den 1920er Jahren vorgestellt, z. B. bei Emonts 1922, S. 168 ff.
- 34 Acta Africa Vol. 19, E398/98-105, Brief Conrau an Luschan, 7. April 1898  
Anmerkung Autor: *Ikiliwindi* oder *Kililwindi* war eine Ortschaft der Kundu im Waldland Kameruns. Bulu N'guti war ein Dorf der Kundu und nicht der Bafo (Esser 1898, S. 112).
- 35 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-48, Brief Conrau an Luschan, 11. Juni 1899
- 36 Acta Africa Vol. 20, E337/99-45, Brief Conrau an Luschan, 18. Februar 1899
- 37 Acta Africa Vol. 20, E337/99-48, Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899
- 38 Acta Africa Vol. 20, E337/99-45, Brief Conrau an Luschan, 18. Februar 1899
- 39 Acta Africa Vol. 20, E337/99-48, Brief Luschan an Conrau, 28. April 1899
- 40 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-48, Brief Conrau an Luschan, 11. Juni 1899
- 41 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-50, Brief Conrau an Luschan, 3. September 1899  
Die Schreibweise „Bangwe“ ist dann zwar im Berliner Inventarbuch übernommen, hat sich aber nicht durchgesetzt.
- 42 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-49, Brief Conrau an Luschan, 11. Juni 1899
- 43 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-54, Brief Conrau an Luschan, 1. Oktober 1899
- 44 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-54, Brief Conrau an Luschan, 1. Oktober 1899
- 45 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-54, Brief Conrau an Luschan, 1. Oktober 1899
- 46 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-48, Brief Conrau an Luschan, 11. Juni 1899  
„*Fig. 8 Tafel XXV heißt ‚efunde diu‘. Der Name für Gott ist abase bei den Bafu. [...] Von den Figuren auf Tafel XXV, welche Sie mir mitgaben, habe ich folgende Namen erkundet, für deren Richtigkeit ich allerdings meinen Kopf nicht verpfände (Bak=Bakundu, Baf=Bafu). No 5 dubi Bak, 6) mamafio Baf Bak 13) mamasurigo (Schweinegott nicht No. 6) Baf, 8) efunde dio Baf, 15) minamotene Baf, 12) sunguro (nur von einem Großen der Verbindung geführt), 9) itumbadi Baf, 17) mbambu Baf, 1) elolefou (wird vor das Haus eines Diebes, Ehebrechers etc. gestellt, der muß dann bezahlen), 2) tefame Baf (wird von einem Mann getragen, dessen Weib Zwillinge geboren hat, damit jeder es weiß.*“  
In Frage kommt nur eine Tafel XXV mit Figuren des Kameruner Waldlandes „Bakundu“ in Luschan 1897.
- 47 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-54, Brief Conrau an Luschan, 1. Oktober 1899
- 48 Acta Africa Vol. 21, E1015/99-54, Brief Conrau an Luschan, 1. Oktober 1899
- 49 Acta Africa Vol. 22, Brief Luschan in Lintig 1994, S. 169
- 50 Brief von Besser in Lintig 1994, S. 170
- 51 „*It was collected among the Bangwa between 1897 and 1898 by Gustav Conrau, who was a merchant-explorer and colonial agent and was the first white man to reach the Bangwa kingdoms in 1897. His primary mission was to recruit Grass-fields men to German plantation labor at the coast. He also collected extensively en route during two sojourns among the Bangwa. His longest stay as a captive was in Fontem. It seems probable that this sculpture originated in Fontem, but Conrau's collecting activities in the smaller kingdoms around Fontem make this less than a certainty. Conrau died in Fontem in early 1899 under duress and probably by his own hand.*“ (Northern 1984, S. 20)
- 52+53 „*Conrau records that the Bangwa called her njuindem, which literally means ‚woman of God‘ and refers to the role of certain gifted mothers of twins as diviners. The titles ngwindem (or njuindem) and anyi are used interchangeably. One ngwindem in Bangwa today divines with cowrie shells or while in a state of trance. While singing and dancing ase (the song of the earth) she carries, like the carved figure, a rattle in her right hand; in her left she carries a bamboo trumpet of the kind used for calling gods. This statue of a dancing woman, then, portrays a mother of twins in her role as priestess of the earth and witch-finder.*“ (Brain/Pollock 1971, S. 124)
- 54 Siehe auch Vatter 1926, S. 7 ff.

## LITERATUR

- **Beumers, Erna / Hans-Joachim Koloss:** Kings of Africa, Maastricht 1992
- **Brain, Robert:** The Bangwa of West Cameroon: A brief account of their history and culture, London 1967
- **Brain, Robert / Adam Pollock:** Bangwa Funerary Sculpture, London 1971
- **Conrau, Gustav:** Über das Land zwischen Mundame und Baliburg. In: Mitteilungen von Forschungsreisenden und Gelehrten aus den deutschen Schutzgebieten, Bd. 7., Berlin 1894
- Im Lande der Bangwa, in: Mitteilungen von Forschungsreisenden und Gelehrten aus den deutschen Schutzgebieten, Bd.12. Berlin 1899, S. 201-210
- Bei den nordöstlichen Bangwa und im Lande der Kabo und Basosi. ebd., S. 210-218
- Leichenfeierlichkeiten bei den Banyang am oberen Calabar (Crossriver) Nordkamerun. In: Globus, Band 75, 1899, S. 249-251
- **Deutsche Kolonialzeitung.** 17. Jahrgang, Nr. 6, 8. Februar 1900
- **Dunstan, Elizabeth:** A Bangwa account of early encounters with the German colonial administration, in: Journal of the Historical Society of Nigeria, Vol. III, Nr. 2. 1965, S. 403-413
- **Emonts, Johannes:** Ins Steppen- und Bergland Innerkameruns. Aus dem Leben und Wirken deutscher Afrikamissionare, Aachen 1922
- **Esser, Max:** An der Westküste Afrikas. Wirtschaftliche und Jagd-Streifzüge, Berlin/Köln/ Leipzig 1898
- **Harter, Pierre:** Arts Anciens du Cameroun, Arnouville 1986
- **Höpfner, Gerd:** Die Rückführung der ‚Leningrad-Sammlung‘ des Museums für Völkerkunde, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Band XXIX, Berlin 1993, S. 157-172
- **Hoffmann, Florian:** Okkupation und Militärverwaltung in Kamerun. Etablierung und Institutionalisierung des kolonialen Gewaltmonopols, Teil I. Göttingen 2007
- **Hutter, Franz:** Wanderungen und Forschungen im Nord-Hinterland von Kamerun, Braunschweig 1902
- **Krieger, Kurt:** Westafrikanische Plastik I, Berlin 1965
- **LaGamma, Alisa:** Helden Afrikas. Ein neuer Blick auf die Kunst, Zürich 2011
- **Langheld, Wilhelm:** Kamerun, in: Chamier-Glisczinski, Hans von: Leben und Sterben um Afrika, Leipzig 1938
- **Lintig, Bettina von:** Die bildende Kunst der Bangwa, München 1994
- **Lintig, Bettina von:** Ateu Atsa, les sculpteurs, les prêtres-rois et la mémoire iconographique des Bangwa au Cameroun, in: Grunne, Bernard de: Masterhands: Afrikaanse beeldhouwers in de kijker / Mains de maitres: A la découverte des sculpteurs d'Afrique, Brüssel 2001
- **Luschan, Felix von:** Beiträge zur Völkerkunde der deutschen Schutzgebiete, Berlin, 1897
- **Northern, Tamara:** The Art of Cameroon, New York 1984
- **Northern, Tamara:** Expressions of Cameroon Art: The Franklin Collection, Los Angeles 1986
- **Schwartz, Bernhard:** Kamerun. Reise in das Hinterland der Kolonie, Leipzig 1886
- **Steiner, Paul:** Kamerun als Kolonie und Missionsfeld, Basel 1909
- **Strümpell, Kurt:** Blätter aus der Geschichte der Schutztruppe für Kamerun, Heidelberg 1921
- **Sydow, Eckart:** Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, Berlin 1927
- Handbuch der afrikanischen Plastik, Berlin 1930
- **Vatter, Ernst:** Religiöse Plastik der Naturvölker, Frankfurt 1926
- **Vollbeh, Ernst:** Mit Pinsel und Palette durch Kamerun, Leipzig 1912
- **Zimmermann, Oscar:** Durch Busch und Steppe vom Campo bis zum Schari 1892-1902. Ein Beitrag zur Geschichte der Schutztruppe von Kamerun, Berlin 1909
- **Zintgraff, Eugen:** Nordkamerun. Schilderung der im Auftrag des Auswärtigen Amtes zur Erschließung des nördlichen Hinterlandes von Kamerun während der Jahre 1886-92 unternommenen Reisen, Berlin 1895

## INTERNET

www.lebialem.info



Abb. 1: Hausgeister

Museumstipp:

## DAS FISCHLEDERMUSEUM IN VIECHTACH

Anatol Donkan (Abb. 2) und seine Partnerin, die Künstlerin Mareile Onodera (Abb. 3), betreiben seit 2004 das Fischledermuseum in Viechtach. (Abb. 4) Damit führen sie eine gemeinsame Museums- und Galerietätigkeit fort, die in Wladiwostok begonnen und über die Zwischenstation Wien in den Bayerischen Wald geführt hat.

Der Schwerpunkt des Fischledermuseums liegt auf der Kultur der Nanaj, eines in Russland und China an den Ufern des Amuri und Ussuri im Osten Sibiriens beheimateten indigenen Volkes. Neben Kleidung und Stoffen sind vor allem Holzarbeiten zu sehen. Häufig im schamanistischen Kontext entstanden, bestechen diese eindrucksvollen Werke durch ihre scheinbare Einfachheit und die ihnen innewohnende naturbezogene Spiritualität.

Werke der Nanaj fanden eher selten den Weg in deutsche Völ-

kerkundemuseen. Sammlungen befinden sich u.a. im Museum für Völkerkunde Dresden, den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, dem Linden-Museum in Stuttgart oder auch im Naturhistorischen Museum in Nürnberg.

Was die ausgestellten Werke im Fischledermuseum so besonders macht: Es sind auch Stücke zu sehen, die aus dem letzten Jahrhundert stammen und belegen, dass in der sowjetischen Zeit die überlieferten Rituale gepflegt wurden. Sie stellen eine Art Missing Link dar zwischen der Vergangenheit, die in den ethnografischen Museen ausgestellt wird, und der zunehmend entspiritualisierten Gegenwart.

Schamanische Bräuche waren lange verboten: Zu charismatisch waren der Glaube und die Schamanen als Personen, Bedrohung sowohl für das sich auf das Christentum beziehende Zarenreich als auch für das Sowjet-Reich mit seinen Führer-



Abb. 2: Anatol Donkan



Abb. 3: Mareile Onodera



Abb. 4: Fischledermuseum Viechtach



Abb. 5: Geisterfigur für die Sippe Bär



Abb. 6: Geisterfigur für die Sippe Bär



Abb. 7: Geisterfigur für die Leopadensippe



Abb. 8: Schamanistische Figur für eine Jagdzeremonie

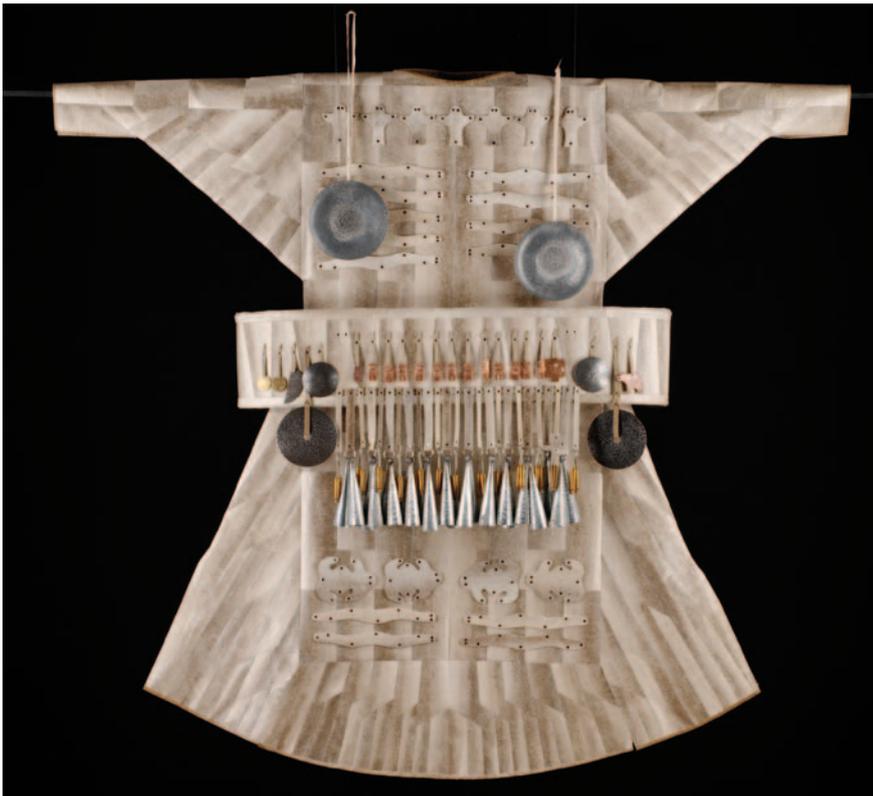


Abb. 9: Schamanengewand aus Fischleder von Anatol Donkan



Abb. 10: Kunstwerk von Anatol Donkan

kulten. Sie wurden deshalb im Geheimen praktiziert oder auch transformiert, indem man Elemente des Christentums mit den eigenen Riten vermischte: Jesus wurde in einen Pelzmantel gekleidet, und die Ikonen bekamen Wodka zu trinken. Religiöser Synkretismus.

Die Schamanen selbst waren Reisende und zumeist nicht Schöpfer der von Ihnen verwendeten Figuren. Wenn sie von einer Familie eingeladen wurden, um eine Zeremonie durchzuführen, bestimmten sie, was sie benötigten – sei es Essen, aber auch Figuren, die häufig eigens vom Hausherrn angefertigt werden mussten. Bei der Zeremonie waren alle Familienmitglieder anwesend, Musik wurde gespielt, man aß und trank gemeinsam. Während der Schamane in eine Art Trance fiel, erklärte und ‚übersetzte‘ ein Interpret des Schamanen, was dieser sah.

Zu den eindrucksvollsten Figuren der Sammlung gehören ‚Hausgeister‘ aus dem Ort Kandon, gelegen an einem Nebenfluss des Amur. (Abb. 1) Wurde von einer Familie ein Blockhaus gebaut, so schnitzte der Hausbesitzer zwei Figuren, eine Großmutter und einen Großvater. Sie fungierten als die Beschützer des Hauses, wurden mit Essen und Wodka gefüttert und bekamen nach dem Essen auch mal eine Zigarette. Sie wurden nicht angebetet, sondern geradezu spielerisch, voller Spaß, in das eigene Leben integriert. Waren sie zufrieden, dann blieb auch die Familie von Bösem verschont. Die ausgestellten Stücke sind ca. 200 Jahre alt und voller Ruß – ein wirksamer Schutz gegen Pilzbefall, der auch beim Hausbau zum Tragen kam.

Ebenfalls faszinierend: Geschnitzte ‚Totentiere‘. Jede Familie / Clan besaß eine eigene Geisterfigur (Sawenne), die quasi den Urahn der Familie darstellte – sei es ein Bär oder auch ein Leopard. (Abb. 5, 6 und 7)

Tierfiguren aus Holz mit Rinde wurden für schamanistische Jagd-Zeremonien eingesetzt. Ging ein Jäger auf die Bärenjagd, erschuf er die Figur eines Bären und hielt mir ihr Zwiesprache,

gab beispielsweise einen Blutstropfen, der ihm die Spur des Tieres zeigen sollte. (Abb. 8)

Donkans und Onoderas Anspruch, die Kultur der Nanaj wiederzubeleben, beschränkt sich aber nicht nur auf die Ausstellung dieser Exponate. Anatol Donkan hat sich darüber hinaus mit einem traditionellen Handwerk auseinandergesetzt und es zur Meisterschaft gebracht: Das Arbeiten mit Fischleder. Er erbt es selbst und erstellt damit sowohl Gebrauchsgegenstände wie Messerhüllen als auch äußerst aufwendige Schamanengewänder. (Abb. 9)

Last but not least ist Donkan ein Holzbildhauer, der Werke in der Tradition der Nanaj erschafft. (Abb. 10)

Einen prominenten Platz im Museum nehmen schließlich die Werke von Mareile Onodera ein: Bunte, handwerklich äußerst versiert erstellte Gemälde, die an den Phantastischen Realismus von Ernst Fuchs erinnern, dessen Schülerin sie war, in denen sie aber – auch bedingt durch einen jahrelangen Aufenthalt in Japan – einen ganz eigenen Weg beschreitet.

Text: Ingo Barlovic

Fotos: 1-8; 10: Ingo Barlovic, 9: Erich Kasten

### Fischledermuseum Viechtach

Spitalgasse 1  
94234 Viechtach  
Tel: 09942/809671

Öffnungszeiten: Montag bis Samstag  
9.00 bis 13.00 Uhr sowie nach Vereinbarung

# SCHAMANISCHE WELTBILDER IN INDIGENER KUNST

im fernen Osten Russlands

Schamanische Vorstellungen prägen bis heute das Weltbild indigener Völker Sibiriens, auch wenn schamanische Praxis in der umfassenden Form und Bedeutung, die sie seinerzeit für die jeweilige Gemeinschaft hatte, nun nur noch selten anzutreffen ist. Doch auch während der Zeit der Schamanenverfolgungen zur Sowjetzeit wurden im Geheimen und losgelöst von der Autorität eines Schamanen Heilungs- und Opferrituale fortgeführt. So überlebten bis heute damit verbundene Vorstellungen über die Kräfte der Natur, wonach diese letztlich für das Wohl des Menschen verantwortlich sind. Mit diesen Kräften und den Geistern, die sie repräsentieren, sucht man durch angemessenes Verhalten und bestimmte rituelle Handlungen Wege der Verständigung, sei es durch persönliche Opfer<sup>1</sup> oder durch gemeinschaftliche rituelle Handlungen, oft im Rahmen jahreszeitlicher Familien- oder Dorffeste.<sup>2</sup> Das Wissen um die Kräfte der Natur und entsprechende Vorgaben, nach denen der Einzelne sein Verhalten auszurichten hat, fanden ebenfalls Eingang in die Erzähltraditionen dieser Völker. Durch sie werden überlieferte Werte vor allem Kindern und Jugendlichen vermittelt. Sie gaben ihnen besonders früher – als die Erzähltraditionen noch ein wichtiger Bestandteil familiärer frühkindlicher Erziehung waren – wichtige Orientierung für ihr weiteres Leben. Schamanenerzählungen finden bei einigen Völkern des Fernen Ostens bis heute auch Anwendung in bestimmten Heilpraktiken.

Künstlerische Abbildungen schamanischer und anderer ritueller Handlungen hatten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Ethnologen Vladimir Bogoras und Waldemar Jochelson bei Čukčeen und Korjaken dokumentiert. So gibt eine Illustration Auskunft zu kosmologischen Vorstellungen der Čukčeen, in welcher der Himmel und verschiedene Welten mit ihren jeweils besonderen Opferhandlungen abgebildet sind. (Abb. 1)<sup>3</sup>

Solche Zeichnungen, in denen die Ober- und Unterwelten mit den zwischen ihnen verkehrenden Geisterwesen bildlich dargestellt werden, kennt man auch von anderen Völkern Nord- und Mittelasiens bis hin zu den Saami in Nordeuropa.<sup>4</sup> Bei ihnen finden sich solche Motive auch in Bemalungen auf der Trommelmembran, die Schamanen bei ihren visionären Jenseitsreisen gewissermaßen als „Landkarte“ dienten. (Abb. 2) Ähnliche Zeichnungen gab es früher auch auf anderen rituellen Gegenständen oder Jagdgeräten.<sup>5</sup>

An diese künstlerischen Traditionen knüpft heute Anatolij Solodjakov aus dem Ort Palana von der nördlichen Westküste Kamčatkas an. In seiner Zeichnung stellt er Kutkynnjaku dar, das wichtigste mythologische Wesen nordpazifischer Küstenvölker, woraus sich ein weiterer Diskurs mit ihm über die besonderen Wesenszüge jener zentralen Gestalt der Erzähltradition der Korjaken entwickelt hatte. (Abb. 3)<sup>6</sup>

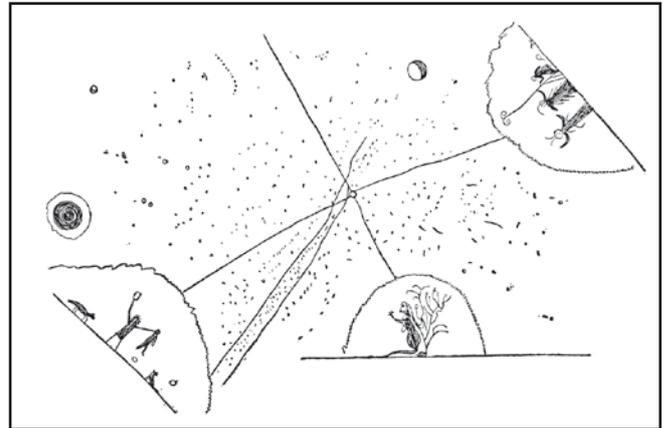


Abb. 1: Skizze eines Čukčeen oder einer Čukčeen, die den Himmel und die unteren Welten zeigt. (Bogoras, Waldemar: The Chukchee. Leiden / New York 1909, S. 311, Fig. 218)



Abb. 2: Schalentrommel goavddis/gievrie, Saami / Nordskandinavien, vermutlich 18. Jahrhundert, Holz, Rentierhaut, Sehne, Erlensaft, L 41 cm x B 32 cm x H 10 cm, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Foto: Jean Christen.



Abb. 3: Anatolij Solodjakov: Kutkynnjaku heiratet die Seehundsfräule, 2002, nach einer Erzählung von V.K. Belousova. Tuschezeichnung.



Abb. 4: „Im Hause der Seelen Kamčatkas“, Nastija Basdovkina, Mil'kovo (16 Jahre). Aquarellzeichnung.

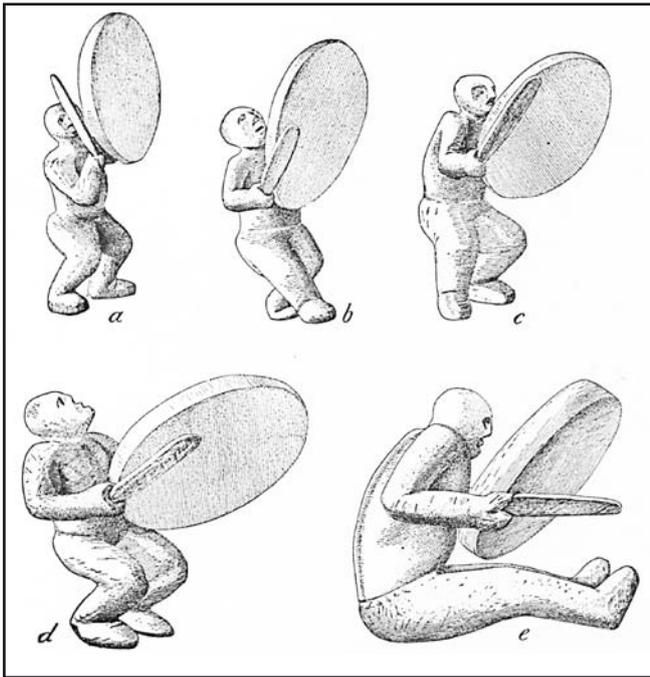


Abb. 5: Schnitzarbeiten aus Walrosszahn, die Trommler darstellen (aus Paren'), Maße z. B. Fig. d, e: H 46 mm x B 51 mm. (Jochelson 1908 II: 653, fig. 169).



Abb. 6: „Austreibung der bösen Geister“, Egor Čečulin, 2008. Sibirischer Walrosszahn, B 14 cm x H 9 cm.



Abb. 7: „Vor der Jagd“: Aleksandr Pritčün, 1999. Rentierhorn, B 5 cm x H 3,5 cm.

Auch figürliche Darstellungen von rituellen Handlungen in Form kleinerer Skulpturen haben bei Völkern Nordostsibiriens eine lange Tradition. (Abb. 5)<sup>7</sup>

Schon zur damaligen Zeit begann sich aus diesen Skulpturen die besondere künstlerische Tradition einer „tourist art“ zu entwickeln. Sie hat sich bei diesen Völkern vor allem in den letzten Jahrzehnten neben gleichzeitig weiterhin bestehender spontaner Gelegenheits- und Gebrauchs Kunst zunehmend professionalisiert, wobei die Grenzen zwischen diesen Genres wie so oft fließend sind.

So griff der aus Anapka von der Ostküste Kamčatkas stammende Egor Čečulin die Schnitzkunst seiner korjakischen Vorfahren auf, nachdem er in die Großstadt Petropavlovsk-Kamčatskij gezogen war und dort sein Atelier aufgemacht hatte. (Abb. 6)

Ein anderer Schnitzkünstler, der Itelmene Aleksandr Pritčün, erhielt seine wichtigsten schöpferischen Impulse während der 1990er-Jahre, als er noch in seinem Heimatdorf Kovran an der Westküste Kamčatkas lebte.<sup>8</sup> Das hier gezeigte Objekt stammt aus einer Serie von kleinen Schnitzfiguren zu dem Thema „Szenen aus dem Leben der Itelmenen“, die er im Rahmen eines gemeinsamen Kunstprojekts in den Jahren 1999 bis 2001 dort angefertigt hatte. (Abb. 7)<sup>9</sup>

Im Rahmen von Untersuchungen und Initiativen zum Erhalt von indigenem Wissen auf Kamčatka richtete sich das Interesse des Autors und seiner indigenen Mitarbeiter(innen) bzw. später auch das der Kulturstiftung Sibirien vor allem auf Jugendliche. Um ihre Einstellungen zur überlieferten Kultur ihrer Vorfahren und zu modernen Entwicklungen zu erfassen, wurden Schulaufsätze und Malwettbewerbe veranstaltet, in denen sie ihren Empfindungen Ausdruck verleihen konnten. Die dabei entstandenen Kinderzeichnungen erwiesen sich von hohem künstlerischem und ästhetischem Wert und wurden seitdem in Ausstellungen zunächst in den Franckeschen Stiftungen zu Halle und später in verschiedenen anderen Museen gezeigt.<sup>10</sup> Darüber hinaus geben diese Zeichnungen auch Auskunft darüber, wie Kinder und Jugendliche neue Erfahrungen gegen den Hintergrund traditioneller Weltbilder interpretieren. Im Hinblick auf schamanische Vorstellungen und Praktiken ließen sie ihrer Fantasie freien Lauf. Sie orientierten sich hier zumeist an Erzählungen, da viele der hier dargestellten rituellen Motive für sie in ihrer einstigen Form kaum noch real erfahrbar sind. (Abb. 4, 8–10)

Offenbar orientiert sich die Zeichnung der 15-jährigen Vitalija Esina (Abb. 10) an einer frühen Beschreibung im Werk Georg Wilhelm Stellers<sup>11</sup>, dem von solchen Waldgeistern („Utschachtschu“) berichtet worden war. Demnach sehen sie wie Menschen aus, wobei die Frau ein auf dem Rücken angewachsenes Kind trägt, das fortwährend weint. Wenn man ihnen im Wald begegnet, besteht die Gefahr, dass man von ihnen verführt wird und in Tollheit verfällt.

Von ähnlichen Aufzeichnungen und Skizzen in Bogoras' Werk zu den Čukčen<sup>12</sup> hatte sich vermutlich auch der junge Künstler Vova Nuteveket aus der Siedlung Uelen an der Nordküste Čukotkas inspirieren lassen, der in seiner Zeichnung das Reich der Toten darstellt. (Abb. 11) Er hatte das Bild in dem Zeichenstudio des russischen Malers Eduard Daščenko gemalt, das die-



Abb. 8: „Schamane“, Oksana Savčín, Mil'kovo (14 Jahre). Aquarellzeichnung.



Abb. 9: „Der Schamane ruft die Seelen“, Julia Plechanova, Mil'kovo (12 Jahre). Aquarellzeichnung.

ser zusammen mit seiner Schnitzwerkstatt bis zu seinem Tod im Jahre 1996 in jenem Ort für Jugendliche unterhielt.

Das Bild zeigt die Unterwelt mit den dort lebenden Verstorbenen, in die jemand einen kurzen Einblick erhielt, als er sich dort vorübergehend im Zustand der Bewusstlosigkeit aufgehalten hatte. Es stellt die vielen verschlungenen Pfade dar, die den Neuankömmling zunächst verwirren. Die runden Kreise sind die Öffnungen, durch die dieser in das Reich der Toten eintritt. Dort wird er von früher verstorbenen Verwandten in Empfang genommen und zu seinem Platz geleitet, den er sonst alleine nicht fände. Andere Verstorbene beobachten den Neuankömmling, ob er nicht unberechtigt fremde Dinge mit sich führt, die deren Familien gehören und die ihm wieder abgenommen würden. Im Reich der Toten gehen die Verstorbenen ihren gewohnten Tätigkeiten nach, wie in diesem Fall der Meeresjagd. Oft geschieht dies in spielerischer Weise, indem etwa Seehunde und Walrosse ihre Köpfe kurz aus dem Wasser strecken und dann wieder abtauchen. Auch die reichhaltige Vogelwelt der arktischen Meeresküsten spiegelt sich in der Unterwelt wider, was der junge Künstler in diesem Bild besonders zu betonen scheint.

Ein weiteres Kunstprojekt mit Jugendlichen der Nanaj aus dem Amurgebiet zielte weniger auf die Darstellung von allgemeinen mythologischen Themen ab als auf die Anfertigung von Illustrationen zu schamanischen Erzählungen, die von der Ethnologin Tat'jana Bulgakova seit den 1980er-Jahren in diesem Gebiet gesammelt worden waren.<sup>13</sup> In Zusammenarbeit mit einheimischen Pädagogen wurden Kinder und Jugend-

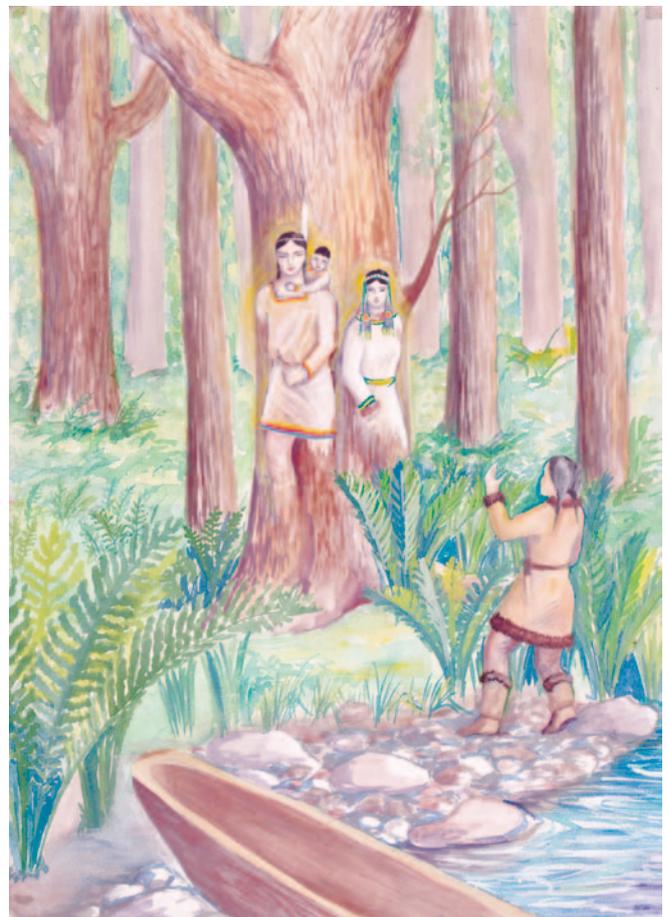


Abb. 10: „Die Waldgottheit Učkašu und seine Frau Gool“, Vitalija Esina, Mil'kovo (15 Jahre). Aquarellzeichnung.

liche aufgefordert, mit Zeichnungen ihren Beitrag zu dem Buchprojekt zu leisten. So sollte deren stärkere Identifikation mit diesen Lehrmaterialien erzielt werden, die dem Erhalt vom Verlust bedrohter Sprache und Erzähltradition dieses Volkes dienen. Auch hier waren die Ergebnisse aus künstlerischer Sicht beeindruckend. (Abb. 12-16) Besonders auffallend ist, wie der Malstil häufig durch Formgebungen jener geschwungenen abstrakten Ornamente geprägt ist, welche für Nanaj-Muster charakteristisch sind und die sich deutlich von denen anderer nicht-tungusischer Völker unterscheiden, wie wir sie von den weiter nördlich lebenden Itelmenen, Korjaken und Čukčeen kennen, deren Werke im Vorangehenden vorgestellt wurden.

Auch der Schamanismus der Nanaj weist Besonderheiten auf, wobei Tat'jana Bulgakova vor allem den Aspekt damit verbundener Erkrankungen und entsprechender Heilmethoden hervorhebt.<sup>14</sup> Für sie erkrankt man aus schamanischer Sicht dadurch, dass Geister auf irgendeine Weise mit der Seele des Menschen in Kontakt treten. Auch bevor jemand zu einem Schamanen oder zu einer Schamanin wird, erkrankt die Person zunächst in der Regel, indem die Geister der jeweiligen Verwandtschaftsgruppe die Seele der auserwählten Person auf bestimmten Wegen in der unsichtbaren Welt umherführen und dabei Gefahren aussetzen. Das Gleiche trifft auch auf Erkrankungen von gewöhnlichen Menschen zu, bei denen seelische Ursachen zu vermuten sind. Wenn es den Geistern gelingt, die Seele eines Menschen in ihre Welt zu entführen, dann bringen sie diese an einen unwirtlichen Ort, was dann schließlich dessen Erkrankung nach sich zieht.

Wenn eine gewöhnliche Person erkrankt, weil ein Geist in sie gefahren ist, besteht die Behandlung zumeist darin, dass der unerwünschte Geist ausgetrieben wird. Das macht aber auch Rituale und Opfer für weitere Geister erforderlich, die bei der Austreibung jener Geister helfen. Oder man bemüht sich, die Geister, die jemandem eine Krankheit geschickt haben, zu besänftigen und zu zähmen. Ein Ausweg kann dabei sein, für den Geist, der den Erkrankten befallen hat und gewissermaßen an ihm haftet und diesen quält, einen „neuen Körper“ in Form einer Figur anzufertigen, auf die der Geist übertragen wird.

Eine Krankheit kann auch dadurch verursacht werden, dass die Seele den Körper verlassen hat. Der Schamane hat sie daraufhin zu suchen, doch bringt er sie nicht in den Körper des Erkrankten zurück, aus dem sie immer wieder entweichen würde. Stattdessen verstaut und bewacht er sie in einem besonderen Depot, d.h. in einem geschlossenen unsichtbaren Raum der Geister (*dėkaso*). Solange sich die Seele eines Menschen im *dėkaso* befindet, kann er nicht wieder krank werden. Allerdings entsteht so eine Abhängigkeit von den Geistern des Schamanen, denen gegenüber man fortan verpflichtet ist, Opfer zu bringen. Schließlich kann man nach Bulgakova in der Vorstellung der Nanaj nur um den Preis einer Annäherung an die Welt der Geister geheilt werden.

Die hier gezeigten Zeichnungen von Kindern und Jugendlichen sind Illustrationen bestimmter Situationen aus Erzählungen, die Schamanen gewissermaßen als Pfad dienen, wenn sie bei ihren rituellen Heilungen in die unsichtbare Welt der Geister eindringen. Deshalb werden die Wege des Schamanen und das betreffende Genre nanajischer Erzähltradition



Abb. 11: Ohne Titel, Vova Nutevekiet, Uelen (13 Jahre). Aquarellzeichnung. (Kasten, Erich: Kinder malen ihre Welt, Münster 1998. S. 82).



Abb. 12: „Chalaton mochan“, Sonja Demina, Troickoe (10 Jahre). Aquarellzeichnung (a.a.O., S. 23)



Abb. 13: „Chėvur“, Alina Dranišnikova, Troickoe (9 Jahre). Aquarellzeichnung (a.a.O., S. 21)

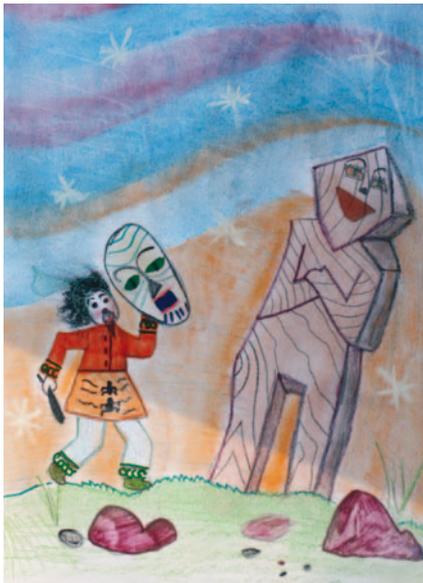


Abb. 14: „Chajadiadi sèvenèsél baldichani“,  
Alina Dranišnikova, Troickoe (9 Jahre).  
Aquarellzeichnung (a.a.O., S. 10)



Abb. 15: „Èm mama kèsiè gèlèchèn“,  
Galja Onenko, Troickoe (12 Jahre).  
Aquarellzeichnung (a.a.O., S. 145)



Abb. 16: „Durdul omol“,  
Sonja Demina, Troickoe (10 Jahre).  
Aquarellzeichnung (a.a.O., S. 193)

mit dem gleichen Wort *dërgil* bezeichnet.<sup>15</sup> Für die Erzähler vollziehen sich die epischen Ereignisse in einer für sie realen, aber für andere unsichtbaren Welt der Geister (*dorkin*). Eine solche Erzählung wird verstanden als eine wiederholte Reise entlang desselben, von dem Schamanen bereits zuvor beschrittenen Weges. Anders als in der Erzählung, bei der der Erzähler Beginn und Ende des Weges bereits überschaut, sieht sich der Schamane auf diesem Weg selbst überraschenden Ereignissen und Gefahren ausgesetzt, die seine ihn begleitenden Hilfsgeister herauszufinden haben.

Wie im schamanischen Ritual bietet sich durch die Erzählung für Schamanen die Gelegenheit, mit den Geistern zu kommunizieren. So stehen Erzählung und schamanische Praxis häufig in enger Beziehung zueinander. Wenn ein Schamane in einer Erzählung über seinen Weg berichtet, versucht er häufig, die Zuhörer abzulenken und die wahren Inhalte zu verbergen, indem er sich bestimmter Methoden der Verschlüsselung bedient. So spricht er von sich selbst in der dritten Person und nennt sich *mërgën* (netter Kerl), oder wenn es sich um eine Schamanin handelt, spricht sie von sich als *pudin* (Schönheit). Überhaupt werden wirkliche Namen in solchen Erzählungen in der Regel vermieden, was zu den Strategien der Verschlüsselung durch den Schamanen zählt und die Entzifferung verkomplizieren kann, besonders, wenn es sich um mehrere *mërgën* und *pudin* handelt.

Unterwegs kommt es bisweilen auch zu Auseinandersetzungen und Kämpfen mit gegnerischen Schamanen feindlicher Klane, deren Überwindung der eigenen Heilung dient. Sowohl schamanische Rituale wie auch die in den Erzählungen beschriebenen Reisen haben die Tendenz, schließlich zu einem guten Ende zu führen. Denn wie der Held in der Erzählung hat auch der Schamane letztlich seinen Erfolg unter Beweis zu stellen, um sein Ansehen und seine Stellung in der Gemeinschaft zu stärken.

Ebenso wie schamanische Séancen finden diese Erzählungen bei Dunkelheit statt oder, wenn es tagsüber geschieht, bei verhangenen Fenstern. Früher beinhalteten die Erzählungen

#### „Der alte Chalaton“

*Mërgën* lebte am Rand einer Felsklippe.  
Er lebte alleine in der Spalte eines goldenen Felsens.  
In allem, was er machte, war er geschickt, und er hatte genügend von allem.  
Er hatte hundert Speicherhütten, und an jeder hingen vierzig Fische.  
Und als er so alleine für sich im Wohlstand lebte, ging er auch auf die (Meeres-)Jagd.  
An seiner Küste lag ein großes Boot mit vielen Rudern.  
„Hör zu, mein Lieber“, sagte ihm jemand, „lasst uns losfahren, lasst uns zusammen weiterfahren.“  
*Mërgën* überlegte und überlegte, was er jetzt machen sollte, bis er sich dazu entschied, loszufahren.  
Er setzte sich ins Boot, und sie legten ab.  
Sie fuhren und fuhren, und schließlich sahen sie auf der anderen Seite auf einem Felsen ein Haus.  
Sie trieben vorbei, als plötzlich zwei *pudin* aus dem Haus heraustraten.  
Zwei *pudin* kamen heraus und schauten in die Ferne, ihnen entgegen (und stimmten ihren Gesang an): *Chëirej*, was ist dort hinter der Insel aufgetaucht?  
Es ist wohl tatsächlich eine Insel, *Chëirej*...?  
Es ist das Boot des alten Chalaton, *Chëirej*...!  
An den Stellen, wo wir leben, sind wir ein Hindernis für den Reisenden, *Chëirej*...  
für das Boot des alten Chalaton.  
Wind, reiße es in kleine Stücke!  
Wirbelstürme, dreht Euch! Wind, nimm zu!  
*Chëirej* ...  
*Mërgën* ist bewusstlos geworden, *Chëirej*.  
Später kam *Mërgën* wieder zu sich, von den Wellen an der Küste.  
Das Boot war zerbrochen wie ein Holzspan, und alle waren umgekommen.  
Allein *Mërgën* war übrig geblieben. ...

Episode aus der Erzählung *Chalaton mochan*, erzählt von Gara Kisovna Gejker, aufgezeichnet in dem Dorf Daerga im Jahre 1982. (Bel'dy, Raisa, Bulgakova, Tat'jana und Kasten, Erich [Hrsg.]: *Nanajskie skazki* [Erzählungen der Nanai]. Fürstenberg/Havel 2012, S. 24, zu Abb. 12)

auch Gesangsfragmente, die an Schamanengesänge erinnern. Diese Tradition ist inzwischen jedoch nahezu verschwunden und findet sich hier noch in der Erzählung „Chalaton mochan“.

### Schlussbemerkung

Schamanische Weltbilder und Praktiken sind Teil des Kulturerbes der Völker des Fernen Ostens von Russland, die Einheimischen bis heute Anregungen für die künstlerische Auseinandersetzung mit ihrer Kultur und Geschichte geben. Er wurde gezeigt, wie jüngere Künstler und Künstlerinnen schamanische Motive aus der Erzähltradition oder aus der Erinnerung ihrer Vorfahren in bildender Kunst und in Zeichnungen aufgreifen. In ihren Inhalten und Ausdrucksformen orientieren sie sich an weit zurückreichende künstlerische Traditionen dieser Völker und verbinden diese mit neuen Erfahrungen und modernen Motiven. Das geschieht vor allem in der beeindruckenden choreografischen Entwicklung ihrer Tanz- und Gesangstraditionen.<sup>16</sup> Die besondere Dynamik dabei aufgegriffener und hier gezeigter wechselseitiger Bezüge zwischen indigener Kunst, Sprache und traditionellem Wissen liefert eine geeignete Grundlage für Lernmaterialien und pädagogische Konzepte<sup>17</sup>, die unter Nutzung moderner Technologien zum Erhalt und zur Entwicklung indigener Gemeinschaften und Kulturen in diesen Gebieten beitragen.

Text: Erich Kasten ([www.kulturstiftung-sibirien.de](http://www.kulturstiftung-sibirien.de))

Abbildungen/Objekte der Sammlung Kasten, Kulturstiftung Sibirien:  
Abb. 3, 4, 6-10

### ANMERKUNGEN

- 1 Kasten, Erich and Avak, Raisa (Hrsg.): Even Tales, Songs and Worldviews, Bystrinski district. Fürstenberg/Havel 2014, S. 149
- 2 Kasten, Erich and Michael Dürr (Hrsg.): Feasting with the Seals, Koryaks and Evens in the Russian Far East, DVD, Berlin 2005
- 3 Bogoras, Vladimir: The Chukchee. Leiden / New York 1909. S. 311
- 4 Kasten, Erich: Die Trommel der Saami als Abbild von Weltbild und ritueller Praxis im Wandel, in: Musikwelten, Mannheimer Geschichtsblätter, Sonderveröffentlichung 3, H. Wiegand, A. Wiczorek, C. Braun, M. Tellenbach (Hrsg.). Mannheim 2011, S. 189–193
- 5 Bogoras a.a.O., S. 395–397
- 6 Kasten, Erich: Rentierhorn und Erlenholz. Schnitzkunst aus Kamtschatka, Berlin 2005, S. 71–95
- 7 Jochelson, Waldemar: The Koryak, Leiden / New York 1908 II, S. 652–653
- 8 Kasten, Erich (Hrsg.): Shamanic Worldviews in Indigenous and Western Art, DVD, Fürstenberg/Havel 2012
- 9 Kasten, Erich: Rentierhorn und Erlenholz. Schnitzkunst aus Kamtschatka, Berlin 2005, S. 7–69
- 10 Kasten, Erich: Kinder malen ihre Welt. Kinderzeichnungen aus Sibirien und von der Nordpazifikküste, Münster 1998
- 11 Steller, Georg Wilhelm. Beschreibung von dem Lande Kamtschatka. [1774]. Neuausgabe, Erich Kasten und Michael Dürr (Hrsg.). Fürstenberg/Havel 2013. S. 165
- 12 Bogoras a.a.O., S. 335, Fig. 236
- 13 Bel'dy, Raisa, Bulgakova, Tat'jana und Kasten, Erich (Hrsg.): Nanajskie skazki [Erzählungen der Nanai], Fürstenberg/Havel 2012
- 14 Bulgakova, Tat'jana: Nanai Shamanic Culture in Indigenous Discourse, Fürstenberg/Havel 2013
- 15 Bulgakova a.a.O., S.103
- 16 [www.kulturstiftung-sibirien.de/vir\\_29.html](http://www.kulturstiftung-sibirien.de/vir_29.html).
- 17 Kasten, Erich and Michael Dürr (Hrsg.): Sustaining Indigenous Knowledge. Comparative Views on Indigenous Learning Situations from Russia, Peru and Papua New Guinea, DVD, Fürstenberg/Havel 2015

### ANMERKUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN

**Abb. 1:** Nach Bogoras befindet sich der Polarstern in der Mitte, von wo aus sich vier Linien in die Haupthimmelsrichtungen ihres „Kompasses“ erstrecken. Morgen, Abend und Dunkelheit werden an deren Endpunkten als eigene Welten dargestellt mit den dazugehörigen besonderen Opferhandlungen. Links unten wird die Morgendämmerung gezeigt mit Fuchs- und Hundeopfern, die als Austausch mit den Kräften der Natur verstanden werden. In der entgegengesetzten Ecke, rechts oben, befindet sich der Abend mit Opferhandlungen an die Meeresgottheiten, zu denen zeremonielle Festkleidung getragen wird. Die Dunkelheit wird unten rechts durch einen Menschen dargestellt, der aus einem Baum mit vielen Zweigen hervortritt. Weiterführende Interpretationen dieser Motive sind in bestimmten Fällen unter Rückgriff auf die jeweils lokal variierte Erzähltradition möglich.

**Abb. 3:** „Man kann sagen, dass Kutkynnjaku, der bei den Itelmenen Kutch heißt, für uns Korjaken das höchste Wesen ist, welches die Erde erschaffen hat, mit ihren Bäumen, Pflanzen, der Rentierflechte und den Rentieren, den Seehunden und den Flüssen, also mit allem, was dazugehört. Wenn man andere Völker betrachtet, so haben auch die ihren Glauben, ihren christlichen Glauben, doch ihr Gott scheint mir ernster zu sein als der unsrige. Kutkynnjaku hingegen ist heiter und lustig, bisweilen ein wenig verschmitzt oder sogar auch hinterlistig, aber trotz seiner Rabengestalt in vielem ganz so wie ein Mensch und er kann sogar tanzen. So bemühe ich mich, dass Kutkynnjaku in meinen Bildern Lebensfreude ausstrahlt, da unsere Leute auch einen Hang zur Heiterkeit haben.“

**Abb. 5:** Jochelson betont in seinem Kommentar, dass der Künstler sich nicht einer Vorlage bedient, sondern zuvor selbst Erfahrenes direkt verarbeitet. Es handelt sich hier um Schamanen in verschiedenen Körperhaltungen. Der Künstler ist bemüht, die „Animation“ in den Gesichtern zum Ausdruck zu bringen, aus der ihr Zustand der Ekstase zu entnehmen ist. Die weiteren Ausführungen zeigen Jochelsons offenbare Faszination, wie der Künstler den Schwerpunkt der freistehenden Figuren im Voraus zu berechnen hatte.

**Abb. 6:** „Natürlich stelle ich in meinen Arbeiten das dar, was ich hier seit meiner Kindheit gesehen habe, wie meine Eltern und meine Verwandten die Trommel schlugen und wie sie manchmal auch schamanisierten. Auch während der Sowjetzeit beschäftigten sich unsere Eltern und Verwandten mit Wahrsagerei. Wenn eine Krankheit auftauchte, so konnte man Beschwörungen aussprechen, und alles ging vorbei. Ich war selbst einmal an einer Angina erkrankt, und meine Großmutter hat mich auf diese Weise geheilt. Oft schlugen sie auch die Trommel, um die bösen Geister fortzujagen, die um die Häuser herumschlichen, und die Trommel wurde auch auf Festen verwendet, um sich zu erfreuen. In dieser Komposition, „Austreibung der bösen Geister“, bemühe ich mich, die Details genau so wiederzugeben, wie ich es in der Kindheit gesehen habe: wie die Korjaken ihre Kleidung und ihre Mützen trugen und wie sie dasitzen.“

**Abb. 7:** „Der Schamane bittet an der Meeresküste um Segen und die Erlaubnis zur Jagd. Es ist schade, Tiere zu töten. Vor der Jagd bittet man das Meer: „Sei nicht böse, dass wir Tiere töten müssen. Ich habe zu Hause Kinder. Die muss ich ernähren.“

**Abb. 4, 8–10, aus Schulaufsatz:** „Im Herbst findet bei uns immer das Fest Alchalalaj statt. Es wird am Ufer des Flusses durchgeführt, gegenüber den schönen, steilen Felsen, welche verschiedenen Ungeheuern, Lebewesen oder Schamanen ähnlich sehen ... Dieses alte Fest bedeutet den Dank an die Natur für alles Gute ... und am Ufer stehen fünf hölzerne Idole.“ Marija Danilova, Kovran (12 Jahre).

### Abb. 13:

„Feuersee“

... Von dort aus ging Mërgén, und er ging und ging,  
bis er schließlich stehen blieb.

„Nun, wie wirst du von hier aus weitergehen?“ fragte kirgian bucuén (sein Hilfsgeist).  
„Von hier aus wirst du dich nach unten begeben, und in dem brennenden Bergsee wirst du dich verbrühen“, sagte er.

„Nachdem du zunächst in den See gefallen sein wirst, in den brennenden Bergsee, wirst du wahrscheinlich beim Auftauchen eine Wasserleiche sein und du wirst auf der Wasseroberfläche treiben mit angeschwollenen Eingeweiden“, sagte er.

„Nun denn, dann wird es eben so sein.“

Daraufhin legte Mërgén seine Ski an und begab sich weiter fort.

Als es abwärts ging, stieß er sich mit ganzer Kraft (mit Hilfe seines Stabes) ab, und je schneller er sich hinabbewegte, um so mehr Kräfte legte er hinzu. Unten war der brennende Bergsee und über diesem der Berg, und es loderte stark empor.

Indem Mergén sich herunter bewegte, sprang er an das andere Ufer des Sees, und nur sein Rücken war ein wenig verbrannt, als er herabgefallen war.

Von dort aus ging er weiter, und er ging und ging ...

Episode aus der fast einstündigen Erzählung Chévur, erzählt von Nikolaj Petrovič Bel'dy, aufgezeichnet in dem Dorf Najchin im Jahre 1994. (Ebd., S. 48)

**Abb. 14:** „Woraus die Sévény (Geister) entstanden sind“

Die Menschen sind von dem Geier entstanden.

Einige Verwandtschaftsgruppen stammen von einem anderen Vogel ab.

So lebten sie seit jeher.

Es lebte einst in einem Haus ein Mensch.

Eines Abends kommt ein Mann aus dem Wald zu ihm und lacht „cha, cha, cha“ und bittet um ein schamanisches Ritual.

„Schamanisiere“, sagt er.

Er (der Hausherr) schamanisiert.

Doch je mehr er schamanisiert, desto mehr lacht der hinzugekommene Mann.

Später ging er weg, aber er kam immer wieder.

Er (der Hausherr) dachte für sich: „Wie oft er nun schon vorbeigekommen ist, irgendwann wird er mich bestimmt töten!“

Als es an der Zeit war und er wusste, dass er wieder kommen würde, hatte er eine Axt genommen und sie stark erhitzt.

Als der Mann schließlich kam, um ein schamanisches Ritual ausführen zu lassen, nahm der Hausherr die glühende Axt und schlug sie ihm auf den Scheitel.

Der Mann verschwand, ganz ähnlich wie ein ambana (Geist).

„Ich werde gehen und nachsehen, wo er abgeblieben ist.“

Er ging los, um zu schauen, und er sah, wie in einer Weide seine Axt steckte.

Dann dachte er: Diese Weide wird irgendwann zu einem Wesen, das einem Menschen ähnelt.

Er schamanisierte und hatte aus diesem Baum einen sévén (Geist) gemacht.

Chajadiadi sévenésél baldichani, erzählt von Tekču Innokent'vič Onenko, aufgezeichnet in dem Dorf Daerga im Jahre 1981. (Bel'dy, Raisa pp., a.a.O., S. 10)

**Abb. 15:**

„Fliegende pudin“

Die alte Frau hatte sich sehr warm angezogen und ging so weinend von ihrem Hof.

Mit festem Schritt ging sie und ging sie, bis sie ihren Baumknorren gefunden hatte.

Dort setzte sie sich nieder und weinte, es gab kein Haus dort, nichts gab es.

Nur Wildnis und nur einige Bäume. So saß sie da und weinte.

„Interessant, dort war ein Haus. Wohin hat es sich aufgelöst?“ Und so weinte sie.

„Ich habe meine Söhne verloren“, weinte sie. „Beide Kinder gibt es nicht mehr.“

Während sie so weinte und dasaß, sah sie am Waldrand ein Häuschen stehen.

„Das ist interessant! Warum habe ich nichts gesehen?“

„Interessant, mit meinen Augen ist etwas nicht in Ordnung, dass ich jenes Haus nicht sah, welches dort steht.“

Sie ging dorthin, griff die Tür und trat ein.

Dort befanden sich zwei pudin, sie waren bekleidet und trugen einen Gürtel.

Die alte Frau begrüßte die beiden pudin.

„Ehrwürdige, warum bist du an diesen Ort gekommen?“ sagten sie.

„Nun, wieso sollte ich nicht hierherkommen?“ sagte sie.

„Wir sind sonst niemals hier“, sagten sie (die pudin).

„Wir waren weggeflogen von diesen Orten, doch wir hörten deine Stimme und erbarmten uns und haben uns jetzt hierher herabfallen lassen“, sagten sie.

Sie beköstigten die alte Frau.

Die alte Frau erzählte: „Es ist so, dass ich meine Kinder verloren habe.“

„Das macht nichts“, sagten sie, „sie sind nicht gestorben, sie sterben nicht.“

Sie werden zurückkehren, sie werden von selbst zurückkehren, und sie werden kommen“, sagten sie.

„Aber komme weiterhin nicht mehr hierher, ... (denn) wir leben hier nicht“, sagten sie.

„Schau her, wohin wir uns nun begeben, wenn du aus dem Hause gehst“, sagten sie.

Als die alte Frau aus der Tür trat, sah sie, wie die beiden Frauen sofort verschwanden. Beide waren nicht mehr da.

Kein Haus, nichts gab es mehr.

Dann schaute sie nach oben in die Luft, und nach dort oben waren sie aufgestiegen, jene zwei pudin. ...

Episode aus der Erzählung Ėm mama késié gélechéni, erzählt von Nesulta Borisovna Gejker, aufgezeichnet in dem Dorf Daerga im Jahre 1993. (Ebd., S. 132–134)

**Abb. 16:**

„Begegnung mit den ngévénov (Geistern)“

(Der Junge) ging ins Freie und machte sich auf den Weg. Er ging flussaufwärts (was ihm verboten war).

Er ging und ging, er ging sehr weit.

Er ging und ging, oh, und fast kam er bis an die andere Welt heran, wo neun ngévénov (Geister) wohnten.

Sie lärmten schon hinter drei Wegbiegungen und hatten bereits von ihm erfahren.

Neun ngévénov kamen herbeigelaufen und fassten den Jungen.

Einer warf ihn, ein anderer quetschte ihn und ein anderer hielt ihn. Sie machten sich einen großen Spaß daraus.

„Oh, am Abend werden wir dich essen, das wird uns schmecken, wir haben etwas zu essen für uns gefunden!“ sagten sie.

Sie nahmen ihn und brachten ihn zu sich nach Hause. Dort legten sie ihn in ein eisernes Netz.

(Im weiteren Verlauf konnte sich der Junge mehrmals befreien und sich wiederholt auf den Weg machen)

Episode aus der Erzählung Durdul omol, erzählt Nikolaj Petrovič Bel'dy, aufgezeichnet in dem Dorf Najchin im Jahre 1992. (Ebd., S. 178)

Anzeige



**Kunstmärkte**  
**Aus fernen Ländern**  
 Afrika • Südsee • Asien

**25. -27. September 2015**

Freitag, 25. Sept. Eröffnung ab 19.00 Uhr  
 Samstag, 26. Sept. 10.00 -19.00 Uhr  
 Sonntag, 27. Sept. 10.00 -19.00 Uhr

Atelier Widerborst  
 Rheinbabenstraße 132  
 47809 Krefeld-Linn  
 Kontakt: nicky.schwarzbach@atelier-widerborst.de



Abb. 1: Carl Kjerfve mit einer Dogon-Figur seiner Sammlung

**CARL LUDVIG VILHELM RØMER  
NUTZHORN KJERSMEIER  
(14. 12. 1889 – 16. 06.1961)**



Abb. 2: Eingangstür zur Kjersmeier-Sammlung im Nationalmuseet København



Abb. 3: Blick auf einen Teil der Vitrine

Interview mit Jesper Kurt-Nielsen, dem Kurator für Archive/Bibliotheken der Ethnografischen Sammlungen des *Nationalmuseet København*

Carl Kjersmeier war einer der bedeutendsten Sammler afrikanischer Kunst Dänemarks und Europas in den 1920er- bis 1950er-Jahren mit Kontakten zu Man Ray, Eduard von der Heydt, Hans Himmelheber, Arthur Speyer II., Eckart von Sydow und vielen anderen. Außerdem verfasste er mehrere Bücher zur Kunst Westafrikas. Im Jahr 1930 war Sydows „Handbuch der afrikanischen Plastik“ erschienen, die erste umfassende stilistische Klassifizierung zum Thema, aber leider mit nur sehr wenigen Bildern und lediglich auf Deutsch. Kjersmeiers Publikation „Centres de style de la sculpture nègre africaine“, in den Jahren 1935 bis 1938 auf Französisch erschienen, kann deshalb als erste systematische Bildausgabe (in vier Bänden) bezeichnet werden und ist bis heute unvergessen. Anfang der 1960er-Jahre schenkte das Ehepaar Kjersmeier seine Sammlung dem Nationalmuseum Kopenhagen mit der Auflage, alle Objekte gemeinsam auszustellen.

Seit ich sie kenne, ist die Ausstellung sehr spartanisch: An der Glastür der Name der Donatoren, dahinter ein Raum mit Objekten, die nichts mit Kjersmeier zu tun haben, und erst rechts dann ein großer Raum mit der Sammlung, jedoch ohne Informationen zur Person, zum Entstehen oder zu den Herstellern der Objekte.

Seit Jahren wird dies als ein deutlicher Missstand betrachtet, der sich nun aber bald ändern soll.

#### **Andreas Schlothauer: Wer war Carl Kjersmeier?**

**Jesper Kurt Nielson:** Carl Kjersmeier wurde in der süddänischen Kleinstadt Vejle geboren und interessierte sich (wie erzählt wird) schon in seiner Kindheit für fremde Völker. Er schloss sein Jurastudium an der Universität von Kopenhagen ab, doch galt sein größtes Interesse in den Studienjahren den außereuropäischen Kulturen. Er übersetzte und publizierte zahlreiche asiatische, afrikanische und indianische Texte und schrieb auch eigene Gedichte und Novellen.

#### **AS: Wann entstand Kjersmeiers Interesse für die Kunst Afrikas?**

**JKN:** Im Jahr 1917 heiratete Carl die Juristin Amalie Edelstein. Auf ihren Reisen durch Europa machten sie Bekanntschaft mit neuen Strömungen in der Kunst, und so entdeckten sie auch das Interesse, das einige moderne europäische Künstler für außereuropäische Skulpturen hegten, die sogenannte „primitive Kunst“.

#### **AS: Wie viele Stücke sind in der Kjersmeier-Sammlung?**

**JKN:** Die Sammlung umfasst etwa 1.400 Gegenstände.

#### **AS: Wie entstand die Sammlung?**

**JKN:** Kjersmeiers fast schon leidenschaftliches Interesse speziell für die afrikanische Skulptur entstand im Jahr 1918 durch einen Zufall und war bestimmend für den Rest seines Lebens. Im selben Jahr erwarb er sein erstes Objekt. Dies war der Beginn seiner Sammlung. Seine Publikationstätigkeit konzentrierte sich in den folgenden Jahren mehr und mehr auf die afrikanische Kunst.

Bereits 1926 zählte seine Sammlung einige hundert Stücke, aber den stärksten Einfluss auf sein Sammeln wie auf seine Arbeit mit afrikanischer Kunst hatte seine Reise in das damalige Französisch-Westafrika in den Jahren 1931 und 1932.

In einem Artikel des Jahres 1926 hatte Kjersmeier die afrikanische Kunst für tot erklärt. Die afrikanischen Völker, so behauptete er, hätten den Glauben an ihre eigene Religion verloren, und da die Kunst sehr eng mit der Religion verbunden sei, hätte diese ihre Bedeutung verloren. Die Stücke selbst würden „fortgeschleppt durch geschäftstüchtige Kunsthändler und Reisende“ oder verbrannt durch Anhänger des Christentums oder des Islams. Gleichwohl beschlossen Amalie und Carl Kjersmeier im Jahr 1931, nach Afrika zu reisen, wo sie entgegen seinem früheren Pessimismus Gelegenheit hatten, die afrikanische Kunst in ihrer ursprünglichen Umgebung zu erleben, und gleichzeitig innerhalb von sechs Monaten mehr als 300 Skulpturen und Masken erwarben, die Bestandteil seiner Sammlung wurden oder die er als Tauschobjekte verwendete.



Abb. 4+5: Masken und Figuren der Sammlung

**AS: Was geschah nach dem Tode der Kjersmeiers mit der Sammlung?**

**JKN:** Amalie und Carl Kjersmeier schenkten ihre afrikanische Sammlung dem Nationalmuseum, und im Jahr 1968 wurde sie Teil der Ethnografischen Sammlung.

**AS: Wo ist das private Archiv Kjersmeiers?**

**JKN:** Teile seines Archives hat Kjersmeier dem Nationalmuseum übergeben. Dieses beinhaltet hauptsächlich Fotografien in seiner Wohnung, von seiner Reise nach Westafrika und von Objekten; aber auch Briefe sind darunter und außerdem sein Gästebuch, mit Einträgen z. B. des Fotografen Man Ray, des Bildhauers Robert Jacobsen, des Sammlers Eduard von der Heydt. Eine transkribierte Liste seiner Besucher gibt es leider noch nicht.

**AS: Kannst Du einen Überblick zu den internationalen Kontakten von Kjersmeier mit Wissenschaftlern, Sammlern, Händlern, Künstlern, etc. geben?**

**JKN:** Leider gibt es zum jetzigen Zeitpunkt noch keine umfassende Liste von Kjersmeiers Netzwerk, daran arbeite ich derzeit. Aber man kann mit Sicherheit sagen, dass er eng mit dem Ethnografischen Museum in Stockholm zusammenarbeitete. Er schenkte Objekte, hielt Vorträge und kuratierte möglicherweise Ausstellungen.

**AS: Welches sind die Pläne für eine neue Präsentation der Sammlung?**

**JKN:** Was die Neukonzeption angeht, ruht die Planung derzeit aus ökonomischen Gründen, aber die Idee ist, die Sammlung mit mehr Informationen neu zu präsentieren. Sobald Geldmittel vorhanden sind, wird Kjersmeier neu ausgestellt.



Abb. 6+7: Carl Kjersmeier mit Objekten seiner Sammlung

**AS: Kannst Du einen Überblick zu seinen wissenschaftlichen Publikationen geben?**

**JKN:** Ich habe versucht, mir einen Überblick zu verschaffen. Er wurde ja damals kritisiert, nicht wissenschaftlich zu sein, da er kein Anthropologe, sondern Jurist war und als Gerichtsvollzieher am Kopenhagener Amtsgericht arbeitete. Es gibt noch keine komplette Erfassung seiner Werke, das habe ich noch nicht geschafft, aber in unserer eigenen Bibliothek gibt es folgende Bücher:

- Paa Fetischjagt i Afrika: 6000 Km i Automobil gennem Fransk Sudan, Øvre Volta og Guinea. København 1932
- Centres de style de la sculpture nègre africaine III., Paris 1935-38
- Hjerternes Blomstring: hundrede asiatiske og afrikanske Digte, København 1946
- Nordamerikansk indianerkunst, Oslo 1949
- 250 proverbi dei negri dell'Africa / Scelta di Carl Kjersmeier ; Trad dal danese di Giacomo Prampolini, Milani 1953
- Scultura africana, Versione dal danese di Giacomo Prampolini, Milano 1961

Jesper.Kurt.Nielsen@natmus.dk

Übersetzung aus dem Dänischen: Andreas Schlothauer



# WELTMUSEUM WIEN 2017

eine Wiedereröffnung - zwei Perspektiven

Abb. 1: Eingang und Vorplatz des Museums (Animation ARGE RAIGH)

Vor etwa 10 Jahren wurden zur Enttäuschung zahlreicher Touristen und Österreicher die Dauerausstellungen abgebaut, und bis auf wenige Sonderausstellungen war das Museum geschlossen. Unter der ehemaligen Ministerin für Unterricht, Kunst und Kultur Claudia Schmied (SPÖ) wurde ein Gesamtbudget für die Sanierung der Räumlichkeiten und Neuaufstellung der Sammlung von 27,5 Millionen Euro bereitgestellt, der Niederländer Steven Engelsman im Jahr 2012 als neuer Direktor berufen – und im Jahr 2013 aus dem *Museum für Völkerkunde* das *Weltmuseum Wien*.

In der Pressekonferenz vom 17. April 2013 hieß es: „So sind nun die Neuaufstellung der Sammlung und die angestrebte vollständige Sanierung der 29 Säle auf insgesamt rund 4.500 m<sup>2</sup> in greifbare Nähe gerückt.“ Bis Anfang des Jahres 2017 wird das Weltmuseum Wien wieder „in neuem Glanz

erstrahlen.“

Im November 2014 kam dann die Forderung des nun zuständigen Kulturministers Josef Ostermayer (SPÖ), die Pläne zu überarbeiten, denn die laufenden Betriebskosten nach Eröffnung wiesen eine ungedeckte Lücke von etwa 2,5 Millionen Euro auf. Im weiteren Verlauf berichteten die Medien von kämpferisch vorgetragene Protesten und Solidaritätsadressen ethnologischer Museen und Universitätsinstitute aus aller Welt.

Grund für uns, Josef Ostermayer und Steven Engelsman zum weiteren Fortgang zu befragen, denn beide eint mit Sicherheit das Bestreben, das Museum im Jahr 2017 wieder zu eröffnen und die bedeutenden Sammlungen endlich wieder dem Publikum zu zeigen.



Der burgenländische SPÖ-Politiker **Josef Ostermayer** (Jahrgang 1961) beendete das Studium der Rechtswissenschaften mit der Promotion. Seit dem 16. Dezember 2013 ist er Kanzleramtsminister in der Bundesregierung Faymann II, die auf einer Koalition der Sozialdemokratischen Partei Österreichs (SPÖ) und der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) basiert. Der Sozialdemokrat deckt seit dem 1. März 2014 als Minister die Bereiche Kunst und Kultur, Verfassung und Medien ab.

Abb. 2: Josef Ostermayer (Foto: BKA/Georg Stefanik 2014)

**Andreas Schlothauer: Was war der Auslöser, das bisherige Konzept neu zu überdenken?**

**Josef Ostermayer:** Der Direktor des *Weltmuseums*, Steven Engelsman, und die Generaldirektorin des *Kunsthistorischen Museums (KHM)*, Sabine Haag, sind im Herbst vergangenen Jahres mit dem Problem an mich herangetreten, dass die Betriebskosten des *Weltmuseums* nach dem Umbau um 2,5 Millionen Euro steigen würden. Diese Mehrkosten wären aber nicht gedeckt gewesen. Daraufhin habe ich die Verantwortlichen ersucht, mir ein Konzept vorzulegen, das auf Basis der vorhandenen Mittel finanzierbar ist und ein zeitgemäßes *Weltmuseum* oder anders: *Haus der Kulturen* ermöglicht. Nach wenigen Wochen haben sie mir eine überarbeitete Planung vorgelegt. Diese beinhaltet zwar gegenüber dem ursprünglichen Konzept einige Veränderungen, sieht aber weiterhin einen Ausbau der Ausstellungsflächen von derzeit 2.500 Quadratmeter auf 3.900 Quadratmeter zur Präsentation der weltweit einzigartigen Sammlungen vor.

**AS: Hat das neue Konzept Auswirkungen auf den Umbau?**

**Josef Ostermayer:** Das neue Konzept verringert die Kosten des Umbaus von zirka 27 Millionen auf rund 16,6 Millionen Euro. Aufgrund der raschen und sehr lösungsorientierten Vorgehensweise wurde nicht nur kostenschonend vorgegangen, sondern es kann auch der Eröffnungstermin 2017 eingehalten werden.

**AS: Hat das neue Konzept Auswirkungen auf den zukünftigen laufenden Betrieb?**

**Josef Ostermayer:** Das neue Konzept bietet die Möglichkeit für Synergien zwischen allen Institutionen in der Neuen Burg. Im Erdgeschoss wird es zum Beispiel gemeinsame Ausstellungsflächen für Kooperationen geben. Dieses Zusammenwirken ermöglicht auch die Finanzierbarkeit des Projekts. Die vorhandenen finanziellen Mittel werden optimal genutzt.

**AS: Welche Bedeutung haben für Sie das Weltmuseum und seine Sammlungen?**

**Josef Ostermayer:** Die Sammlungen bedeuten einen unschätzbaren Wert für die österreichische Museumslandschaft und sollen den Besucherinnen und Besuchern zeitgemäß präsentiert und vermittelt werden. Genau das bietet das neue Konzept.

**AS: Welche Gründe sprechen dafür, das Weltmuseum Wien dem Kunsthistorischen Museum zu unterstellen?**

**Josef Ostermayer:** Der Museumsverband besteht seit der Ausgliederung der Bundesmuseen. Beispielsweise werden durch die Einbindung des *Weltmuseums* und des Theatermuseums in einen Museumsverband mit dem *Kunsthistorischen Museum* unverzichtbare finanzielle Synergien genutzt. Stünden hinter jeder Sammlung eigene Verwaltungseinheiten, dann hätte das eine zusätzlich hohe finanzielle Belastung zur Folge. In der jetzigen Form arbeitet der Museumsverband mit einer schlankeren Verwaltungsstruktur. Die inhaltliche Eigenständigkeit der Sammlungen ist durch die gemeinsame Verwaltung selbstverständlich nicht beeinträchtigt.

**Steven Engelsman** (Jahrgang 1949) studierte Mathematik und Wissenschaftsgeschichte an der Universität Utrecht und promovierte 1982 über ein Thema zur Mathematik-Geschichte. 1979 entschied er sich für die Museumsarbeit und war u. a. von 1992 bis 2012 Direktor des *Museum Volkenkunde* in Leiden. Seit dem 1. Mai 2012 ist er Direktor des Museum für Völkerkunde in Wien, das seit April 2013 *Weltmuseum Wien* heißt.

Abb. 3: Steven Engelsman  
(Foto: Leo van Velzen, 2006)



**Andreas Schlothauer: Welches waren zum Stand November 2014 die Eckpunkte für den Umbau?**

**Steven Engelsman:** Der Umbau des *Weltmuseums Wien* sollte in der ursprünglichen Planung von November 2014 bis Ende des Jahres 2016 dauern. In dieser Zeit sollten zum einen die Ausstellungsflächen teilweise saniert und neu eingerichtet werden, zum anderen auch wichtige Publikumsbereiche strukturell verbessert bzw. gänzlich neu ausgestattet werden. Zum besseren Verständnis: Seit 2004 warten die Räumlichkeiten im Mezzanin, einem Zwischengeschoss, auf ihre Sanierung, die im Jahr 2008 auch nur teilweise abgeschlossen werden konnte. Von den 22 dort für die Dauerausstellung zur Verfügung stehenden Sälen wurde deshalb seit mehr als 10 Jahren nur ein Bruchteil bespielt. Nach unserem ursprünglichen Konzept für die Neueinrichtung der Dauerausstellung (Stand September 2014) sollten wieder alle Säle in vollem Umfang genutzt werden, und zwar 15 Säle für die Schausammlung in Form einer „Perlenkette von Geschichten“, vier Säle für den „Korridor des Staunens“, der als interaktives Schaudepot die Fülle der Sammlungsbestände vermitteln sollte, sowie drei Transiträume, die Dynamik in die permanente Präsentation bringen und mit künstlerischen Interventionen oder kollaborativen Ausstellungen immer wieder neue Akzente setzen können.

**AS: Was hat sich seit dem November 2014 an den Planungen geändert?**

**Steven Engelsman:** Der „Korridor des Staunens“ ist nach der Redimensionierung unserer Pläne nicht mehr länger Teil des Konzeptes, ebenso wie ein Prunksaal der Schausammlung auf der Burggartenseite. Die bespielte Ausstellungsfläche im Mezzanin umfasst nun 14 Säle und drei wie oben beschriebene Transiträume. In Zahlen gesprochen bedeutet dies, dass wir statt, wie ursprünglich geplant, 4.600 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche nun insgesamt 3.900 m<sup>2</sup> für die Dauerausstellung im Mezzanin und den Sonderausstellungsbereich im Hochparterre nutzen werden.

Ein Museum lebt jedoch nicht nur von seinen Ausstellungen, deshalb sollten auch die bestehenden Publikumsbereiche verbessert bzw. teilweise auch gänzlich neu geschaffen werden. Die Belebung des Vorplatzes des Museums durch eine Aktionsfläche war uns ebenso wichtig wie die Schaffung eines Restaurants „Cook!“, das den Museumsbesuch zu einem Erlebnis für alle Sinne werden lassen sollte. In unserem Konzept war außerdem ein eigenes Kindermuseum im *Weltmuseum*



Abb. 4: Den „Korridor des Staunens“ wird es nicht mehr geben. (Animation ARGE RAIGH)

Wien vorgesehen, welches die Expertise des ZOOM-Teams für kindgerechte Ausstellungen und unsere spannenden Inhalte für Kinder von 6 bis 12 Jahren auf einzigartige Weise kombinieren sollte. Das Museum sollte des Weiteren einen neuen Lesesaal für die Bibliothek, einen moderneren Veranstaltungsbereich und einen neuen Museumsshop erhalten; der Eingangsbereich insgesamt freundlicher und übersichtlicher gestaltet werden.

Durch die Redimensionierung werden wir auf einen Teil dieser Ziele, nämlich das Museumsrestaurant, das Kindermu-

seum und die Neugestaltung der Bibliothek, verzichten. Wir werden aber in jedem Fall versuchen, die für uns wichtigen Funktionen dennoch in kleinerem Umfang zu erhalten, nämlich durch ein Café in der Säulenhalle und ein umfangreiches Vermittlungsprogramm für Kinder, Jugendliche und zahlreiche weitere Zielgruppen. Die geplante Kooperation mit dem ZOOM Kindermuseum liegt mir nach wie vor insbesondere am Herzen, deshalb werden wir versuchen, diese fruchtbare Partnerschaft in irgendeiner Weise fortzuführen.



Abb. 5: Animation eines Ausstellungsraumes (ARGE RAIGH)

**AS: Welches Ausstellungskonzept ist geplant?**

**Steven Engelsman:** Wir haben uns grundsätzlich gegen eine in vielen ethnografischen Museen gebräuchliche regionale Aufstellung entschieden, sondern wollen vielmehr jedem Saal einen anderen Schwerpunkt geben. Im Mittelpunkt stehen nun die einzigartigen Kulturschätze aus aller Welt und die Geschichten darüber, wie sie nach Österreich gelangten, was sie uns heute über die Herkunftsregionen erzählen und den Menschen dort und hier bedeuten. Die Geschichten reihen sich wie Perlen an einer Kette aneinander, wobei einige einen klaren regionalen Fokus aufweisen (Beispiel „1873 – Japan kommt nach Europa“), andere wiederum ein bestimmtes Thema aus unterschiedlichsten Perspektiven beleuchten (Beispiel „Schatten des Kolonialismus“). Einige erzählen von historischen Begebenheiten (Beispiel „Wiener Schule“), andere gehen auf gegenwärtige Entwicklungen und Fragen ein (Beispiel „Migration“). Wichtig ist uns, die Objekte aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten und andere Perspektiven mit einzubeziehen. Dadurch werden den BesucherInnen verschiedene Bedeutungsschichten erschlossen, und mögliche Widersprüche regen zum Nachdenken an.

**AS: Was war der Anlass für die jetzt diskutierte Umpflanzung?**

**Steven Engelsman:** Das Budget für die Neueinrichtung umfasste in seiner ursprünglichen Fassung insgesamt 27,5 Millionen Euro, wobei 2,5 vonseiten des *Weltmuseums* Wien bzw. des KHM-Museumsverbandes durch Eigenmittel bzw. Sponsoring zu akquirieren gewesen wären. Der Wunsch nach einer Redimensionierung des Projektes kam bei Bundesminister Josef Ostermayer nicht zuletzt deshalb auf, weil der Betrieb des *Weltmuseums* Wien nach seiner geplanten Neueröffnung 2016 nicht ohne eine Erhöhung der jährlichen Basisabgeltung in Höhe von etwa 2,2 Mio. Euro hätte gewährleistet werden können. Nach einer Streichung größerer Kostenblöcke (z. B. Kindermuseum) und der Suche nach Möglichkeiten einer weiteren Umsatzsteigerung im Museumsverband (z. B. Vermietung oder Verpachtung einzelner Räumlichkeiten) kann nun der laufende Betrieb des *Weltmuseums* Wien ab Eröffnung 2017 auch ohne Erhöhung der Basisabgeltung finanziert werden.

**AS: Wird das Weltmuseum Wien weiterhin dem Kunsthistorischen Museum untergeordnet sein?**

**Steven Engelsman:** Das *Weltmuseum* Wien wird nach wie vor im Verband des *Kunsthistorischen Museums* verbleiben, wobei allerdings eine weitere Aufgabenverlagerung in das eigenständigere *Weltmuseum* Wien im musealen Kernbereich und jenen Bereichen, in denen keine Synergien durch den Verband erzielbar sind, im Businessplan vom September 2014 festgehalten wurde. Ein Beispiel dafür ist die Schaffung einer eigenen Abteilung für Kulturvermittlung. Das *Weltmuseum* Wien und die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in der Neuen Burg werden sich zudem laut redimensioniertem Konzept einen Eingang teilen, was natürlich neue Herausforderungen für die Besucherführung und ein verständliches Leitsystem mit sich bringt.

**AS: Wie sieht Deine Prognose für das Jahr 2017 aus?**

**Steven Engelsman:** Wenn das Museum in der beschriebenen Form 2017 eröffnet, wird es zwar etwas kleiner sein als ursprünglich geplant, aber es wird dennoch ein vollwertiges Museum sein, auf das Österreich stolz sein kann. Wir sehen unsere Arbeit als wesentlichen Beitrag zu unserer dynamischen, sich ständig verändernden Gesellschaft, aus der kulturelle Vielfalt nicht mehr wegzudenken ist. Das *Weltmuseum* Wien soll ein Treffpunkt für alle sein: ein Ort des Lernens, der Freude und der Begegnung. Die Zusammenarbeit mit Source Communities und Partnerinstitutionen aus der ganzen Welt wird nach wie vor eine wichtige Säule unserer Identität als Museum bilden.

Anzeige

www.shikra.de

# shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst  
Fotografie - Limitierte Editionen  
Antiquarische Kunstbücher

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

**shikra**  
Nöpps 22, 22041 Hamburg, Germany  
Phone: +49 (0)175-245 08 68  
info@shikra.de · www.shikra.de

African Art

# EIN PRESTIGESCHILD DER BAMUN



Die Sammlungsgeschichte des abgebildeten Prestigeschildes aus dem Königreich Bamun mit der Inventarnummer IV Af 7547 liegt bisher im Dunkeln. Im Inventar der Reiss-Engelhorn-Museen (rem) in Mannheim wird das Stück „Tanzschmuck mit Perlenarbeit“ genannt. Die Herkunft wird auf der Inventarkarte bereits mit „Bamum“ angegeben, einem Königreich im Kameruner Grasland. Im Inventarbuch ist lediglich das Grasland von Kamerun als Herkunft vermerkt. Das

heutige Sultanat Bamun war während der deutschen Kolonialzeit ein wichtiger Verbündeter der Kolonialverwaltung. Die bedeutende Sammlung des Ehepaars Thorbecke aus Kamerun, die mit 1300 Sammlungsstücken auch die umfangreichste aus dem Gebiet darstellt, listet dieses Objekt nicht.<sup>1</sup> Franz (1875-1945) und Marie-Pauline (1882-1971) Thorbecke hatten 1911-13 eine von der Stadt Mannheim mitfinanzierte Expedition zur Erforschung des Hochlandes von Mittel-Kamerun



unternommen. Sie brachten von dieser Reise jedoch neben dem dokumentierten Konvolut für die Stadt Mannheim auch Stücke mit, die sie privat erworben hatten. Dies ist unter anderem durch Vermerke im für die Stadt Mannheim geführten Expeditions-Inventar zur Sammlung belegt.

Inventarisiert wurde das Stück erst in den 1960er-Jahren, als große Anstrengungen unternommen wurden, die großen Sammlungszugänge durch die Sammlungen der Thorbecke-Expedition und aus dem Landesmuseum Karlsruhe im Rahmen des Badener Ringtauschs Mitte der 1930er-Jahre zu erfassen. Es wurden jedoch zeitgleich auch andere Bestände erfasst, sodass dies noch keinen Hinweis auf die Sammlungsherkunft gibt.

Das ornitomorphen Objekt hat eine Höhe von 85 Zentimetern und eine Breite von 60 Zentimetern. Den Körper der Vogeldarstellung bildet ein Reifen aus Rohr, über den beidseitig ein grober Stoff gespannt wurde. Dieser wurde auf der kompletten Schauseite dicht mit Glasperlen verziert. Auf hellblauem Grund sind in vier Reihen stilisierte Vogelfiguren aus dunkelblauen Glasperlen mit roten Perlen für die Augen dargestellt, für die Flügelkonturen einer dieser Reihen wurden ebenfalls rote Perlen verwendet. An den kreisrunden Körper des Objektes schließt sich nach rechts ein langer Hals mit rundem Kopf und langem Schnabel an, die ebenfalls komplett mit Glasperlen verziert sind. Das von Geary beschriebene Stück

aus dem Palastmuseum von Foumban wird von ihr als mögliche Reihendarstellung bezeichnet. In den wasserreichen Gebieten Kameruns leben verschiedene Reiherarten, darunter auch die in Europa heimischen Graureiher und Kuhreiher. Ein an Kopf und Korpus der Tierdarstellung ansetzendes breites Band mit flächiger blau-weißer Glasperlenverzierung dient dazu, das Stück zu tragen. Der Rand war umlaufend von einem blau-weißen Schrägband aus Glasperlen gefasst. Dieser weist heute an einigen Stellen Schäden auf und fehlt im Schnabelbereich der Vogeldarstellung fast vollständig. Die Rückseite ist komplett mit mehreren zusammengesetzten naturfarbenen Stoffen überzogen, der auf dem Vogelkörper auf bräunlich eingefärbtem Grund ein naturfarbendes Dreiecksmuster zeigt.

Christraud Geary beschreibt in ihrem Katalog des Palastmuseums der Bamun-Könige in Foumban ein sehr ähnliches Stück als „Prestigeschild“.<sup>2</sup> Prestigeschilder zu tragen war laut Geary ein vom jeweiligen Herrscher verliehenes Privileg. Dies geschah vor allem während Siegesfeiern im Anschluss an erfolgreiche Kriegszüge. Schilder aus Otterfell zu tragen galt als Privileg der Königinmutter und der weiblichen Verwandtschaft des Königs. Der vogelförmige Schild aus dem Palastmuseum in Foumban soll aus dem Besitz des 1885 ermordeten Königs Nsangu stammen, des Vaters des berühmten Königs Njoya (1860-1933). Obwohl erst 1963 inventarisiert, kann als sicher gelten, dass das Stück sich bereits seit Längem in der Sammlung befand. Neben der Sammlung Thorbecke stammen auch weitere frühe Sammlungen aus der ehemaligen deutschen Kolonie Kamerun. So etwa die Sammlungen Seitz

und Bumiller. Theodor Seitz (1863-1949) war von 1907 bis 1910 Gouverneur der Kolonie Kamerun, bevor er von 1910 bis 1915 Gouverneur von Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia, wurde. Theodor Bumiller (1864-1912) war als Adjutant des berühmten Kolonialoffiziers Hermann von Wissmann (1853-1905) vor allem für seine Beteiligung an der Wissmann'schen Seenexpedition bekannt, deren handschriftliche Reisetagebücher sowie auch drei weitere Expeditionstagebücher von Bumiller im Archiv der rem aufbewahrt werden.

Als sicher kann gelten, dass dieses seltene Stück aus Adelsbesitz des Königreichs Bamun, möglicherweise aus Besitz des Königshauses selbst stammt. Vermutlich wurde es schon während der deutschen Kolonialzeit erworben und in die Sammlungen gegeben. Der Sammlungseingang kann aber bisher nicht bestimmt werden.

Text und Fotos: Martin Schultz  
m-schultz@gmx.net

#### ANMERKUNGEN

- 1 "Verzeichnis der von Professor Dr. Thorbecke 1911/12 in Kamerun gesammelten ethnographischen Gegenstände", Archiv der Abteilung Weltkulturen und ihre Umwelt, rem
- 2 Geary, Christraud: Things of the Palace. A Catalogue of the Bamun Palace Museum in Foumban (Cameroon). Studien zur Kulturkunde, Band 60, Stuttgart 1983, S. 121f.

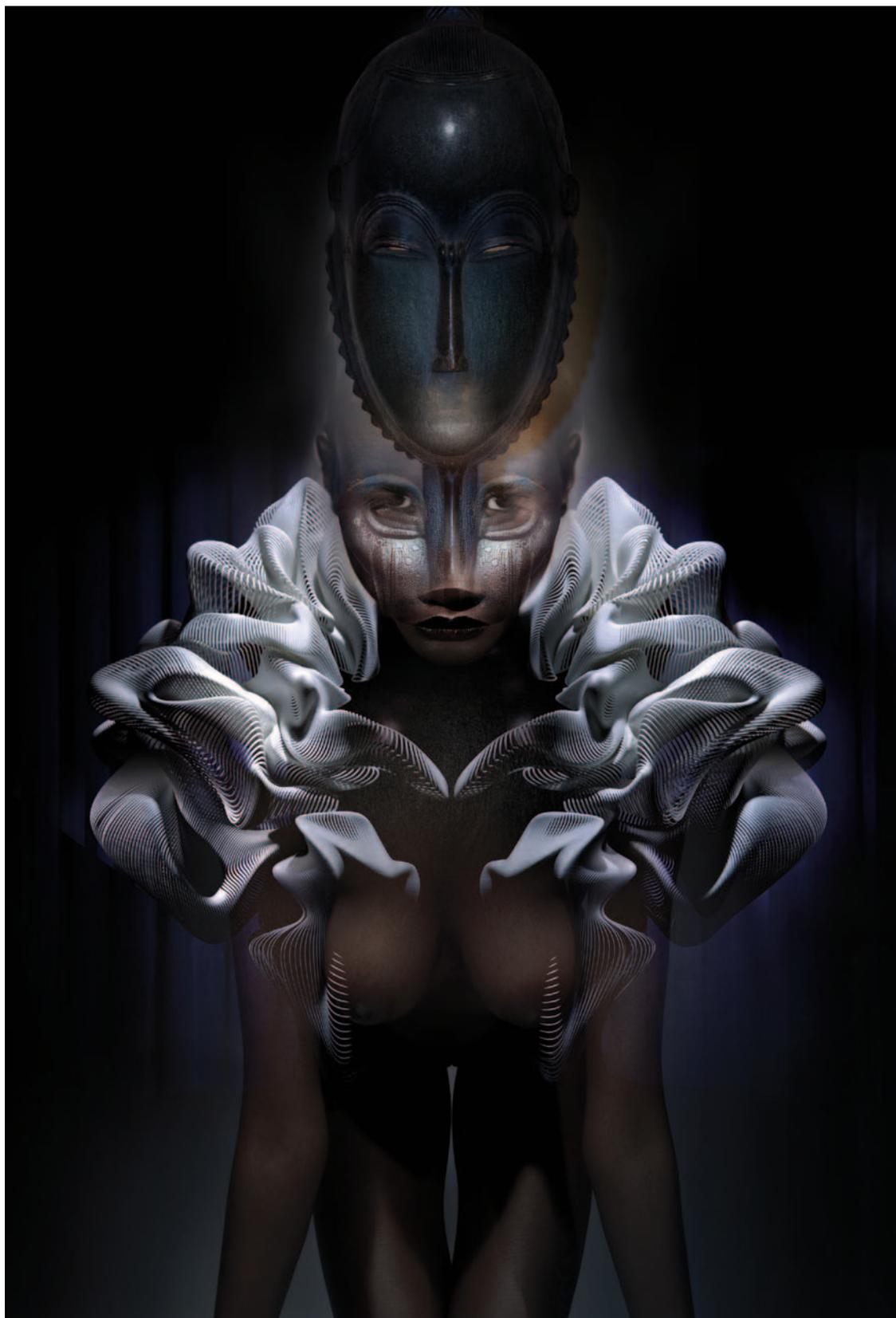


Abb. 1:  
LA REINE,  
Ingrid Baars,  
3D-Fashion-Piece:  
Iris van Herpen, 2011

# FRAUENBILDER – DIE ÄSTHETIK EINER TIEFEREN WAHRNEHMUNG

Ingrid Baars, Künstlerin aus Antwerpen, im Interview mit Markus Ehrhard

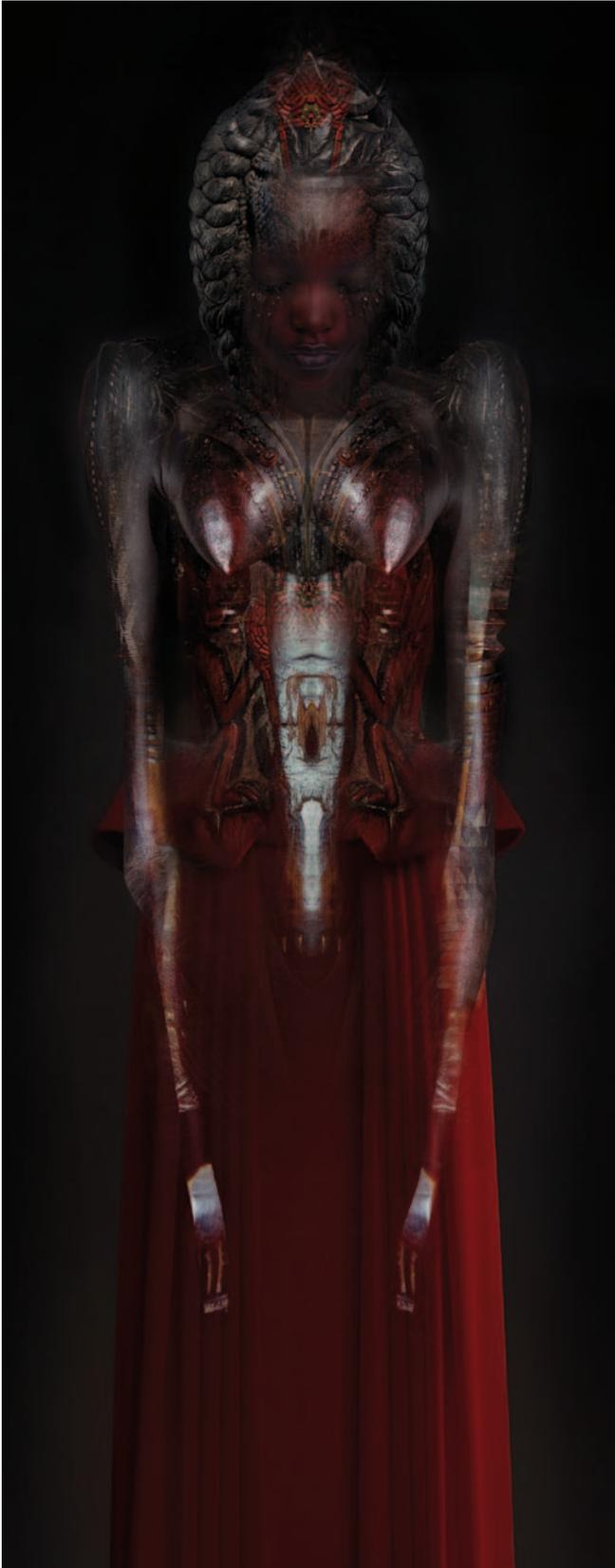


Abb. 2: TWIN, left, Ingrid Baars, 2013

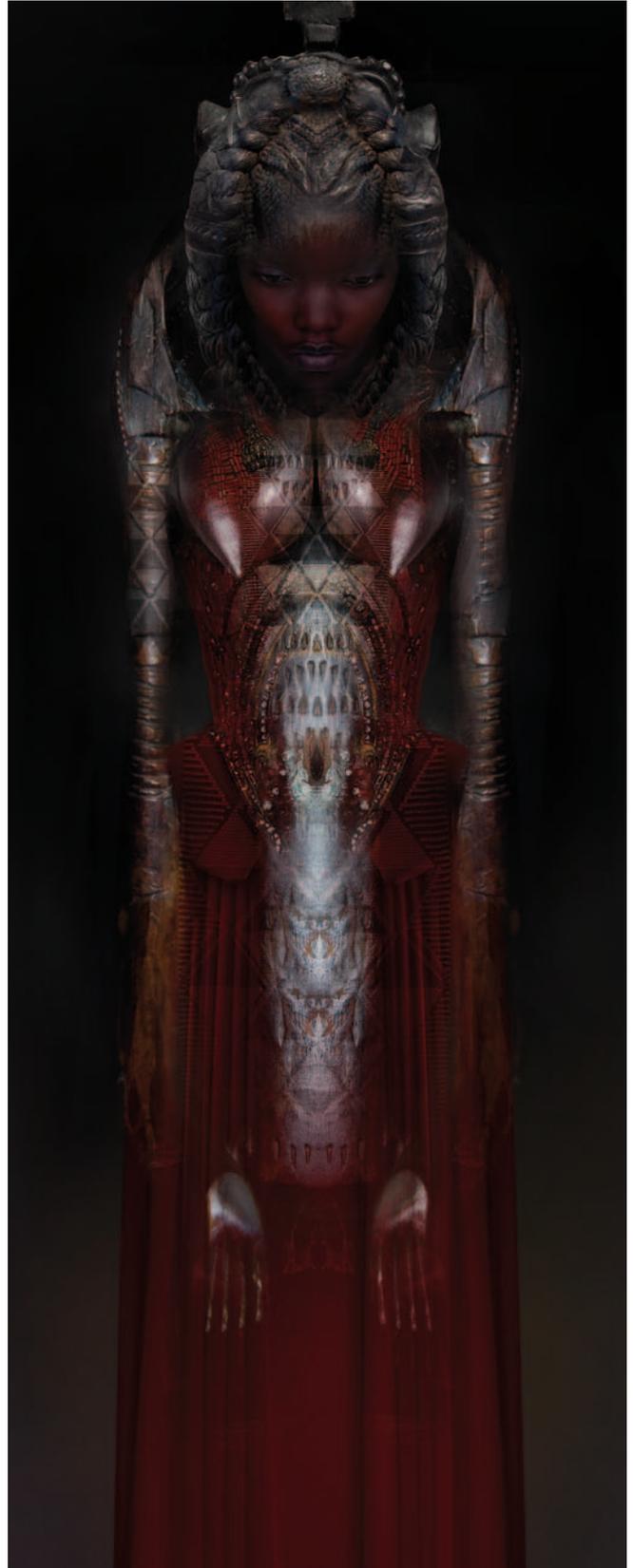


Abb. 3: TWIN, right, Ingrid Baars, 2013

Ingrid Baars absolvierte in den frühen 1990er-Jahren die Willem de Kooning Academy in Rotterdam, Niederlande. Sie arbeitete als freie Illustratorin und Fotografin. Seit 2009 konzentrierte sie sich auf ihre künstlerische Arbeit und entwickelte, von der Collage kommend, einen einzigartigen Stil der digitalen Bearbeitung ihrer Fotos. Es entstanden Serien wie

„About a face“, „Inside/Outside“ und „Artistlover“.

„l’Afrique!“, das aktuelle Projekt, ist inspiriert vom Reichtum afrikanischer Kultur. Durch die Verschmelzung afrikanischer Masken oder Figuren mit den von ihr fotografierten Frauen zu neuen Wesen kreiert Ingrid Baars eine beunruhigende und anziehende Realität. Aus vielen Fotografien konstruiert die



Abb. 4: HEAVEN, Ingrid Baars, Schmuck: Heaven Tanudiredja, 2011

Niederländerin schöne Körper, die durch Neuordnung ein Eigenleben entwickeln.

„Es ist die Ästhetik einer tieferen Wahrnehmung“, sagt Ingrid Baars.

**Markus Ehrhard:** *Mit Deinen digital manipulierten Fotografien der Reihe „l’Afrique!“ folgst Du einer ästhetischen Tradition der Darstellung afrikanischer Plastik, wie schon der Fotokünstler Man Ray in den 1930er-Jahren. Was war der Auslöser Deiner Faszination von Afrika?*

**Ingrid Baars:** Nun, ich habe keine besondere Faszination für Afrika, aber ich habe sie für die klassische afrikanische Kunst. In einer Weise finde ich vieles nicht sehr attraktiv, aber auch, ja, wie Du sagst, es löst was in mir aus. Es löst was auf eine Art in mir aus, wie ich es noch nie erfahren habe; und in letzter Zeit beginne ich zu glauben, dass es vielleicht nie aus meinem kreativen Leben verschwinden wird. Zunächst einmal löst die Weise, wie der menschliche Körper und das Gesicht Gestalt annehmen, etwas in mir aus. Es ist so kreativ, kraftvoll und emotional. Es hilft mir, von allem, was ich kenne, einen Schritt zurückzutreten und mit meinen westlichen Augen zu lernen, wie die menschliche Figur aussieht. Es gibt mir meine Freiheit zurück. Ich kann mich in eine Richtung lenken lassen, wo ich mit einem frischen Geist erkunden kann. Mit dieser Richtung

gebe ich mir die Möglichkeit, mich der Quelle der Inspiration aus verschiedenen Blickwinkeln zu nähern; ich mache Serien in einer Serie. Es gibt zum Beispiel eine Serie, wo ich mich allein auf die Köpfe der Fang konzentriere.

**ME:** *Die afrikanische Skulptur bietet Dir das Fundament einer Neuordnung?*

**IB:** Ja, das tut sie. Genau das, die Grundlage für eine Neuordnung.

**ME:** *Welchen Einfluss hat die rituelle Bedeutung afrikanischer Skulptur in Deinen Bildern?!*

**IB:** Die Erkenntnis, dass zum Beispiel die Fang-Köpfe, die ich angeschaut und verwendet habe, eine schwerwiegende rituelle Bedeutung in ihrem eigenen Kontext haben, ist für mich sehr wichtig. Es geht über den ästhetischen Aspekt hinaus und überträgt eine viel tiefere Bedeutung, die, wie ich glaube, auch durch das Objekt selbst übertragen und selbst in der Transformation der Erstellung meiner Bilder noch eine tiefere Bedeutung behält, ein Gefühl der Unmittelbarkeit – und Inhalt.

**ME:** *Manche Deiner Porträtaufnahmen erinnern an Plattencover der Musikerinnen Grace Jones oder Debbie Harry, die zum Beispiel von dem Künstler HR Giger entworfen wurden. Auch wirken Deine Bilder durch*

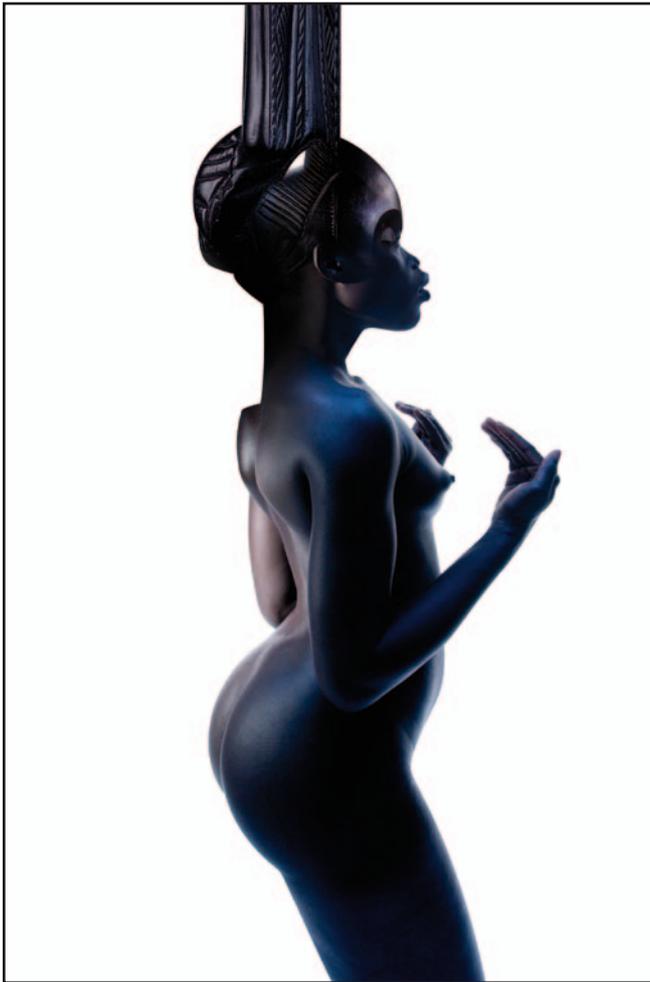


Abb. 5: LUBA, Ingrid Baars, 2011

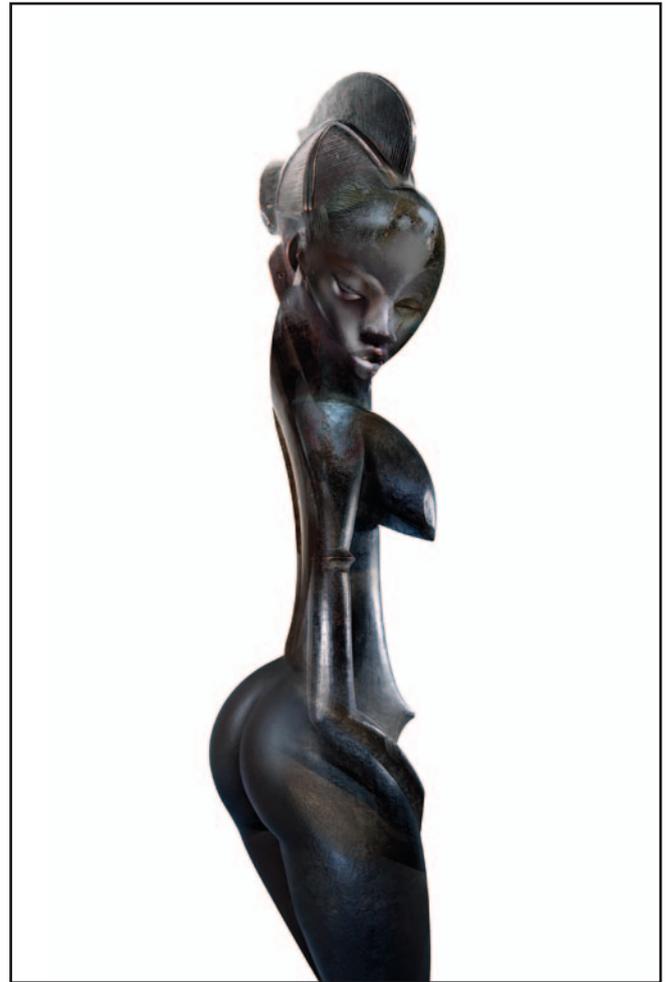


Abb. 6: LULA, Ingrid Baars, 2013

***Pose, Bekleidung, Accessoires und Make-up teilweise wie Modefotografie. Gibt es einen Bezug zur Pop-Kultur in Deiner Arbeit?***

**IB:** Das weiß ich nicht, aber ich war immer von der Mode fasziniert. Es hat alles damit zu tun, eine Geschichte zu erzählen und mich durch Mode auszudrücken. Die Mode-Stücke, die ich dazu verwende, sind hauptsächlich zeitgenössische Stücke. Und das hilft mir, meine Figuren in einen zeitgenössischen Rahmen zu setzen, wenn ich das für notwendig halte.

***ME: Die Mode ist ja ein erzeugtes Bild, das es an sich nicht gibt. Ist die Mode ein Instrument oder Werkzeug für Deine Arbeiten, so wie ein Bildbearbeitungsprogramm des Computers?***

**IB:** Ich würde Mode nicht als Instrument oder Werkzeug beschreiben, sie ist eine Hinzufügung in meiner Arbeit, um eine Geschichte zu erzählen. Sie ist eines der Elemente, mit denen ich arbeite, genau wie mit dem Menschen und den Skulpturen. In manchen meiner Bilder ist das Element Mode der Hauptbestandteil, wie zum Beispiel das „Skeleton Dress“ (Skelett-Kleid) von Iris van Herpen in „Wallflower“. Mein Computer ist mein Platz, an dem ich meine Werkzeuge finde, mein Messer, mein Pinsel, mein Kleber. So wie ich meine Werkzeuge auf meinem Tisch liegend fand, bevor ich mir meinen ersten Apple Macintosh kaufte. Die Art zu arbeiten ist die glei-

che, wie wenn ich alles mit der Hand fertige. Es ist immer noch eine Handarbeit, die ich durchführe. Nur sind die Möglichkeiten nun endlos, um meine Ergebnisse zu erhalten. Um ein einfaches Beispiel zu geben: Wenn ich vor 20 Jahren wollte, dass etwas transparent in meiner Arbeit erschien, machte ich eine Fotokopie auf ein transparentes Kunststoffblatt. Dann setzte ich dieses mit Spray-Kleber auf den Hintergrund. Das war es. Keine weiteren Möglichkeiten. Das Level der Transparenz war immer das gleiche, und die Qualität der Kopie war immer sehr schlecht. Nun kann ich meine „Blätter“ übereinander legen mit der exakten Prozentzahl der Transparenz oder Farbe oder was auch immer ich will. Ich kann sie hin- und herziehen, die Größe ändern, Winkel, Form ... die Möglichkeiten sind endlos.

***ME: Du fotografierst das menschliche Modell und die afrikanische Skulptur jeweils einzeln und fügst dann beide Komponenten im digitalen Bild zusammen. Deine Silhouette ist stilisiert und sehr elegant. Was prägt die Form stärker? Der Körper oder die afrikanische Skulptur?***

**IB:** Es hat nichts mit „Verschmelzung“ zu tun, und es sind auch keine zwei Komponenten (Körper und Skulptur), es ist ein intensiver Prozess, in einem Bild mehr als 50 Komponenten zu kombinieren, was ich später noch erklären werde. Aber

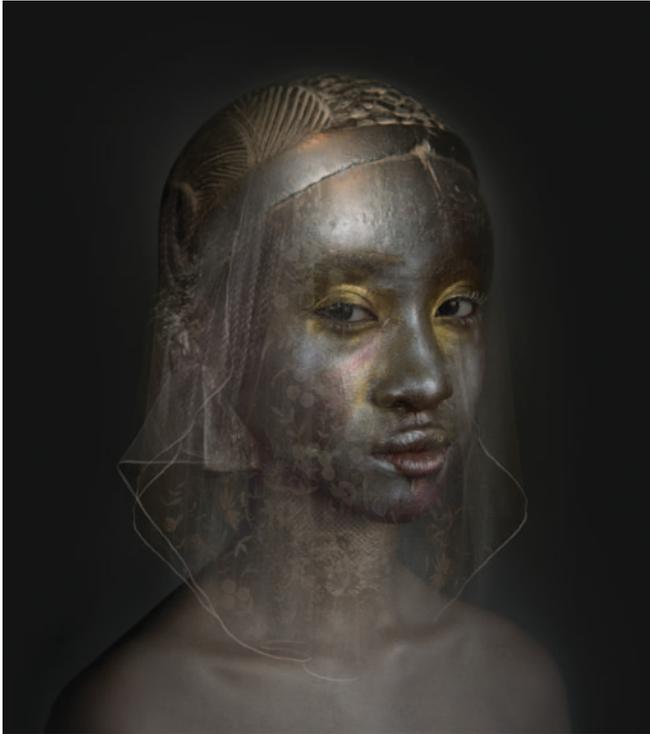


Abb. 7, links: LUCRETIA, Ingrid Baars, 2014

Abb. 8, rechts: VENUS, Ingrid Baars, 2014



um Deine Frage zu beantworten: Manchmal liegt mein Fokus mehr auf dem Körper als auf der Skulptur. Und in anderen Fällen arbeite ich von einer anderen Perspektive, und dann ist es umgekehrt. Für mich ist dabei wichtig, dass eine neue Form zum Leben erweckt wird, die „logisch“ in ihrer Existenz wirkt. Als ob es schon immer so gewesen ist und wo sich nicht einmal die Frage stellt, ob es sich bei dem, was wir sehen, um eine Skulptur oder um ein menschliches Wesen handelt, sondern um eine logische und selbstverständliche Präsenz.

**ME:** Du zeigst die Bilder in den Ausstellungen als großformatige Abzüge. In Deinem Buch folgen dann zu jedem Foto entsprechende Nahaufnahmen. Wie wichtig ist für Dich das Format?

**IB:** Sehr wichtig. Ich arbeite an der Gesamtform und an der

Komposition jedes einzelnen Stückes, aber innerhalb dieser plakativen Form arbeite ich mit vielen Details sowie Details in diesen Details; und diese wären nicht sichtbar, wenn meine Arbeiten in einem kleinen Format produziert würden. Außerdem müssen meine „Kreaturen“ mindestens „menschliche Größe“ haben oder sogar größer als real sein. Wären meine „Kreaturen“ gleicher Größe, würden sie die Identifikation fördern.

**ME:** Bei näherer Betrachtung sieht man, wie sich die Haut des Modells und die Patina der Skulptur zu einer neuen Struktur überlagern. Manchmal scheinen Schuppen- und Federkleider, filigrane Ornamente und unnatürliche Farbtönungen durch. Dies ist nicht nur Effekt der digitalen Bildbearbeitung?



Abb. 9: FANG, Ingrid Baars, 2012



Abb. 10: GRACE, Ingrid Baars, 2013

**IB:** Nein, es ist sicher kein Effekt der digitalen Bearbeitung, wo, wie durch ein Wunder, der Computer weiß, was zu tun ist. Es ist ein sehr intensiver Prozess, in dem ich auf der Suche bin nach interessanten Teilen meiner eigenen Fotografien des Modells, der Skulptur und allen möglichen anderen Sachen, die mir auf dem Weg begegnen, die mir helfen, das auszudrücken, was ich will. Ich verwende niemals ein Foto, das ich gemacht habe, in seinem Ganzen; ich verwende nur interessante Teile. Zum Beispiel: die Lippen oder ein Auge, oder auch nur einen kleinen Teil eines Auges. Am Ende habe ich Tonnen von kleinen separaten Teilen verschiedener Herkunft und zunächst ein Chaos. Dann beginne ich, alles zusammen zu bringen, Schicht für Schicht, und transformiere jede einzelne Schicht so, dass sie zu den anderen passt, bis sie letztendlich zu einer Einheit werden. Für den Prozess des Suchens, Schneidens, Verfeinerns, Konstruierens, Umwandelns brauche ich mindestens einen Monat für jedes einzelne Bild, das zur „logischen“ neuen „Lebensform“ gedeihen soll.

**ME: Deine fertigen Bilder zeigen Radikalität und Romantik. Die Körper sind de-konstruiert und wirken deformiert zusammengesetzt. Hilft Dir die afrikanische Plastik, wieder ein harmonisches Konstrukt zusammenzufügen?**

**IB:** Absolut. Weil die afrikanische Skulptur auf mich natürlich wirkt, auch wenn das nichts mit der menschlichen Form in Realität zu tun hat.

**ME: Wie beschreibst Du die Proportion afrikanischer Plastik?**

**IB:** Höchst kreativ, stark, verstörend, ausdrucksstark, emotional und mit einer kraftvollen Präsenz.

**ME: Wo sind die Männer in Deinen Arbeiten?**

**IB:** Sie sind weg und werden wahrscheinlich auch in absehbarer Zeit nicht zurückkehren. So wunderschön ein männlicher Körper und ein Gesicht geformt sein können, bitte bleib weg von meiner Kunst. Ich habe es versucht, und es hat mich nicht glücklich gemacht. Es gibt keine Auslöser; männliche Körper inspirieren mich nicht. Von einem kreativen Standpunkt aus bin ich nur an der weiblichen Körperform interessiert und von ihr angezogen. Wenn ich kreierte, stehe ich mir selbst sehr nahe, und ich denke, man kann sagen, dass all das, was ich kreierte, ein großer Teil meiner selbst ist; und Fakt ist, dass ich offensichtlich eine Frau bin. Ich fühle meine Kunst, und ich fühle mich sehr Frau.

**ME: Woran arbeitest Du momentan? Was erwartet uns in naher Zukunft?**

**IB:** Ich arbeite immer an dieser Serie. Die Tatsache, einen Katalog gemacht zu haben, soll nicht heißen, meine L’Afrique-Serie ist nun „end of story“ ... Im Moment überarbeite ich eine Serie – in dieser Serie. Ich begann damit vor einem Jahr und bringe es für mich selbst auf eine komplett neue Ebene. Neben dieser bereite ich eine komplett andere Serie unter dem Namen „Old Souls“ – „Alte Seelen“ – vor, aber es widerstrebt mir, in diesem Stadium etwas darüber zu erzählen.

# DAS KARL-MAY-MUSEUM IN RADEBEUL, EIN SKALP DER SIOUX, EINE RÜCKGABEFORDERUNG, DIE CHIPPEWA

– und wie viele weitere Skalps in deutschen Museen?



Abb. 1: Skalp aus der Sammlung Patty Frank, angeblich erworben von dem Sioux-Häuptling *Swift Hawk*.

## Der Sammler Patty Frank und seine Skalp-Sammlung

Seit dem 31. Januar 1926 ist die Sammlung des Artisten Patty Frank Eigentum der Karl-May-Stiftung: 500 Objekte der nordamerikanischen Indianer, daneben aber auch Stücke von allen anderen Kontinenten. Sie werden seit 1928 im Karl-May-Museum in Radebeul gezeigt. Heute befinden sich etwa 2000 Sammlungsnummern aus Nordamerika in den Beständen des Museums, das in den ersten Jahren seines Bestehens in seinem Briefkopf 18 Skalps erwähnte, weltweit eine der größten Sammlungen derartiger Trophäen. Ein Skalp war dem Sammler besonders wichtig; die Sammlungsgeschichte ist unter dem Titel: „*Wie ich meinen ersten Skalp erwarb*“ im Karl-May-Jahrbuch von 1929 veröffentlicht. Patty Frank schreibt, dass er 1904 während einer Anstellung beim Zirkus Barnum & Bailey in seiner Freizeit die Möglichkeit hatte, ein Indianerreservat zu besuchen, und dort von Verwandten des Sioux-Häuptlings *Swift Hawk* einen Skalp (Radebeul Nr. 275) und ein Messer nebst Scheide (Nr. 283) erwerben konnte. *Swift Hawk* soll den Skalp von einem besiegten Ojibwa genommen haben. Es befinden sich auch weitere Stücke in der Sammlung, die der Herkunft von *Swift Hawk* zugeschrieben werden, z. B. eine Peitsche (Nr. 369) und ein Klopfer (Nr. 280). Diese sind in dem Artikel zum Erwerb des ersten Skalps jedoch nicht erwähnt.

## Die Rückgabeforderung

Der US-amerikanische Journalist Mark Worth, der mittlerweile seit acht Jahren in Deutschland lebt, besuchte im Jahr 2009 – eher zufällig – das Karl-May-Museum, denn seine Frau stammt aus Radebeul. Das Ausstellen von Skalps schockierte ihn, wie er im Gespräch sagte, da dies in den USA seit Anfang der 1990er-Jahre gesetzlich verboten und dort viele menschliche Überreste an Indianer zurückgegeben worden seien. Damals begann für ihn der persönliche Kampf um die Rückgabe des Skalps, auch wenn die amerikanische Botschaft und Regierung sich seinen Forderungen nicht anschlossen. Seine Aktivitäten führten im März 2014 zur Forderung nach Rückgabe dieses Skalps durch

einen Vertreter des *Sault Ste. Marie Tribe of Chippewa Indians* aus Michigan, der das Ausstellen menschlicher Überreste allgemein als inakzeptabel und respektlos kritisierte. Es folgten zahlreiche Presseberichte im In- und Ausland. Die Aufregung reduzierte sich auf diesen einen Skalp des Karl-May-Museums und ließ außer Acht, dass Skalps und Haarlocken in deutschen (und europäischen) Museumssammlungen recht zahlreich anzutreffen sind. Für die meisten interessiert sich bis heute niemand. Während der Karl-May-Festspiele in Radebeul im Mai 2014 besuchten einige indianische Gäste, neben Vertretern der Chippewa war auch eine Gruppe Oneida anwesend, die inzwischen von echten Skalps „befreite“ Ausstellung des Karl-May-Museums; selbige waren in die Depots verstaubt und durch (ebenfalls alte) Substitute aus Pferdehaar ersetzt worden. Cecil Pavlat, damaliger Repatriierungsbeauftragter des *Sault Ste. Marie Tribe of Chippewa Indians*, äußerte sich während des Besuchs auch kritisch zu Haarlocken an Kleidungsstücken und anderen Gegenständen. Es kam dann nach einer Sitzung der Chippewa, Oneida, Vertretern des Karl-May-Museums und des Bürgermeisters von Radebeul im Rathaus von Radebeul zu einer Vereinbarung, die eine gemeinsame Erforschung des sogenannten *Swift Hawk*-Skalps vorsieht. Neben den historischen Quellen soll auch die mündliche Überlieferung der Chippewa berücksichtigt werden, um die Herkunft des Skalps zu klären. Einig ist man sich darin, dass nicht-invasive Maßnahmen angewendet werden sollen, um eine (Teil-)Zerstörung des Skalps durch Entnahme von Proben zu vermeiden.

### Das Symposium

Für die Karl-May-Stiftung als Eigentümerin der Sammlung des Karl-May-Museums war die Rückforderung der Anlass, am 28. Februar 2015 in Radebeul ein Symposium mit sechs Referenten zu veranstalten: *„Ruhe sanft (in der Vitrine)!?“ – Vom Umgang mit menschlichen Überresten in Sammlungen und Museen“*. Mit über 80 am Erfahrungs- und Meinungs-austausch interessierten Besuchern aus ganz Deutschland, darunter auch Radebeuls Oberbürgermeister Bert Wendsche, war die Tagung erstaunlich gut besucht. Nach der Begrüßung und Einführung durch Claudia Kaulfuß (Geschäftsführende Direktorin der Karl-May-Museums gGmbH), Werner Schul (Vorstandsvorsitzender Karl-May-Stiftung) und Bert Wendsche referierte Robin Leipold, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Karl-May-Museums die Abfolge der Ereignisse, die mit der Rückforderung in Zusammenhang stehen. Er betonte besonders die Ernsthaftigkeit des Museums im Umgang mit der Anfrage. Danach wies Martin Schultz am Beispiel von menschlichen Überresten an verschiedenen Objekten auf Schwierigkeiten bei der Feststellung der Herkunft hin, die sich durch bisher nicht erkannte und beachtete Veränderungen ergeben, die nach dem Eingang von Objekten in Privat- und Museumssammlungen stattgefunden haben.

Susanne Roeßiger (Sammlungsleiterin Stiftung Deutsches Hygiene-Museum Dresden) berichtete von Schwierigkeiten bei der Herkunftsbestimmung anatomischer Präparate und Befindlichkeiten der Ausstellungsbesucher. Andreas Winkelmann (Lehrkoordinator Anatomie, Institut für Vegetative Anatomie, Charité Berlin; Projektleiter Charité Human Remains Project) stellte eine erfolgreich verlaufene Recherche zur Herkunft von Präparaten der anatomischen Sammlung der Charité vor. Da die Präparate als für die Wissenschaft von untergeordneter Bedeutung eingestuft wurden, mündete die

Recherche in der Rückführung in die Herkunftsgebiete. Andreas Schlothauer verdeutlichte am Beispiel von Schrumpfköpfen der Jívaro (Ecuador, Peru) die Schwierigkeit der Feststellung, ob es sich bei Objekten tatsächlich um Human Remains handelt, und die Frage, an wen diese zurückgegeben werden könnten. Wiebke Ahrndt (Direktorin Übersee-Museum Bremen, Vizepräsidentin Deutscher Museumsbund e.V.) stellte in ihrem Vortrag die 2013 publizierten Empfehlungen des Deutschen Museumsbundes zum Umgang mit menschlichen Überresten in deutschen Museen und Sammlungen vor und empfahl *„einen äußerst sensiblen Umgang mit den sterblichen Überresten in Sammlungen und im Dialog mit den betreffenden Kulturgruppen“*. Da es sich dabei um einen sehr komplexen Sachverhalt handle, solle von Fall zu Fall individuell entschieden und abgewogen werden, ob und unter welcher konservatorischen Pflege die menschlichen Überreste in den Sammlungen verbleiben. Ein möglicher Unrechtskontext bei der Entstehung und dem Erwerb der betreffenden Objekte müsse bei einer Rückforderung mit berücksichtigt werden. Wichtig sei es für die jeweilige Institution, eine klare Position zum Umgang mit menschlichen Überresten in ihren Sammlungen zu entwickeln. Dies müsse auf Grundlage der Herkunftsforschung zu den Objekten und unter Berücksichtigung ethischer Grundfragen erfolgen.

Diesen allgemeinen Empfehlungen schließen wir uns an und fügen noch zwei konkrete Fragen an:

- Nach welchen Stücken wird gesucht?
- An wen sollten diese Stücke unter welchen Voraussetzungen zurückgegeben werden?

### Persönliche Anmerkungen

*„Ich muss gestehen, dass sich mein Umgang mit menschlichen Überresten nicht von meinem Umgang mit tierischen Überresten unterscheidet und ich auch bei vielen anderen Gegenständen in Museumssammlungen die gleiche Ehrfurcht empfinde, wenn ich sie in meine Hände nehme. Eine gesteigerte Ehrfurcht im Umgang mit menschlichen Überresten, eine besondere Empfindung für diese, gibt es für mich also nicht. Das liegt vielleicht daran, dass ich schon fast mein ganzes Leben lang Vegetarier bin und das (Ess)Verhalten meiner Mitmenschen schon sehr früh als seltsam „kannibalisch“ empfand. Für mich stellt sich daher die Frage etwas anders: Warum nur im Umgang mit menschlichen Überresten äußerst sensibel sein?“*

Andreas Schlothauer

### Ist es ein menschlicher Überrest?

Zunächst sind die jeweiligen Objekte zu identifizieren. Am Anfang steht also die Frage: Welche Objekte sind menschliche Überreste oder mit solchen versehen? Dann erst kann die Frage nach der Anzahl beantwortet werden: Wie viele Objekte sind es? Aus sammlungsgeschichtlichen Gründen sind in den ethnografischen Museen sehr selten irgendwelche Knochen, sondern fast immer sind die menschlichen Überreste bearbeitet. Neben Skalps sind es z. B. mumifizierte Köpfe, Schrumpfköpfe, Kalebassen mit Unterkiefern, Trompeten mit Unterkiefern, Zahn-Ketten, Knochen-Ketten, Knochen-Flöten, Haare an Federschmuck oder Gürteln. Eine genaue Klassifizierung, welche Objekte mit „sterblichen Überresten“ gemeint sind,

gibt es derzeit nicht. Man könnte auch sagen, dass z. B. die Blutreste an einer Keule „sterbliche Überreste“ sein könnten. Das Erkennen der „menschlichen Überreste“ setzt neben einer genauen Klassifizierung vor allem naturwissenschaftliche Kenntnisse voraus. Denn der Knochen einer Flöte kann z. B. auch vom Jaguar oder Hirsch sein, der Zahn einer Kette z. B. von einem Affen, das Haar von einem Pferd. Zwar können manche Objekte auch vom Laien erkannt werden, einige jedoch nur von Spezialisten und vieles erst durch wissenschaftliche Untersuchungen. Und letztlich gibt die biologische Identifikation eines menschlichen Überrestes noch nicht die kulturelle Dimension wieder, die das Stück möglicherweise anders klassifiziert. Nicht erfasst werden als tierisch deklarierte Überreste, die jedoch für die jeweiligen Hersteller eine besondere Bedeutung gehabt haben können. Als ein Beispiel hierfür kann das Faultier gelten, das nach Vorstellung der Jivaro in Peru und Ekuador einst ebenfalls ein Mensch war und aus dessen Köpfen Schrumpfköpfe hergestellt wurden.

### Um was für einen Typus handelt es sich?

Unterschieden werden in der Ethnologie mindestens zwei Kategorien von sterblichen Überresten. Stammen diese von Feinden, werden sie als „Trophäen“, sind sie von eigenen Vorfahren, Verwandten oder Mitgliedern der eigenen Gruppe, als „Ahnen-“ bezeichnet. Da am Objekt selbst diese Kategorien nicht erkennbar sind, muss erst die regionale Herkunft bekannt sein, um dann mit Vertretern der dortigen Kultur(en) und/oder der einschlägigen Literatur eine Einordnung zu versuchen.

Das Skalpiere des Feindes war in Nordamerika ein Zeichen des Sieges, das nicht zwingend den Tod des Skalpierten voraussetzte. Ein „menschlicher Überrest“ konnte also zeitgleich mit dem noch lebenden „restlichen Menschen“ existieren. Wenn dieser sich nicht um eine Rückgabe bemühte, mit welchem Recht tun dies die Nachfahren? Wäre es nicht richtiger, den Skalp an die Nachfahren desjenigen zu geben, der ihn genommen hat? Und würde es nicht dessen Namen beschmutzen, wenn der Skalp an die Gruppe des Opfers restituiert würde?

### Ist das Objekt „echt“ oder „falsch“?

Erschwerend kommt bei der Beurteilung von Objekten aus oder mit sterblichen Überresten hinzu, dass immer dann, wenn die Nachfrage größer als das Angebot war, diese Dinge für den Verkauf hergestellt wurden. Die Schrumpfköpfe der Jivaro-Völker, *tsantsas* genannt, wurden mindestens im 20. Jahrhundert für den Verkauf produziert, und dies sogar von Nicht-Jivaro. Leicht erkennbar sind Nachahmungen aus Ziegenhaut (Abb. 2), sehr viel schwieriger wird es bei den Schrumpfköpfen, die teilweise nicht einmal von Indianern sind. Das *Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen (HVS)* hat in Europa eine der besten Lehrsammlungen, was den Vergleich verschiedener Typen ermöglicht. Dass der Unterschied verschiedener Qualitäten selbst in großen Museen nicht erkannt wird, zeigt z. B. die Ausstellung „*Cheveux chéris*“, die 2012/2013 im Musée du quai Branly in Paris zu sehen war, kuratiert von Yves le Fur, einem der Direktoren. Kommentarlos wurden hier *tsantsas* (71.1878.58.1, S. 221; 71.1886.101,26, S. 226; 71.1950.0.397, S. 228), neben Fälschungen (71.1950.0.396, S. 229) und nachlässig (wohl für den Verkauf) hergestellten Schrumpfköpfen (71.1932.108.172, S. 222; 71.1950.0.396, S. 225) gezeigt.



Abb. 2: Schrumpfkopf-Imitat aus Ziegenhaut (St. Gallen, 2010.285)

### Wie viele Objekte sind es?

Eine Erfassung der Objektkategorie „menschliche Überreste“ gibt es in den deutschen ethnografischen Museen nicht. Generell gilt für Deutschland, dass weder eine aktuelle Inventur vorliegt, noch die Bestände öffentlich prüfbar in Datenbanken zugänglich sind. Wären alle Objekte im Internet zugänglich (bestenfalls mit Foto) wie z. B. in den Niederlanden, Großbritannien oder Frankreich, dann könnten Spezialisten an der Bewertung und Auswahl möglicher Objekte mitarbeiten. Feststellbar wäre dann, dass, gemessen am Gesamtbestand, in ethnografischen Museen nur eine sehr geringe Anzahl menschlicher Überreste lagert. Allerdings hat eine Bestandsaufnahme bisher – außer in Radebeul – in keinem Museum stattgefunden; in Radebeul sind es etwa 50 von mehr als 2.000 Objekten. Unsere Schätzung ist, dass es maximal jeweils 0,1 bis 0,5 % der Objektnummern in den anderen ethnografischen Museen sein werden.

### Wer stellt den Rückgabeanspruch?

Auch hier sind wieder Fragen zu beantworten. War der lebende Mensch, von dem der Überrest stammt, mit Sicherheit von der Gruppe, die eine Rückgabe fordert? Wie sind die Fordernden legitimiert? Eher selten geht es um Objekte des 20. Jahrhunderts; fast immer sind die Gegenstände mehr als 100 Jahre alt und kamen somit in einer Zeit nach Europa, als die völkerkundlichen Museen gerade erst entstanden. Die museale Sammlungsdokumentation des 19. Jahrhunderts ist jedoch alles andere als zuverlässig; Angaben zur regionalen Herkunft sind häufig falsch. Es muss also in jedem Einzelfall vergleichend geprüft werden, ob die Museumsdokumentation korrekt ist. Häufig ist der Erwerbort angegeben, was

nicht zwangsläufig bedeutet, dass das Objekt dort hergestellt und verwendet wurde; es könnte auch Handelsobjekt oder Kriegsbeute gewesen sein. Weiterhin ist vor einer Rückgabe die Legitimation des oder der Fordernden zu prüfen, denn es handelt sich bei den Objekten um Kulturerbe der Menschheit, und Museen haben den Auftrag, dieses zu bewahren. Klare Verhältnisse bestünden bei einer Rückforderung durch nahe Verwandte des Toten. Um die Überreste des eigenen Vaters, der Mutter oder eines Onkels ging es jedoch bisher nie, sondern meistens um einen Sprung von vier bis fünf Generationen, also um die Generation der Ur- oder Ururgroßeltern. Fast immer sind die Fordernden Vertreter einer Gemeinschaft, die sich als Erbe der Objekte definiert. Schon aus juristischen Gründen ist die Berechtigung dieser Personen unbedingt zu prüfen.

### Kulturerbe - Bewahren oder Vernichten?

Im Zusammenhang mit der Rückgabe ergeben sich weitere Fragen: Was würde der stolze Kopffäger-Urgroßvater zu seinem heute lebenden Nachfahren sagen, der seinen Schädel nach christlichem Ritual beerdigen möchte? Sehr vielen Kulturen ist das Einbringen unter die Erde, also das Gefressenwerden durch Würmer und Insekten, ein befremdlicher, wenn nicht erschreckender Gedanke. Auch sollte immer, wenn es um potentiell Kulturerbe der Menschheit geht, an zukünftige Generationen gedacht werden. Vielleicht wird sich einst ein Enkel des heutigen christlichen Vernichters wieder als stolzer Erbe eines Kopffäger-Urgroßvaters fühlen und seinen christlichen Großvater beschuldigen, das einmalige Kulturerbe vernichtet zu haben – und das europäische Museum, dies durch die Rückgabe ermöglicht zu haben?

### Das Ende der Vielfalt

Wir sollten auch zur Kenntnis nehmen, dass Trophäen wie Skalps, Schrumpfköpfe oder Ahnen-Relikte heute kaum noch in den Ursprungskulturen vorhanden sind. Trophäen waren meist Zeugen vergangener Siege einer bestimmten Person und dieser zugeordnet. Da z. B. die Kampf-Trophäen des Urgroßvaters oder des Ururgroßvaters nicht den eigenen Ruhm mehrten, wurden diese, wenn sie nicht schon vorher wertlos waren, meist beim Tode dem Erbeuter mitgegeben. Auch dort, wo z. B. Ahnenschädel in Kulthäusern aufbewahrt wurden, war im Vergleich mit der Anzahl der Vorfahren immer nur eine Auswahl von Ahnen repräsentiert; d. h. von Zeit zu Zeit muss Platz geschaffen worden sein, um neue Schädel aufnehmen zu können. Dass es heute kaum noch derartige Kulturhäuser gibt, liegt sicher nicht daran, dass alle Stücke in Museen sind. Es war nicht nur die Kraft der christlichen Religion, wie gern behauptet wird, sondern es waren weit stärkere Argumente: Eisenwerkzeuge, Gewehre, importierte Drogen (Rum, Tabak), Glasperlen, etc. Heute sind es zusätzlich Handy, Fernsehen, Radio, Moped und Zucker. Kulturwandel war und ist immer nur zum Teil erzwungen oder fremdgesteuert, oft setzt der Nachwuchs aus anderen Gründen Traditionen nicht fort. Mit dem Ende der eigenen Religion und Kultur oder durch Regierungsverbote können die Herstellung und der Gebrauch solcher Gegenstände ebenfalls enden.

### Welche Projekte der Zusammenarbeit sind möglich?

Jede Rückgabeforderung könnte und sollte Ausgangspunkt für den Wissensaustausch über die Sammlungen aus den Kulturen der Fordernden sein. Von Zusammenarbeit und gegenseitigen Besuchen darf man sich auf beiden Seiten mehr erwarten als von juristischen Auseinandersetzungen. Die Rückgabe als reiner Verwaltungsakt ist eine zu einfache Reaktion, denn sie hinterlässt in der Gegenwart und in der Zukunft aller Beteiligten kaum Spuren.

Text: Andreas Schlothauer, Martin Schultz  
Fotos: Martin Schultz (1), Andreas Schlothauer (2)

### LITERATUR

- **Frank, Patty:** Wie ich meinen ersten Skalp erwarb, in: Karl-May-Jahrbuch, Nr. 12, 1929, S. 133-138
- **Le Fur, Yves (Hg.):** Cheveux chéris. Frivolités et trophés. Paris 2012

### INTERNET

Deutscher Museumsbund e.V. - Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen, April 2013. Online unter: [http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden\\_und\\_anderes/2013\\_Empfehlungen\\_zum\\_Umgang\\_mit\\_menschl\\_Ueberresten.pdf](http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/2013_Empfehlungen_zum_Umgang_mit_menschl_Ueberresten.pdf) (Zugriff am 15.03.2015)

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. 1: „Lerousique“-Figur, vermutlich von Lunkéna

# KOLONIALE LOBI-KUNST ABSEITS DES KULTES - MYTHOS SIKIRÉ

Ergebnisse einer von November 2014 bis Februar 2015 durchgeführten Recherche

Da die Publikation des Züricher Museums Rietberg „Kunst und Religion der Lobi“ aus dem Jahre 1981<sup>1</sup> als Standardwerk und deren Verfasser Piet Meyer seither als Autorität gilt, rührt die kritische Auseinandersetzung mit seinen Ausführungen an ein Tabu.

Meyer formuliert vorsichtig, weist an vielen Stellen darauf hin, dass es einer Überprüfung seiner Hypothesen bedürfe, und wirkt auf diese Weise überaus seriös.

Allerdings sind es nicht allein die Hypothesen, die der Korrektur bedürfen, sondern bereits die Fakten, auf denen diese Hypothesen beruhen.

So geht der Autor von der falschen Prämisse aus, dass der Lobi-Kult ein aussterbender wäre, „verdrängt durch die westliche Zivilisation und Medizin.“<sup>2</sup> Er hält deshalb die in Gaoua ansässigen Schnitzer irrtümlich für Ausläufer der traditionellen Bildhauer, die heutzutage für den Markt arbeiteten und nur noch zusätzlich den Restbedarf an Kultobjekten deckten. Früher, so schreibt er, sollen sich die Lobi-Bildhauer in den Busch zurückgezogen haben, um für sich alleine *bateba* (Holzfiguren)<sup>3</sup> zu schnitzen. Das klingt nach Reminiszenz.

Mit bedeutsamen Auswirkungen auf den Kunstmarkt hat der Autor Kambiré Sikiré als den „größten und besten Lobi-Bildhauer“ unter den wenigen noch verbliebenen ermittelt.<sup>4</sup> Dieser sei 1896 geboren, habe mit 16 Jahren angefangen zu schnitzen und nachher viel für Kolonialbeamte gearbeitet. Vermutlich handele es sich bei ihm um denjenigen Bildhauer, der um 1920 von Labouret beauftragt worden sei, eine Baule-Maske zu kopieren, und der anschließend – gemeinsam mit Gehilfen – auch all die vielen weiteren Masken erschaffen habe, die auf den europäischen Markt gelangt seien.

Selbst Masken, die Suyeux bei Palé Lunkéna fotografiert habe, stammten in Wirklichkeit von Sikiré und seien von Lunkéna lediglich in Kommission für diesen verkauft worden.

Sikiré habe zudem „Lerousique“-Figuren hergestellt. (Abb. 1) Bei Lunkéna handele es sich um einen 15 Jahre jüngeren Altarbesitzer, der erst Kunde bei Sikiré gewesen sei und sich dann aus rein praktischen Erwägungen heraus von diesem das Schnitzen habe beibringen lassen. Noch vor dem Tod seines Meisters Sikiré im Jahre 1963 hätten die Geister Lunkéna das Schnitzen untersagt, und dieser habe sich auch an das Verbot gehalten.<sup>5</sup>

Angesichts der Leichtigkeit, mit der man sich noch 35 Jahre nach Piet Meyer über das Leben und Wirken Sikirés und Lunkénas informieren kann, überrascht es, feststellen zu müssen, dass **keine** dieser Angaben zutrifft.

Selbst unbedeutende Details wie die Anzahl der Ehefrauen – Sikiré hatte nicht zwei, sondern vier, Lunkéna nicht drei, sondern eine Frau – werden in Meyers Buch falsch wiedergegeben.

Bis hin nach Gongombili und sogar bis hin ins ferne Midebdo stößt man noch heute auf Menschen, die über Sikiré und Lunkéna Auskunft geben können. In Gaoua kann man die Tochter und Enkel Sikirés, ehemalige Nachbarn Lunkénas und alte Altarbesitzer befragen, in Tambili den 80jährigen Bildhauer Dihunté, der einst von Sikiré zum Schnitzer initiiert und am

Ende dessen Nachfolger wurde.

Sie alle wissen übereinstimmend zu berichten, dass sowohl Sikiré als auch Lunkéna als bereits anerkannte, ausschließlich für den Kult tätige Bildhauer nach Gaoua kamen und von da an für Europäer und afrikanische Funktionäre arbeiteten. In der unter kolonialer Verwaltung stehenden Region herrschten zu dieser Zeit französische Kreiskommandanten, denen afrikanische Kantonskommandanten unterstellt waren. Letztere rekrutierten aus der Bevölkerung „Repräsentanten“, die in den Dörfern die Steuern eintreiben, für „Ruhe und Ordnung“ sorgen und Störenfriede ins Gefängnis nach Gaoua bringen sollten.

Bei Sikiré handelte es sich um einen solchen „Repräsentanten“: Der Kantonskommandant von Gaoua war Mitte der 1920er-Jahre nach Gongombili gekommen und hatte Sikiré, weil dieser ihm geeignet erschien, nach Gaoua mitgenommen und ihn sodann im Reiten und Schießen ausgebildet. Sikiré gründete eine Familie und errichtete, weil seine Beamtenstelle nur ein „Teilzeitjob“ war, einen Hangar<sup>6</sup>, in dem er der Bildhauerei nachging und seine Kundschaft empfing – Europäer und afrikanische Kolonialbeamte. Daneben bewirtschaftete er auch ein Reisfeld.

Lunkéna, ein Guerisseur (Heiler) und Verwandter Sikirés aus Gongombili, der an Polio erkrankt war und infolge einer Lähmung auf allen Vieren über den Boden kroch, kam Anfang der 1930er-Jahre ebenfalls nach Gaoua. Er ließ sich im selben „Quartier“ wie Sikiré nieder und errichtete neben seinem Haus, das einen Schreinraum im Inneren beherbergte, zusätzlich einen Außenaltar. Sein Maisfeld ließ er von seinen drei Söhnen bewirtschaften, die ihm auch das Holz für seine Schnitzwerke aus dem Busch besorgten.

Sikiré und Lunkéna wohnten und arbeiteten nur etwa 100 Meter voneinander entfernt. Sikiré saß zum Schnitzen bis ca. 1964 in seinem Hangar, der um etwa drei Jahre jüngere Lunkéna bis ca. 1978 (!) auf der Mauer seines Außenaltars – direkt hinter dem Marktplatz von Gaoua, wo man noch heute das Grab Sikirés besichtigen kann. Die Gebeine Lunkénas, der neben seinem Schrein bestattet worden war, wurden 1981 im Zuge einer Parzellierung entfernt.

Piet Meyer zitiert den Franzosen **Labouret**, der von 1914 bis 1924 als Kolonialbeamter bei den Lobi weilte, mit den Worten: **„Die Bildhauerkunst wird nicht durch Spezialisten ausgeübt, sondern durch zahlreiche Einheimische, die dafür verhältnismäßig begabt sind. Einer von ihnen wurde vor einigen Jahren von mir beauftragt, eine Baule-Maske zu kopieren, die ich aus der Elfenbeinküste zurückgebracht hatte. Seither hat er eine beträchtliche Anzahl solcher Masken geschnitzt, um sie an Europäer zu verkaufen; er hat sogar Schüler ausgebildet, die für den Export arbeiten. So ist eine Technik entstanden, deren Ursprung in einigen Jahren vergessen sein wird. Ihre Existenz wird zu der Vermutung Anlass geben, dass die Lobi früher Holzmasken kannten; diese Vermutung ist jedoch falsch.“**<sup>7</sup>

Vielleicht geht mancher europäische Afrikana-Sammler, der



Abb. 2: Dekorationsmaske



Abb. 3: Dekorationsmaske

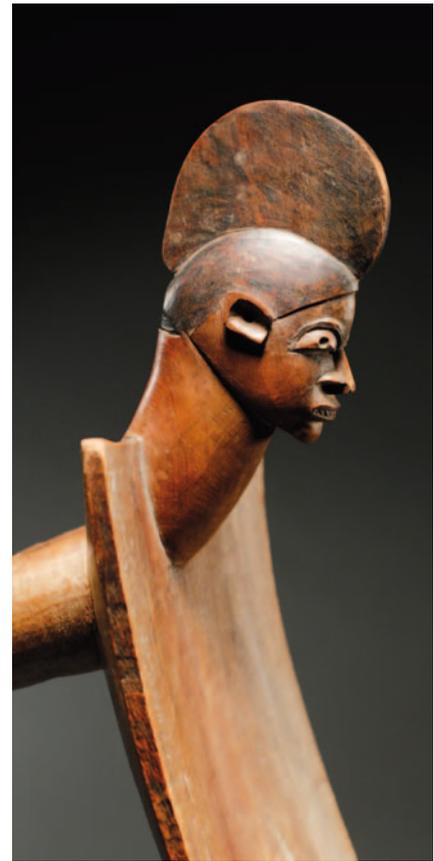


Abb. 5: Tabouret mit Zierkopf

eine „Lobi-Maske“ besitzt, die heimliche Hoffnung, dass sein Stück aus dem Kult komme.

Gespeist wird eine solche Hoffnung durch die von Piet Meyer publizierten Fotos des französischen Kolonialrichters Suyeux, der Kunde bei Lunkéna war und Mitte der 1950er-Jahre dessen Schreine fotografierte, in denen auch Masken zu sehen waren.<sup>8</sup> **Die Fotos vermitteln, da Meyer sie nicht erläutert, den Anschein, dass Masken entgegen Labourets ausdrücklicher Klarstellung gleichwohl kultische Verwendung fanden.**

Dieser Anschein täuscht jedoch.

Palé Thouilité, ein 1946 geborener Nachbar Lunkénas, der gemeinsam mit dessen ältestem Sohn Pormikho das Holz zum Schnitzen für Lunkéna aus dem Busch herbeischaffen musste, erinnert sich gut daran, dass Lunkéna die Masken für seine europäischen Kunden nach Vorlage schnitzte: Sie hätten ihm ein Exemplar gezeigt, und er habe es nachgemacht. (Abb. 2) Lunkéna habe den ganzen Tag über auf der Mauer seines Außenschreines gesessen und geschnitzt. Was er tagsüber nicht habe veräußern können, sei abends erst einmal von ihm in seinen Altarraum geschafft worden. Daraus habe er dann seine Schnitzwerke nach und nach verkauft – auch die Masken, mit denen er zudem seinen Außenschrein dekoriert (!) habe. Palé Sié, ein 1959 geborener Enkel Sikirés, hat eigener Aussage zufolge seinem Großonkel Lunkéna – gemeinsam mit dessen Kindern – beim Kultivieren seines Maisfeldes geholfen. Er habe immer vom Fleisch der Hühner und Schafe essen dürfen, die Lunkéna als Guerisseur in seinem Schreinzimmer opferte, und deshalb häufig und gerne bei ihm gesessen. Hierdurch wisse er, dass Lunkéna seine für den Verkauf geschnitzten Figuren und Masken zunächst immer in seinem Altarraum untergestellt habe.

**Eine religiöse Funktion der Masken, die durch Meyers**

**Lobi-Publikation suggeriert wird, ist danach sicher auszuschließen.**

Meyers Behauptung, dass die Aufnahmen Suyeux' nicht (nur) von Lunkéna, sondern (auch) von Sikiré geschnitzte Masken zeigten, die Lunkéna für diesen „in Kommission“ genommen habe, findet nirgends eine Bestätigung und ergibt aufgrund der unmittelbaren Nachbarschaft der beiden Bildhauer zueinander auch keinen Sinn, geschweige denn entspräche es den kulturellen Gepflogenheiten.

Labouret kann – entgegen Meyers Annahme – mit dem Bildhauer, der „um 1920“ eine Baule-Maske für ihn kopiert habe, auch nicht Sikiré gemeint haben. Dieser kam nämlich erst nach Gaoua, als Labouret bereits abgezogen war. Anderenfalls wären die beiden als am selben Ort stationierte Kolonialbeamte auch miteinander bekannt gewesen, und Labouret hätte Sikiré namentlich genannt. Der von ihm erwähnte „einheimische Schnitzer“, der zudem – im Gegensatz zu Sikiré – „Schüler“ gehabt habe, muss ein anderer Bildhauer gewesen sein. Schon damals gab es Labouret zufolge viele Lobi-Schnitzer, die für den Markt/Export arbeiteten. Welcher dieser Künstler die „Kjersmeier“-Maske aus den 1920er-Jahren sowie die übrigen frühen Masken gleichen Stils gefertigt hat, wird sich kaum mehr feststellen lassen. (Abb. 3)

**Es findet sich darüber hinaus noch nicht einmal ein Anhalt dafür, dass Sikiré überhaupt jemals Masken schnitzte.**

Palé Filessona (Abb. 4), die 1942 geborene Tochter Sikirés, spricht (s. Interview) lediglich von den verschiedenen Figuren-„Modellen“, zum Beispiel dem mit den „Rasta-Zöpfen“, sowie – vor allem – von den Tabourets und Stäben, die Sikiré hergestellt habe. Obwohl sie viele Jahre täglich mit Sikiré in dessen Hangar zusammengearbeitet hat, kennt sie nur Masken von Lunkéna.



Abb. 6: Zierstab

Der Kantonskommandant Da Binduté war nach Auskunft seiner Hinterbliebenen bei Sikiré, den er als den besten aller Lobi-Künstler ansah, eifriger Kunde. Seine Witwen Hien Lefouna (78) und Kambou Kimi (70) erinnern sich noch heute an dessen Tabourets (Abb. 5), die Binduté zur Dekoration an der Wand seines „Salons“ befestigt, sowie an einen doppelköpfigen Stab (Abb. 6), der dort ebenfalls gehangen habe; von Masken wüssten sie aber nichts.

Der inzwischen (fast) erblindete Palenfo Dihunté, der als junger Erwachsener von Sikiré zum Schnitzer geweiht wurde, hält die Frage nach Masken für absurd. So etwas finde man bei den Bobo, aber nicht bei den Lobi, und Sikiré habe ganz sicher ebenfalls keine Masken geschnitzt.

**Weil Dihunté (Abb. 7) in Gaoua gemeinhin als „Kopist“ Sikirés gilt und nach dessen Tod seine Kundschaft übernahm (s. Interview mit Filessona), lässt sein Repertoire direkte Rückschlüsse auf Sikirés Arbeiten zu.**

Dihunté gibt an, sich anhand von Lunkéna gefertigter Altarfiguren, die sein Vater Da Pkaar<sup>10</sup> bei diesem noch in Gongombili bestellt habe, das Schnitzhandwerk selbst beigebracht, dann aber später bei Sikiré zusätzlich Löffel, Gabeln sowie Hocker und Stäbe kennengelernt zu haben. Darin habe er Sikiré im Laufe der Zeit sogar künstlerisch überflügelt und beispielsweise die Tierköpfe an den Tabourets weitaus besser geschnitzt als dieser. (Abb. 8)

Das korrespondiert mit den Ausführungen Filessonas, die außer dekorativen Gebrauchsgegenständen – verzierten Essbestecken, Tabourets und Stäben – lediglich noch „Figuren-Modelle“ erwähnt, die Sikiré (in geringerer Zahl als Tabourets und Stäbe) gemacht habe – und damit all das, was man auch von Dihunté kennt!

**Entgegen Piet Meyer besteht kein Anhalt dafür, dass „Lerousique“ zu den „Modellen“ Sikirés gehörte.**



Abb. 8: Tabouret mit Antilopen-Kopf

Ausweislich der von ihm selbst auf den Seiten 142 bis 146 seines Kataloges abgedruckten Fotos war es vielmehr Lunkéna, der diese Statuen in großer Zahl fabrizierte. (Abb. 1)

Nach Auskunft Thoulités (s. o.) fertigte Lunkéna die Pfeife rauchenden, sitzenden Männer nach Abbildungen, die ihm die Europäer gegeben hätten, damit er sie zum anschließenden Erwerb für sie schnitze.

Mit dem Namen „Lerousique“ kann allerdings in Gaoua niemand (mehr) etwas anfangen. Seinerzeit hätten alle Kolonialherren Pfeife geraucht, heißt es.<sup>11</sup>

**Dafür, dass „Lerousique“-Figuren „auf zahlreichen Schreinen in Gaoua und Umgebung“ gestanden haben sollen, wie Meyer schreibt<sup>12</sup>, fehlt jeglicher Anhalt. Sie sind – durch die Aufnahmen von Suyeux – lediglich bei Lunkéna, der seine Altäre in Verkaufsboutiquen umgewandelt hatte, sicher belegt.<sup>13</sup>**

Die jüngeren Bilder von Spini<sup>14</sup>, die bei einem „thildaar in der Gegend von Kampti“ aufgenommen worden sein sollen und angeblich eine „Lerousique“-Statue im Kult zeigen, werfen erhebliche Zweifel auf. Denn erstens erinnern diese Fotos aufgrund der gezeigten Figurenkonstellation und des Ambientes stark an Lunkénas Altarraum, zweitens sehen dem Kult dienende Lobi-Schreine normalerweise völlig anders aus<sup>15</sup> und drittens ist nicht erkennbar, welche religiöse Funktion eine „Lerousique“-Statue erfüllt haben soll.

Piet Meyers Standardwerk blendet die eingangs von ihm selbst erwähnte Tatsache, dass spätestens (!) seit den 1920er-Jahren zahlreiche (!) Lobi-Bildhauer für den Markt arbeiteten, im weiteren Verlauf aus und ordnet auf der Grundlage der oben aufgezeigten Fehlinformationen Schnitzwerke der Kolonialzeit „hypothetisch“ entweder dem vermeintlich größten Künstler Sikiré oder aber dessen vermeintlichem Schüler Lunkéna zu.

## FRAGEN AN...

...Filessona, die Tochter Sikirés<sup>1</sup>



Abb. 4: Filessona neben dem Grab ihres Vaters Sikiré

### **Berichten Sie uns etwas über sich, Ihre Eltern und Ihre Familie**

Ich heiße Palé Filessona und wurde als Tochter von Kambiré Sikiré und Palé Gbèbassouonmi 1942 in Gaoua geboren. Mein Vater hatte 19 Kinder, 12 Töchter und sieben Söhne, davon 16 Kinder mit seiner ersten Frau, meiner Mutter. Die zweite (geschiedene) Ehe blieb kinderlos, mit seiner dritten Frau hatte Sikiré zwei Söhne, mit der vierten nur ein einziges Mädchen. Ich war die älteste Tochter und hatte noch zwei ältere Brüder; der erste, Thangba, wurde Arzt, der zweite ging zum Militär. Von all meinen Geschwistern lebt niemand mehr.

### **Welcher Ethnie gehörten Ihre Eltern an? Gab es in Ihrer Familie Birifor?**

Alle waren Lobi, in unserer Familie gab es keinen einzigen Birifor.

### **Erzählen Sie uns etwas über Ihren Vater Sikiré**

Sikiré war ein sehr hochgewachsener Mann. Er stammte aus Gongombili, wo er als Landwirt und Bildhauer lebte und arbeitete, bis er noch vor seiner ersten Heirat nach Gaoua umzog.

Der Kantons-Chef von Gaoua warb ihn nämlich an und nahm ihn in die Stadt mit. Sikiré hatte als Schnitzer einen Namen und erschien dem Kantons-Chef als „Repräsentant“ der Kolonialregierung geeignet.

In Gaoua wurde Sikiré erst einmal im Reiten („Chevalier“) sowie an der Waffe („Stopfgewehr“) ausgebildet. Sodann musste er auf Abruf – gemeinsam mit zwei weiteren Reprä-

sentanten – immer dann in die Dörfer reiten, wenn es darum ging, Steuern einzutreiben, für Ruhe und Ordnung zu sorgen oder Rebellen festzunehmen und diese als Gefangene nach Gaoua zu bringen. Das war eine gefährliche Tätigkeit, bei der mancher Repräsentant sein Leben verlor. Wenn Sikiré nicht als Chevalier unterwegs war, kultivierte er Reis und arbeitete als Bildhauer.

### **Hatte er eine Werkstatt mit Angestellten?**

Nein, er schnitzte alleine. Er hatte zu diesem Zweck einen Hangar errichtet. Darin arbeitete ich mit ihm gemeinsam, weil ich für das Feuer zuständig war. Denn Sikiré musste seine Messer erhitzen, um Gravuren in die Holzfiguren einzubrennen. Ich bediente hierfür die Blasebälge.

### **War das nicht ungewöhnlich für ein Mädchen?**

Ja, normalerweise wäre auch mein zweitältester Bruder dafür zuständig gewesen. Aber der ging zur Schule. Wenn keine Schule war, löste er mich beim Feuermachen ab. Auch die Weißen hatten am Feuer so viel Spaß, dass sie mich immer ablösen wollten.

### **Welche Weißen?**

Es lebten in Gaoua damals viele Weiße, die in den Hangar kamen, um die Schnitzwerke meines Vaters zu kaufen, darunter auch viele Frauen, zudem Missionare. Sie konnten bei ihm verschiedene Figurenmodelle kaufen, zum Beispiel das mit den Rasta-Zöpfen<sup>2</sup>, und natürlich Tabourets.

### **Fertigte er auch Stäbe?**

Viele, etwa 30 pro Monat.

### **Und wie viele Tabourets schnitzte er?**

Er schaffte zwei am Tag, die hielt er auf Vorrat, während er Figuren nur auf Bestellung fertigte. Statuen schnitzte er seltener als Hocker und Stöcke.

### **Wachste, polierte oder bearbeitete er die Schnitzwerke, bevor er sie verkaufte?**

Nein, er hat sie weder bemalt, geschwärzt, poliert noch sonst etwas mit ihnen gemacht. Er brachte lediglich mit dem erhitzten Messer Gravuren in sie ein.

### **Erhielt er auch Schnitzaufträge für den Kult?**

Ja.

### **Erinnern Sie sich noch an einen solchen Auftrag?**

Ja, der Kantons-Chef von Galgouli, einem Dorf hinter Kampti, hat einmal eine Figur bei Sikiré bestellt. Er hieß Dahir.

### **Können Sie sich noch an weitere Schnitzaufträge für den Kult erinnern?**

Nein.

### **Hat er für sich selbst Kultfiguren geschnitzt?**

Nein, weder für sich selbst noch für die Familie. Es gab zwar einen Schutzfetsch für die Familie – aber ohne Figuren.

### **Hat Sikiré immer alleine gearbeitet?**

Ja. Es kam morgens nur regelmäßig ein Schnitzer aus Tambili, um von Sikiré zu lernen und das Feuer mit anzuhetzen. Er hieß Palenfo Dihunté. Dieser übernahm den Schnitzstil meines Vaters und fertigte die gleichen Figuren und Tabou-

rets wie er. Nach Sikirés Tod kam niemand mehr zu uns, alles war ganz plötzlich vorbei. Die Weißen gingen von da an nach Tambili, um bei Dihunté zu kaufen.

**Woran ist Sikiré gestorben, und wann war das?**

Er ist in dem Jahr gestorben, als mein vierter Sohn Pkamité geboren wurde. (Dessen Ausweispapier wird herbeigeholt.) Sikiré ist demnach 1964 gestorben. Er war nicht mehr ganz jung, aber auch noch nicht besonders alt, und sein Tod kam für uns überraschend, weil er nie krank gewesen war. Morgens war er noch zum Markt gegangen, um unsere Steuern zu bezahlen, abends wurde ihm dann plötzlich kalt, und er verstarb. Das Tabouret, an dem er gerade arbeitete, wurde ihm aufs Grab gelegt und verfiel dort im Laufe der Zeit.

**Haben Sie auch Lunkéna gekannt?**

Ich war seine Nichte, und er wohnte im selben Quartier, nicht weit von hier. Er kam oft, und mein Vater und er haben sich viel miteinander unterhalten.

**War Lunkéna gemeinsam mit Sikiré von Gongombili nach Gaoua gezogen?**

Nein, sein Wegzug aus Gongombili hatte mit Sikiré nichts zu tun. Während Sikiré von der Kolonialverwaltung angeworben worden war, hatte Lunkéna seine eigenen Gründe, um nach Gaoua zu gehen. Als Schwerstbehinderter musste er sich einen Platz suchen, und den fand er in Gaoua.

**Wann war das?**

Ich wurde 1942 als achtes Kind Sikirés geboren. Meine ersten sieben Geschwister (darunter ein Zwillingsspaar), von denen fünf als Babys starben, müssen, wenn ich zurückrechne, zwischen 1940 und 1928 zur Welt gekommen sein. Deshalb schätze ich, dass Sikiré etwa seit 1926 in Gaoua ansässig war. Lunkéna kam erst nach Gaoua, als Sikiré dort bereits fest etabliert war und eine Familie hatte. Deshalb vermute ich, dass Lunkéna etwa sieben Jahre später, ungefähr 1933, von Gongombili nach Gaoua zog.

**Dihunté hat uns erzählt, dass Lunkéna viel älter als Sikiré gewesen sei.**

Lunkéna wirkte zwar älter, auch aufgrund seines Gebrechens, aber Sikiré war in Wirklichkeit drei oder vier Jahre älter als Lunkéna. Eigentlich waren sie etwa gleichaltrig.

**Haben Lunkéna und Sikiré zusammengearbeitet?**

Nein, sie tauschten sich aus und bedienten die gleiche Kundschaft, aber zusammengearbeitet haben sie nie.

**War Lunkéna Birifor?**

Nein, er war Lobi – wie wir alle.

**Hatte Lunkéna einen Altar?**

Er besaß einen Innen- und einen Außenaltar.

**Haben Sie bei Lunkéna oder Sikiré irgendwann einmal Masken gesehen?**

Was sind denn Masken? (Nach einer eingehenden Erläuterung:) Nein, Masken habe ich weder bei Sikiré noch bei Lunkéna jemals gesehen. Ich habe überhaupt noch nie irgendwelche Masken gesehen.

**Das hier sind Fotos von Masken.**

Ach so. Doch, die kenne ich. Das sind Kappen, die Lunkéna

schnitzte. Ich nannte sie jedenfalls „Kappen“.

Solche Masken sah ich mehrere Male sowohl auf dem Außenschrein als auch im Altarraum von Lunkéna.

Das war zu der Zeit, als mein erstgeborener Sohn Sié (1959) schwer erkrankte. Ich ging damals täglich mit ihm zu Lunkéna, damit dieser seine Schutzgeister für ihn anrufe. Lunkéna segnete mein Baby mit Weihwasser aus einem Sakralgefäß (*thil blo*), das in seinem Altarraum im Hausinneren stand.

Ich kann mich aber nicht erinnern, diese Masken später noch einmal bei Lunkéna gesehen zu haben.

**Was hat er denn mit den Masken gemacht, wenn sie später nicht mehr da waren?**

Was er schnitzte, veräußerte er – Statuen, Masken, alles. (Pkamité, Filessonas jüngster Sohn, schaltet sich ein:) Lunkéna fügte seinem Altarraum ständig neue Schnitzwerke zu, die er zum Verkauf anbot. Die Kunden kamen und konnten sich aussuchen, was sie wollten.

**Hat Sikiré ebenfalls Masken hergestellt?**

Er hätte es gekonnt, wenn man ihm ein Modell gezeigt hätte, er schnitzte ja sogar Löffel.

**Änderte sich mit der Unabhängigkeit des Landes im Jahre 1960 etwas für Sikiré? Kamen weniger Kunden?**

Nein, die Europäer kamen wie immer. Auch zu Lunkéna.

**Kamen jetzt auch die Haussa?**<sup>3</sup>

Weder bei meinem Vater noch bei Lunkéna habe ich jemals Haussa-Händler gesehen. Lunkéna saß bis ins hohe Alter auf seiner Altarmauer und schnitzte für die Europäer. Ein paar Monate vor seinem Tod wurde er plötzlich sehr krank; erst da hörte er auf zu arbeiten. Das Holz besorgten ihm natürlich andere.

**Wann starb Lunkéna?**

(Sohn Pkamité schaltet sich wieder ein:) Als ich 14 Jahre alt war. 1978.

**Kennen Sie Bolaré?**

Wer ist das?

**Yul Bolaré, ein Bildhauer aus Bonko. Er soll Sikiré gekannt haben.**

Den Namen habe ich nur mal gehört. Ich kenne ihn nicht, und er ist auch nie zu meinem Vater gekommen. Wenn er behauptet, dass er Sikiré, der schon lange tot ist, kannte, dann sagt er nicht die Wahrheit.

Die Fragen stellten

Petra Schütz, Da Sansan René und Detlef Linse

Übersetzung aus dem Lobiri ins Französische: Da Sansan René

Übersetzung ins Deutsche: Petra Schütz

**ANMERKUNGEN**

- 1 Die im Folgenden von Filessona angegebenen Zahlen sind zumeist ungenau, da es sich beispielsweise bei in den Pässen der Lobi eingetragenen Geburtsdaten um Schätzungen handelt, die von den Menschen, die auch heute noch nahezu ausnahmslos Analphabeten sind, nicht kontrolliert werden können. Filessona kann ebenfalls weder lesen noch schreiben.
- 2 Filessona zeichnete mit den Händen um ihre Wangen herum Rasta-Zöpfe nach.
- 3 Die Haussa spielten erst nach dem Abzug der Kolonialherren im Kunsthandel eine Rolle.

Eigentümlicherweise hält Meyer ausgerechnet nachweislich von Lunkéna erstellte Objekte – Masken und „Lerousique“-Figuren – für Schnitzwerke Sikirés.

**Bei seiner einmal getroffenen Aussage, dass es kein Werk gebe, von dem mit absoluter Sicherheit gesagt werden könnte, dass es aus der Hand von Sikiré stammt<sup>16</sup>, wäre der Autor wohl besser geblieben.**

Relativ sicher scheint lediglich die Urheberschaft Sikirés für die von Meyer als Katalog-Nummern 174 bis 176 abgebildeten Statuen<sup>17</sup> zu sein, da der Kunsthändler Ilia Malichin sie vor Ort gemeinsam als Werke Sikirés erwarb<sup>18</sup>, alle drei Figuren stilistische Übereinstimmungen aufweisen und die Nummer 175 das von Sikirés Tochter angesprochene „Modell mit den Rasta-Zöpfen“ verkörpert.

Die Angabe im Buch, dass die Figuren „Gebrauchsspuren“ aufwiesen und laut Malichin „im selben Schrein“ gestanden hätten<sup>19</sup>, führt zu der den Sammler interessierenden Frage nach der ursprünglichen Verwendung, dem „Gebrauch“ kolonialer Schnitzwerke.

Da der Begriff „gebraucht“ häufig mit Bezeichnungen wie „aus dem Dorf“, „aus dem Kult“ oder „vom Altar“ assoziiert oder sogar synonym benutzt wird, bedarf es zunächst einer klarstellenden Erläuterung:

Die in einem Busch-Weiler lebenden Lobi kannten weder Esslöffel noch Gabeln noch Masken noch mit Tier- oder Menschenköpfen verzierte Hocker oder Stäbe, benötigten so etwas nicht und hätten sich den Luxus auch gar nicht leisten können. Für die Erstellung von Sitzmöbeln waren denn auch nicht die von den Geistern berufenen Kultschnitzer zuständig, sondern das Gewerk der Schemelschnitzer. Das ist noch heute so.

**Es waren (in Afrika stationierte) Europäer, die Objekte mit dekorativen Applikationen überhaupt erst, und sei es durch Fotos, „einführten“ und dann bei Schnitzern in Auftrag gaben – zur Verschönerung ihrer Wohnhäuser, als Souvenir oder unmittelbar für den Export.<sup>20</sup>**

Und afrikanische Funktionäre taten es ihnen gleich!

Sowohl der zur Dekoration an der Wand eines Kolonialhauses befestigte Stab als auch das vom Kantonskommandanten als Sitzmöbel benutzte Tabouret waren per definitionem „im Gebrauch“ und bildeten auch eine entsprechende „gebrauchsabhängige Patina“ aus.



Abb. 7: Der Bildhauer Palenfo Dihunté



Abb. 9: Guérisseur Yul Konlithé



Abb. 10: Divinations-Couple des Bildhauers Dihunté

Aber „aus dem Kult“ stammen solche (sich heute in westlichen Sammlungen befindenden) kunsthandwerklichen Objekte nicht, und es handelt sich auch nicht um „Dorf“-Kunst.

Die von Lunkéna geschnitzten Masken wurden zwar dadurch, dass er sie vor deren Veräußerung in seinen Schreinen deponierte, vermutlich zuweilen (versehentlich) mit beopfert. Gleichwohl stammen auch sie nicht „aus dem Kult“ oder gar „vom Altar“.

Bei Statuen, die integraler Bestandteil des Lebens eines jeden Lobi waren und noch heute sind, gestaltet sich die Beurteilung wesentlich schwieriger.

So ist es durchaus denkbar, dass Sikiré Altarfiguren geschaffen hat, die sich heute in europäischen Sammlungen befinden.

In Gongombili, wo Sikiré ausschließlich für den Kult tätig war, erinnert man sich noch an ihn. Nur gibt es dort niemanden mehr, der Auskunft über den Verbleib von dessen Schnitzwerken geben könnte.

In Gaoua kann die Tochter Sikirés sich lediglich noch daran erinnern, dass der Kantonskommandant von Galgouli namens Dahir einmal eine Figur bei Sikiré bestellt habe, die für dessen Schrein bestimmt gewesen sei (s. Interview).

Dahir ist jedoch verstorben, sein Altar nicht mehr vorhanden.

**Von alten Altarbesitzern in Gaoua ist immer wieder zu hören, dass man seit jeher nur dann bei für Europäer arbeitenden Schnitzern Figuren bestellt habe, wenn ein ganz spezieller und eiliger Befehl eines Wahrsagers, vermittelt durch die Geister, vorgelegen und es deshalb der ebenso raschen wie professionellen Ausführung bedurft habe.<sup>21</sup>**

Es mag sein, dass Sikiré hin und wieder einen solchen „Eilt“-Auftrag erhielt. Trotz intensiver Bemühungen fand sich hierfür jedoch bislang kein Beleg. Es ist auch eher unwahrscheinlich, dass die für ihre Ablehnung gegenüber der Obrigkeit bekannten Lobi bei einem bewaffneten Chevalier Kultfiguren bestellten.

Der 1938 geborene Heiler Yul Konlithé aus Gaoua (Abb. 9) besitzt immerhin ein Figuren paar, das er in den 1970er-Jahren bei Dihunté, dem Nachfolger und „Kopisten“ Sikirés, sehr eilig in Auftrag habe geben müssen, weil er eines Nachts im Traum von den Geistern zum Guérisseur berufen worden sei und der daraufhin von ihm konsultierte Wahrsager ihm genaue Anweisungen für die



Abb. 11: Palé Lahité mit einem Figurenpaar von Lunkéna



Abb. 12: Divinationsstatue, vermutlich von Lunkéna



Abb. 13: Kultfiguren, vermutlich von Lunkéna

Schnitztechnik und Ausgestaltung eines „Couple“ gegeben habe.<sup>22</sup>

Die beiden kleinen Figuren (Abb. 10) wirken stilistisch so ganz anders als die Statuen, die man normalerweise mit Dihunté und Sikiré in Verbindung bringt.

Dies ist jedoch für jemanden, der Lobi-Schreine mit ihren speziell nach dem Willen der Geister und den individuellen Bedürfnissen des Besitzers gefertigten Skulpturen kennt, keine Überraschung.

Von Sikiré für den Kult gefertigte Figuren (ganz gleich, ob noch in Gongombili oder später in Gaoua) dürften ebenfalls völlig anders ausgesehen haben als die ihm zugeschriebenen Skulpturen in hiesigen Sammlungen.

Auch die von Malichin erworbenen Statuen (s.o.) – auf Sockeln stehende Einzelstücke sorgfältiger Ausarbeitung und stattlicher Größe – passen eher in europäische Wohnzimmer als in Lobi-Schreine mit ihren größtenteils kleinen, manchmal abstrakten, häufig schiefen, kruden oder „schrägen“ Figuren(-Paaren).

**Wahrscheinlich aus Ehrfurcht vor den Geistern hat Sikiré – wie auch Lunkéna – es offenbar vermieden, für Europäer Statuen zu schnitzen, die mit kultischen Funktionen oder Altären in Verbindung gebracht werden.**

Sitzende („gelähmte“) Figuren, solche mit erhobenem Arm oder den Geschlechtsakt symbolisierende Doppelstatuen, die der Religionsausübung dienen, haben keinen Eingang in die dekorative Kunst Sikirés gefunden – stattdessen Kalebassenträgerinnen und Nomadinnen mit Rasta-Zöpfen.<sup>23</sup>

Wie Altar- oder Divinationsfiguren Sikirés aussahen, wird sich kaum mehr feststellen lassen.<sup>24</sup>

Beim Werk Lunkénas verhält es sich glücklicherweise anders: Von ihm, dessen „Lerousique“-Statuen mit großer Sicherheit ebenfalls von keinem Geist angeordnet wurden, existiert ein Figurenpaar, das der Künstler vor mehr als 60 Jahren für den Altarbesitzer Nofilté in Bankora geschnitzt hat.

Das männliche Gegenstück zu der Frauenfigur, über die wir in einer früheren Ausgabe dieser Zeitschrift<sup>25</sup> berichteten, ist erst im Jahre 2014 im Haus der Erben aufgetaucht.

Der noch lebende, inzwischen uralte Freund Nofiltés, Lahité,

hatte mit seiner damaligen Angabe, der Wahrsager habe ein spezielles „Couple“ – große Frau, kleiner Mann (Abb. 11) – angeordnet, tatsächlich recht!

Es muss sich dabei ebenfalls um einen „Eilt“-Auftrag gehandelt haben: Lahité zufolge war Nofilté aufgrund des Wahrsager-Befehls sehr plötzlich zu dem etwa 40 Kilometer entfernt wohnenden „Lunkéna de Gaoua“ losmarschiert.

Unsere ursprüngliche Annahme, dass Lunkéna die Figuren vor seiner Zeit als Kolonialschnitzer gefertigt habe, war ein Irrtum!

Laut Aussagen der Bildhauer Sidgètè und Banpièrè sowie des Altarbesitzers Biyonnin aus Gongombili-Balingara, die dieses „Couple“ inmitten einer Vielzahl von Fotos ebenfalls als Schnitzwerke Lunkénas identifizierten, habe dessen Vater nebenan in Gongombili-Bajara viele Figuren besessen, die genauso ausgesehen hätten. Ein Teil davon sei jedoch gestohlen worden, der andere nach dem Tod von Lunkénas Vater zusammen mit dessen Haus zerfallen.

Dafür verfügt unweit von Bajara, in Gongombili-Yafara, der Wahrsager Mandjité noch über eine vom Großvater ererbte Divinationsfigur gleicher Stilmerkmale. (Abb. 12)

Auch in europäischen Sammlungen befinden sich Statuen dieser Art, die von Lunkéna stammen dürften. (Abb. 13)<sup>26</sup>

Sowohl die Äußerungen der Hinterbliebenen als auch das vorhandene Bildmaterial belegen, dass Lunkéna ein „Allrounder“ war, der sowohl Altar- und Divinationsstatuen für den Kult als auch (teils humorvolle, witzige) Figuren ganz nach Wunsch der europäischen Kundschaft erstellte. Sein damaliger Nachbar Thoulité (s.o.) schwärmt noch heute davon, dass es „nichts gab, was Lunkéna nicht machte“.

**Allerdings kennt man von Lunkéna weder Tabourets noch Stäbe noch Löffel noch Gabeln.**

**Diese Objekte wurden offenbar ausschließlich von Sikiré, dessen zusätzliches Repertoire nur noch ein paar Figuren-„Modelle“ umfasste, in großer Zahl geschnitzt.** Vielleicht herrschte zwischen den beiden Bildhauern, die in lediglich geringem räumlichem Abstand voneinander ihrer Schnitzkunst nachgingen, eine konkrete Absprache zur Vermeidung einer Konkurrenzsituation. Jedenfalls kamen sie,

gewollt oder ungewollt, einander nicht „in die Quere“. Gleichwohl kann man – in Kenntnis dieser Arbeitsteilung – nun nicht ohne Weiteres Lobi-Stücke des zwanzigsten Jahrhunderts automatisch entweder Sikiré oder Lunkéna zuordnen.

Denn außer ihnen gab es

1. eine Vielzahl weiterer für Europäer und afrikanische Funktionäre arbeitender Künstler, die, wie es der alte Konlithé ausdrückte, „im Zuge voranschreitender Kommerzialisierung – bis hin zu dem Haussa-Schnitzer Yul Bolaré – ihre Stile immer weiter einander annäherten“,

sowie ferner

2. Hunderte von ausschließlich für den Kult arbeitenden Bildhauern.

In fundamentaler Verknennung dieser Tatsachen glaubte Meyer an das Aussterben des Kultes, dessen restlicher Bedarf an Holzskulpturen von den „modernen“ Künstlern Sikiré und Lunkéna einstweilen nur noch mit befriedigt worden sei.

Dabei war der Kult stets intakt und das Pays lobi flächendeckend mit ausschließlich hierfür tätigen Lobi-, Birifor- und Dagara-Bildhauern versorgt.

Daran hat sich noch nicht einmal im 21. Jahrhundert etwas geändert.

**Die Einführung der dekorativen Kunst durch den Kolonialismus sowie deren (weitere) Kommerzialisierung durch die nach dem Abzug der Europäer erschienenen Haussa und deren „Workshops“<sup>27</sup> stellt lediglich eine – vom Kult abgekoppelte – Parallelentwicklung dar.**

Das Anfertigen einer Kultfigur vollzog sich damals wie heute – in mehreren rituellen Akten – nach dem Willen der Geister, der von einem Konsultanten zu interpretieren und sodann in Anweisungen für den anschließend vom Klienten zu beauftragenden Künstler umzusetzen war.

Wurde ein für den Kolonialmarkt schnitzender Bildhauer ganz ausnahmsweise einmal, wie oben ausgeführt, mit der eiligen, professionellen Anfertigung einer Kultfigur beauftragt, so hatte er sich sowohl bei der Auswahl des Holzes als auch bei der Ausführung des Werkes strikt dem Willen der Geister beziehungsweise der Anweisung des Wahrsagers zu beugen.

Eine Statue mit Rasta-Zöpfen dürfte wohl kaum das Ergebnis gewesen sein.

Text: Petra Schütz, Da Sansan René und Detlef Linse

Fotos (in situ-Aufnahmen)

Nrn. 4, 7, 9, 10, 11 und 12: Schütz/Linse

Fotos (Sammlung Herkenhoff)

Nrn. 1, 2, 3, 5, 6, 8 und 13: Niklas Herkenhoff

www.schuetz-linse.de

Die Recherchen führten von Midebdo über Gongombili nach Gaoua, wo wir zunächst mit Filessona, der Tochter Sikirés, ein fünfständiges Gespräch anhand vorformulierter Fragen führten, deren Antworten sofort übersetzt und ins Reisetagebuch eingetragen wurden. Genauso verfahren wir bei den Gesprächen mit Dihunté, Wahrsagern, Altarbesitzern, Zeitzeugen, etc. pp. Da sich aus den vielfältigen Informationen immer neue (Rück-)Fragen oder Hinweise auf Personen ergaben, erfolgten zahlreiche ergänzende Interviews, die nach unserer Abreise von Da Sansan René fortgeführt wurden. René schrieb die Antworten der Gesprächspartner auf Blätter, die er sodann fotografierte und uns elektronisch übermittelte. Nach deren Ausdruck erfolgten die Übersetzung ins Deutsche, ein Abgleich der einzelnen Aussagen und zum Schluss die Auswertung.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Meyer, Piet: Kunst und Religion der Lobi (Katalog), Zürich 1981
- 2 Ebd., S. 38
- 3 Ebd., S. 124
- 4 Ebd., S. 128
- 5 Ebd., S. 146
- 6 Hangar = Unterstand aus Holz; Sikirés Hangar hatte ein Banko-Dach.
- 7 Meyer, Piet, a.a.O., S. 128
- 8 Ebd., S. 143, Abb. 95, S. 144, Abb. 99
- 9 Vgl. Fischer, Eberhard u. Homberger, Lorenz: Afrikanische Meister (Katalog), Zürich 2014, S. 205, Abb. 285
- 10 Der Mitte der 1960er-Jahre verstorbene Vater Dihuntés besaß einen Altarraum mit vielen von Lunkéna gefertigten Statuen, die allesamt gestohlen worden sind. Der leere Schreinraum existiert noch.
- 11 Der Sage nach sollen diese Statuen den „französischen Médecin-Colonel Lerousique“ verkörpern, der „um 1910 bis 1930 Kampagnen gegen die Schlaf- und andere Krankheiten im Westen und Südwesten Obervoltas unternahm und an verschiedenen Orten medizinische Zentren [...] aufbaute“, so Meyer auf S. 132 f.
- 12 Meyer, Piet, a.a.O., S. 133
- 13 Ebd., S. 142 bis 146; dafür, dass die „Lerousique“-Figur Abb. 108 auf S. 151 von Dihunté stammt, fehlt im Übrigen ebenfalls jeglicher Anhalt; Dihunté hat laut eigenen Angaben sitzende, Pfeife rauchende Männer nie geschnitzt.
- 14 Ebd., S. 39, Abb. 68 und 69
- 15 Der von Spini fotografierte Schreinraum gleicht – mit seinen stillfremden Elementen und seiner Figurenkonstellation (zwei Kalebassenträgerinnen, zwei Mutter-Kind-Figuren und eine „Lerousique“) – mehr der „Verkaufsboutique“ Lunkénas als einem Lobi-Altar.
- 16 Meyer, Piet, a.a.O., S. 128
- 17 Ebd., S. 137
- 18 Ebd., S. 132, S. 133, Beschreibungen zu Kat.-Nrn. 174 und 175, sowie S. 134, Beschreibung zu Kat.-Nr. 176
- 19 Ebd.
- 20 Auch die bei Sammlern beliebten Steinschleudern (Lance-Pierres) gibt es erst seit der Einführung des Gummischlauchs durch die Kolonialisten.
- 21 Der für den Kult tätige Bildhauer ist hauptberuflich Landwirt und kommt nur zum Schnitzen, wenn es die Feldarbeit erlaubt, sodass er eilige Aufträge nicht immer annehmen kann.
- 22 Konlithé ist wie Dihunté assimilierter Birifor und mit diesem seit Langem befreundet.
- 23 Die Frauen der Lobi sind in aller Regel kahl geschoren
- 24 Kalebassenträgerinnen Sikirés mit Kaolin- oder sonstigen „Opferspuren“ wecken Zweifel an ihrer Herkunft.
- 25 Kunst&Kontext 03/2012, S. 60 ff., 64
- 26 S. auch Frey, Bruno u. Warin, Francois: Lobi (Katalog), Joinville 2007, S. 34, mittlere Statue
- 27 Daniela Bognolo hält diese „Workshops“ irrtümlich für Ausläufer vormaliger Künstler-„Heimstätten“, vgl. Schütz, Petra u. Linse, Detlef: Die Exploration der Lobi-Bildhauer, Kunst&Kontext 06/2013, S. 36 ff., 41

## Buchbesprechung

**VON DER LEIDENSCHAFT ZU PLAUDERN**

## Die Amazonien-Sammlung Fittkau und ihre Nicht-Bearbeitung

**Buch**

Herzog-Schröder, Gabriele (Hrsg.):  
 „Von der Leidenschaft zu finden.  
 Die Amazonien-Sammlung Fittkau.“  
 Museum Fünf Kontinente, München 2014. Preis: 29,90 €

Ernst Josef Fittkau (1927-2012), von 1976 bis 1992 Direktor der *Zoologischen Staatssammlung* in München, war vom Sommer 1960 bis zum Sommer 1963 gemeinsam mit seiner Frau Elise in Brasilien, und damals begann das Ehepaar mit dem Sammeln ethnografischer Gegenstände. Bei jedem weiteren Aufenthalt Fittkaus im Amazonas-Gebiet, aber auch durch Tausch und Kauf in Europa wuchs die Sammlung in den folgenden Jahren. Als sie im Jahr 2010 an das *Staatliche Museum für Völkerkunde* in München verkauft wurde, waren es „mehr als 4.000 Ethnographica von mehr als 100 indigenen Gesellschaften“ (Herzog-Schröder 2014, S. 10).

Ende 2014 erschien: „Von der Leidenschaft zu finden. Die Amazonien-Sammlung Fittkau.“ Wer nun eine gründliche Aufarbeitung der Sammlung erwartet, wird enttäuscht sein. Nach etwa zehn Seiten zum „Sammlerpaar Ernst Josef und Elise Fittkau“ folgen knapp 100 Seiten mit acht Beiträgen von neun Autoren, laut Umschlagstext „international ausgewiesene Expertinnen und Experten“, die sich aber bestenfalls mit einigen Sätzen auf Objekte der Fittkau-Sammlung beziehen. Im Katalogteil von 63 Seiten werden etwa ebenso viele Gegenstände mit knappen Objektangaben präsentiert; das Zuverlässigste sind die Inventarnummern und die Maße. Möglicherweise ist das auch der Herausgeberin, Gabriele Herzog-Schröder, aufgefallen, und so schreibt sie in ihrem Beitrag zu den Yanomami: „Es ist eine verlockende Aufgabe, die vollständige, 343 Objekte umfassende Yanomami-Kollektion der Fittkau-Sammlung näher zu untersuchen, sie anderen Yanomami-Kollektionen (...) gegenüberzustellen, sie historisch genauer zu situieren und auf ihre Spezifitäten zu untersuchen. Hier bleibt allerdings lediglich Raum für einige Überlegungen zu den dramatischen Wechselfällen, die diese indigene Gruppe in der jüngeren Vergangenheit zu verkraften hatte“ (Herzog-Schröder 2014, S. 105). Man fragt sich, weshalb diese gute Idee im Katalog nicht realisiert wurde, wo doch die Autorin den Sammler seit 1990 kannte und diese Objekte der wissenschaftlich bedeutendste Teil der Sammlung sind, denn bereits im Jahr 1963 hatte Fittkau am Rio Marau-ia in Brasilien Yanomami-Dörfer besucht. (Herzog-Schröder 2014, S. 103)<sup>1</sup>

Eine Sammlungsbearbeitung ist der Katalog also nicht. Es gibt weder tabellarische Übersichten, noch wurde auf die Beschreibung der Objekte (Material, Technik) Wert gelegt. In den Texten zum Federschmuck, mit etwa 40 Abbildungen ein inhaltlicher Schwerpunkt des Buches, finden wir entweder Banales („Federn“) oder Falsches, bestenfalls Ungenaues. Die Sammlung Fittkau hätte eine gründlichere Aufarbeitung verdient.

**Keine Übersicht zu Region und Objekttypus, kein gemeinsamer Thesaurus**

Auf der Landkarte und der zugehörigen Liste auf Seite 9 sind „alle Ethnien aufgenommen, von denen sich in der Samm-

lung mehr als 30 Objekte befinden, sowie auch diejenigen Ethnien, von denen Objekte im Katalogteil abgebildet sind.“ Eine Übersicht zu Region/Herkunft (Zeile) und Objekttypus z. B. Federschmuck, Korb, Bogen/Pfeil (Spalte) mit der jeweiligen Objektanzahl, fehlt (vgl. Feest 2014, S. 86 f.); eine wichtige Grundlage für jede Bearbeitung durch spezialisierte Wissenschaftler. Statt einer solchen Tabelle sind in einigen Texten zusammenfassende Angaben enthalten. „Bedeutsam sind innerhalb der Amazonien-Sammlung Fittkau die fünf großen Teilsammlungen mit 490 Objekten der Rio-Negro-Gesellschaften, mit 343 Objekten der Waika alias Yanomami, mit 267 der Canela-Gruppen, mit 262 der Tiriyó und mit 251 der Xingu-Gesellschaften. (...) Auch unter dem Aspekt der Materialität und der Objektgruppen lohnen sich forschende Annäherungen, sind doch 868 Federobjekte, 574 Pfeile, 104 Bögen, 401 Keramiken, 392 Ketten, 377 Körbe und 84 Kämmen alleine in dieser Sammlung vertreten“ (Herzog-Schröder 2014, S. 19-20). Während hier Mengenangaben zu Regionen und Objekttypen genannt sind, liefert der folgende Text deutlich weniger Informationen: „Fittkaus Tiriyó-Sammlung besteht aus Körperschmuck (Federkopfschmuck, Gürtel, Hals- und Armbänder, Körperschnüre), Musikinstrumenten (Flöten, Schildkrötenpanzer und -rasseln), Jagdutensilien (Pfeile, Bögen und Material, um diese herzustellen), Gegenständen zur Lebensmittelproduktion ...“ (Mans/Scholz 2014, S. 69) Im Beitrag von Fisher heißt ein Stück erst „Zeremoniallanze“, noch in derselben Zeile „Lanzenstab“ (Fisher 2014, S. 117) und im Katalogteil auf Seite 181 schließlich „Tanzspeer“. Auf Seite 117 lautet seine indianische Bezeichnung „khrúwa-tswà“ und im Katalogteil „kruxawa“ (S. 181). Wer so etwas vermeiden möchte, arbeitet ab Beginn eines Projektes mit einem gemeinsamen Thesaurus. Für die Schreibweisen der Ethnonyme gibt es solche Festlegungen, nicht jedoch für Objekttypen und Material. Offenbar gab es auch keine Bitte an die Autoren, die Objektanzahl und die Inventarnummern zu nennen.

**Fittkaus Sammlungsdokumentation**

Unklar bleibt bei fast allen Objekten, wann, wo und von wem Fittkau sie erworben hat. Wichtig für die Beurteilung einer Dokumentation ist es zu wissen, ob bereits beim Sammeln die Informationen mit den Stücken verbunden wurden (Etikett, Sammlungsliste) oder ob der Sammler erst wenige Jahre vor seinem Tod mit dieser Arbeit begann. Immerhin handelt es sich im Falle Fittkau dabei um eine Zeitspanne von fast 50 Jahren, was die Möglichkeit von Erinnerungslücken und Fehlern einschließt. Die Sammlerdokumentation hätte in der Einleitung von der Herausgeberin erläutert werden müssen. Hier findet sich nur der Satz: „An der Kommentierung der Objekte und der rund 2.000 Fotos (...) arbeitete Ernst Josef Fittkau akribisch bis zu seinen letzten Momenten“ (Herzog-Schröder 2014, S. 19). Und bei Huerta: „Der Wert der Sammlung Fittkau liegt aber nicht in den Objekten allein, sondern ebenso in den zu jedem Gegenstand festgehaltenen Kontextinformationen“ (S. 95). Auf Seite 68 zitieren Mans/Scholz den Sammler: „Ein Teil der Gegenstände, deren Erwerbsdatum nicht exakt vermerkt ist, wurde 2000 und 2002 in einem für

die Waimiri in Manaus errichteten Zentrum erworben. Die Pfeile konnten 1979 in Manaus in einem Souvenirladen gekauft werden. (...) Wie ich erst 1965 erfuhr, gab es in Manaus einen Händler, der seit Jahren die Waimiri unbemerkt mit von ihnen gewünschter Handelsware versorgt hatte. Von ihm stammt ein Bogen (17/1) und auch eine Tanga (11/1), die er in den Jahren zuvor von den Waimiri mitgebracht hatte“. Fittkau hat also mindestens einen Teil seiner Kommentare zu den Objekten rückblickend verfasst, meines Wissens etwa ab 2005. Dass auf den Objektfotos, die Fittkau damals von seiner Sammlung machte, an fast keinem Stück ein Etikett zu sehen ist, betrachte ich als Hinweis darauf, dass es bis dahin keine systematische Dokumentation zu den Einzelobjekten gab.

### Kein Zitieren der Sammlungsdokumentation

Unverzeihlich ist bei einer Sammlungsbearbeitung die nicht überprüfbar Vermischung von Objektangaben aus unterschiedlichen Quellen. Hierzu heißt es: „Die Informationen zu den Objekten im Katalogteil stammen neben den Notizen von Ernst Josef Fittkau oder von den Autoren und Autorinnen der Textbeiträge des vorliegenden Bandes aus den Publikationen Kästner (2009), Roe/Braun (1995) oder Mekler/Beneke (2005)“ (Herzog-Schröder 2014, S. 121). Die „Notizen“ Fittkaus sind dort nicht als Zitate wiedergegeben, „ein recht nachlässiger Umgang mit Originalquellen, leider symptomatisch für die Arbeitsweise der „international ausgewiesenen Expertinnen und Experten“. Wo die „Kontextinformationen“ in den Texten enthalten sind, sind sie nicht verifizierbar, da keine Objektnummern genannt werden. Ein Beispiel: „Den größten Teil der insgesamt 477 Gegenstände aus dieser Region erwarb Fittkau durch direkten Tausch von Angehörigen der besuchten indigenen Gruppen, ein kleiner Teil wurde aus Sammlungen anderer damals in der Region tätiger Europäer hinzugekauft. (...) wie er der Autorin im Mai 2010 bei einem Gespräch im Staatlichen Museum für Völkerkunde München berichtete. (...) Die Sammlung aus der peruanischen Montaña umfasst vier Teile, die Fittkau in seiner Dokumentation als Ucayali, Aguaruna, Matsigenka und Ashéninka listet. Unter Ucayali fallen 190 Objekte, die auf Reisen 1963, 1979 und 1992 am Rio Ucayali, zum Teil durch Vermittlung von Heinrich Maulhardt, gesammelt wurden. Sie stammen vorwiegend von den Shipibo und Conibo, aber auch von benachbarten Gruppen (...). Zwei bedeutend kleinere Teilsammlungen stammen von den Aguaruna (55 Objekte) und den Matsigenka (38 Objekte) und gehen mehrheitlich auf die Sammlungen von Gertrudis Baumgartner de Solaris, Heinrich Maulhardt und Jakob Mehringer aus den 1970er und 1980er Jahren zurück. Einzelne Gegenstände der Aguaruna erwarb Fittkau in Pucallpa und Iquitos. Der vierte und größte Teil der Sammlung aus dieser Region stammt von den Ashéninka (...) und umfasst 194 Objekte, die zum größten Teil auf einer Reise 1979 in direktem Kontakt mit Ashéninka bei der Mission S. Francisco am Rio Cutivireni und in der Siedlung Chauaiya am Rio Iparia (...) eingetauscht wurden. (...) zwei mehrtägige Aufenthalte im Juni 1979“ (Huerta 2014, S. 95).

### Ernst Josef („Sepp“) Fittkau und Peter Duschl – mehr als 25 Jahre Tauschen

„Dazu tauschte und handelte er mit Sammlern in Europa, wie beispielsweise mit dem Münchner Peter Duschl“ (Herzog-Schröder 2014, S. 19). Was hier in einem Nebensatz abgehandelt wird, ist die unverständlichste Lücke der Sammlungsdokumentation. Seit den 1980er-Jahren kannten und

schätzten Peter und Sepp einander. Ersterer lebte damals in Belém und verbrachte etwa drei bis vier Monate pro Jahr in München. Beide verband nicht nur das Sammeln, sondern auch das Erzählen von Reiseerlebnissen in Brasilien, die jeder für sich erlebt hatte. Duschl war hinsichtlich der Objektqualität der Anspruchsvollere. Er legte viel Wert darauf, von den Indianern keine einfach, schnell und schlecht hergestellten Objekte zu erwerben. Das lag daran, dass er mindestens von den Kayapó, den Ka'apor, den Apalaí, den Tiriyo, den Waiwai, den Parakateje und den Waurá, die ihn in Belém besuchten, gelernt hatte, wie diese Federschmuck herstellten; und er hatte bei ihnen Originalmaterialien bestellt, was ihn in die Lage versetzte, Restaurierungen durchzuführen, die nicht von Indianerarbeiten zu unterscheiden sind. Sehr wichtig wären daher die Fragen an Peter Duschl gewesen, der seit 2012 wieder in München lebt: Welche Objekte hat Fittkau von Duschl erworben und welche Duschl von Fittkau?<sup>2</sup>

So hat Fittkau von Duschl den Kopf-Reif der Zoró auf dem Cover des Kataloges erworben (Abb. 1). Das ist nicht erwähnt und auch nicht, dass Duschl das Stück in einem Funai-Laden in Brasilia kaufte.



Abb. 1: Kopf-Reif der Zoró (Rondonia, Brasilien). Weiße Daunenfedern der Harpyie (*Harpia harpya*) und rote Schwanzfedern des hellroten Ara (*Ara macao*), an deren Enden weiß-braune Körperfedern der Harpyie angebunden sind. Von Peter Duschl um 1990 erworben. (Foto: Ernst Fittkau 2005)

Auch der folgenden Behauptung ist zu widersprechen: „Die betreffenden Objekte der Sammlung Fittkau stammen von brasilianischen Wayana. Sie wurden (...) in einem Laden der FUNAI erworben und vermutlich im Rahmen des Programms *Artíndia* hergestellt.“ (Mans/Scholz 2014, S. 72) Fittkau hat auch Stücke der Wayana-Apalai und Tiriyo von Duschl erworben, und dieser kaufte sie von einem Apalai und einem Tiriyo, die ihn regelmäßig in Belém besuchten. Duschl benutzte

übrigens Blanko-Etiketten, wie sie von den Funai-Läden verwendet wurden, zur Auszeichnung aller seiner Objekte, ganz gleich, ob diese bei persönlichen Kontakten direkt von Indianern oder in den Läden erworben worden waren.

Einiges wäre im „Porträt Peter Duschl“ in Kunst&Kontext Nr. 3 (2012, S. 53-55) nachlesbar gewesen, darunter eine Auflistung, wo Duschl die Stücke der verschiedenen Gruppen erworben hat. Mehrfach fällt der Name Fittkau, so im Zusammenhang mit Tiriyó, Yanomami und Bororo. Dort steht auch: „Übrigens sind auch einige interessante Stücke der Sammlung Fittkau ursprünglich aus der Sammlung von Peter Duschl. Man kann gespannt sein, ob diese Details auch in dem geplanten Katalog enthalten sein werden.“ (S. 55) Dieser Mangel an Gründlichkeit war also vorhersehbar. Aber warum dieses Verhalten, das weder wissenschaftlicher Neugier noch den Regeln wissenschaftlicher Recherche entspricht?

#### WARUM?

Meine Anfrage an das Museum Fünf Kontinente vom 19. März 2015 lautete:

- A. Sind alle Objekte inventarisiert, also mit einer Inventarnummer versehen?**
- B. Gibt es eine Übersicht/Tabelle mit Inventarnummer, regionaler Herkunft, Objekt-Typus, etc. jedes einzelnen Stückes?**
- C. Hatte Fittkau selbst an jedem einzelnen Objekt Etiketten mit Informationen befestigt?**
- D. Ist bekannt, wie viele Objekte der Fittkau-Sammlung von Peter Duschl sind? Ist bekannt, wie viele Objekte der Fittkau-Sammlung an Peter Duschl abgegeben wurden? Wurde Peter Duschl hierzu befragt? Wenn nein, warum nicht?**

Elke Bujok, die Leiterin der Abteilung Lateinamerika, antwortete am 27. März: „Alle Objekte der Sammlung Fittkau sind inventarisiert, haben eine Inventarnummer und sind in unserer Datenbank nach den verschiedenen Kategorien abrufbar. Für weitere Informationen zur Sammlung und zur Vorarbeit von Professor Fittkau sende ich Dir im Anhang meinen Jahresbericht 2009/2010 (Münchner Beiträge zur Völkerkunde. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München 14, 2010/2011) und meinen Nachruf auf Professor Fittkau (Münchner Beiträge zur Völkerkunde. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München 15, 2012/2013). Die übrigen Fragen betreffen museumsinterne Informationen und sind für die Rezension nicht von Relevanz.“

Die beiden Artikel enthalten keine Übersichten, keine Beispiele für Fittkaus Objektdokumentation, und die Beziehung Duschl / Fittkau wird nicht thematisiert. Beantwortet wurde also nur Frage A.

#### Federbestimmung – immer Ärger mit den Vögeln

Die Federbestimmung im Katalogteil bestimmt meist Federn als: „Federn“. So z. B. bei „10-333424 Federkopfbinde, kangatara, Tukano (oberer Rio Negro), Federn, Pflanzenfaser, Affenhaarschnüre“ (S. 153) oder „10-330979 Halsschmuck für Frauen tukaniwar, Ka'apor, Federn“ (S. 155). Werden die Federlieferanten genannt, so sind es häufig die falschen. So zitiert Prinz in ihrem Xingu-Text (der sich von allen Beiträgen am wenigsten auf Fittkaus Objekte bezieht): „Die Söhne waren alle herrlich geschmückt; mit großen Federdiademen aus den Federn des Vogels Peratisín (Piratiti: Synallaxis spec., Buschschlüpfer-Vogel), und aus den Federn des Ararauna (Ara ararauna, Gelbbrustara). Große rote Federn!“ (Prinz

2014, S. 81). Die braunen Federn von Buschschlüpfer-Vögeln habe ich bisher an keinem Kopfschmuck des Xingu und „Große rote Federn!“ an keinem Gelbbrustara (*Ara ararauna*) entdeckt; dessen Federn sind entweder blau oder gelb. Auch in Zitaten von Indianern sollte die gründliche Ethnologin die Fakten prüfen: „Große rote Federn“ hat der hellrote Ara, auch Arakanga oder *Ara macao* genannt.

Erheiternd sind einige Textstellen, die durch die zugehörigen Objektfotos überprüfbar sind. So schreibt Fisher zu einem der schönsten Stücke der Fittkau-Sammlung, einem Zeremonialstab (keine Lanze) der Canela: „Der Lanzenstab wird aus Rotholz (*Tabebuia* spp.) gefertigt und die Federgehänge, die unterhalb der Spitze befestigt sind, aus den Schwanzfedern des Gelbbrustara (*Ara ararauna*)“ (Fisher 2014, S.117). Dessen Schwanzfedern sind außen blau und innen gelb. Das Objektfoto auf Seite 181 zeigt mindestens zwei dieser Federn, mindestens sechs andere Federn sind entweder rot, dann vom *Ara macao*, oder blau-rot, dann von diesem oder vom Grünflügel- bzw. dunkelroten Ara (*Ara chloroptera*).

Barreto schreibt in seinem Beitrag, dass „Vögel wie Ara, Papagei, Gelbbürzelkassike und Trompetervogel aufgezogen sowie Affe, Reiher und Jaguar gejagt werden“ (Barreto 2014, S. 54). Im Text des Fotos auf Seite 55 sind zusätzlich „Schwanzfedern des Stirnvogels und Tukans“ genannt. Die Schwanzfedern des Tukans (Ramphastidae) sind schwarz. Kurze rote Federn, die auf dem Foto zu sehen sind, gibt es nur im Bereich des Bürzels. Die langen gelben Schwanzfedern sind vom Stirnvogel, also von der Gattung *Psarocolius* (z. B. *decumanus*, *cristatus*, *viridis*), der ebenso wie der Gelbbürzelkassike zur Familie der Stärlinge (Icteridae) zählt. Die Federn des Letzteren habe ich allerdings im Schmuck einer Tukano-Gruppe bisher nicht entdeckt. In der Aufzählung der Federlieferanten fehlt sodann die Harpyie (*Harpia harpyja*, weiße Daunen).

Außerdem ist in dem Beitrag von Barreto das Tanzkostüm unvollständig beschrieben. Nicht erwähnt sind ein Knochen vom Jaguar(?), ein langes Band aus weißen Reiherfedern (Ardeidae), die Ohr-Stecker und die Knie- und Fußgelenk-Binden aus Baumwolle (siehe Abb. 2). Entgangen ist dem Autor auch die Besonderheit, dass die dominierenden gelb-orangen Federn der Stirn-Binde stets Tapirage-Federn vom Ara sind, d. h. sie wurden am lebenden Vogel künstlich verändert, was die Bemerkung erklärt, warum diese aufgezogen wurden. Missverständlich ist auch die Formulierung im Untertitel zur Abbildung auf Seite 55: „Das Tragen des bahsá-busa Schmucks ist den Zeremonienmeistern vorbehalten, die die Tukano-Mythen beherrschen.“ Was ist ein „Zeremonienmeister“? Sehen wir auf dem Foto von Fritz Trupp aus dem Jahr 1972 fünf Zeremonienmeister?



Abb. 2: Tanzfest der Barasana, einer Tukano-Gruppe (Foto: Fritz Trupp 1972)

**Standards der Sammlungsbearbeitung – ein Vorschlag**

1. Tabelle als Sammlungsübersicht: Zeilen (Region/Herkunft), Spalten (Objekt-Typus) und im entstehenden Feld die Objektanzahl
2. Beschreibung und Bewertung der Sammlerdokumentation in der Einleitung
3. Zitate aus Inventarbüchern, von Karteikarten, von Etiketten, etc. wie Literaturzitate behandeln
4. Verbindlicher Thesaurus für Region/Gruppe, Objekttypus, Material, Technik
5. Objekttexte mit Nummer, Region/Gruppe, Objekttypus, Material, Technik, Sammler, Sammlungsjahr/Museumseingang
6. Abgleich der Zitate in Literatur und Sammlungsdocumentation zu Material und Technik durch Untersuchung der Objekte
7. Beschreibung von Material und Technik als gemeinsame Arbeit von Ethnologen, Restauratoren und Biologen
8. Materialbestimmung als Texteintrag in den Objektfotos
9. Inventarnummer und Museum bei Vergleich von Objekten nennen
10. Mindestens zwei Fotos desselben Objektes, die Innen- und Außenseite zeigend und die Tragweise erläuternd

Die Liste der Irrtümer, Ungenauigkeiten und Lücken ließe sich leider fortsetzen; aber dies ist nur eine Buchbesprechung und kein Artikel über Federschmuck. Es sollte an den wenigen Beispielen aber deutlich geworden sein, wie die Literaturfixierung der Ethnologie die Einsicht verhindert, dass die Objekte Ausgangspunkt und Ziel einer Sammlungsbearbeitung sind.

Text: Andreas Schlothauer

**ANMERKUNGEN**

- 1 Früher gesammelte Yanomami-Objekte stammen von Hans Becher aus den Jahren 1955/56, heute im Ethnologischen Museum Berlin (VB 13799-804), im Museum für Völkerkunde Hamburg (leider war seit 2002 keine Zusammenarbeit mit dem Museum möglich, daher kenne ich die Nummern nicht) und im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover (11193-94). Im Museu Paraense Emilio Goeldi in Belém gibt es Sammlungen von Ernesto Migliazza mit Museumseingang im Jahr 1960 (8621-57), von Jose Hidas mit Eingang 1962 (9815-33) und von J. Bechyne mit Eingang 1963 (10044-70). Weiterhin ist eine Sammlung im *Musée d'Ethnographie Genève* von René Fürst mit Eingangsjahr 1963 (ca. 32043-49) und eine im Rautenstrauch-Joest Museum in Köln von Georg Seitz, Museumseingang 1957 und 1965 (ca. 53905-20). Erster Federschmuck der Yanomami (Oberarm-Stecker) ist vor 1900 im Museu Nacional Rio de Janeiro (231-35) nachweisbar und wird bisher im Inventarbuch regional nur ungenau zugeordnet („Indios da Guiana“).
- 2 Einige Objekte sind von Fittkau über Duschl in meine Sammlung gelangt und laut anhängendem Etikett von Protasio Frikel: ein Haar-Tubus (1963), ein Kopf-Reif (1965) und ein Paar Nasen-Stecker (1965) von den Tiriyó. Weiterhin ein Kopf-Reif der Bororo. Möglicherweise noch zwei Bögen und zwei Pfeile der Tiriyó.

**LITERATUR**

Feest, Christian (Hg.): *Indigenous Heritage. Johann Natterer, Brazil, and Austria. Archiv Weltmuseum Wien 63-64*, 2014

## Buchbesprechung

# DER ALTMEXIKANISCHE FEDERKOPFSCHMUCK

Federarbeiten stellten einen kulturell bedeutenden Sektor mesoamerikanischen Kunstschaffens dar, der aber in allgemeinen Einführungen in mesoamerikanische oder aztekische Kunst eher am Rande thematisiert wird.<sup>1</sup> Dieser Umstand beruht wohl darauf, dass aufgrund der Vergänglichkeit des Materials nur wenige vor- oder frühkoloniale Stücke bis in die heutige Zeit überdauert haben und bedeutende Fertigungstraditionen im Verlauf der Kolonialzeit abbrechen. Andererseits genießt die wohl berühmteste Sammlung solcher Objekte, die heute im Wiener Museum für Völkerkunde lagert, einen hohen öffentlichen Bekanntheitsgrad. Dieser rührt auch daher, dass im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts eine sich über Jahre hinweg ziehende Restitutionsdebatte geführt wurde. Unter irreführenden Schlagworten wie „Montezumas Federkrone“ oder „Montezumas Federschmuck“ gelang es mexikanischen Aktivisten und ihren europäischen Sympathisanten, mithilfe einer breit angelegten Medien- und Aktionskampagne eine weite Öffentlichkeit gerade auch im deutschsprachigen Raum zu erreichen.

Eine österreichisch-mexikanische Forschergruppe präsentiert mit dem vorliegenden Band Studien, die den in Wien aufbewahrten Federkopfschmuck in den Mittelpunkt rücken, aber auch andere Formen mesoamerikanischer Federarbeiten wie Federmosaikschilder oder Federfächer thematisieren. Die Autorinnen und Autoren, die aus unterschiedlichen Fachrichtungen stammen – wie Ethnologie, Kunstgeschichte, Biologie, Restaurierungswissenschaften und Archäologie – beleuchten das Thema aus ihrer jeweiligen Fachperspektive. Auf diese Weise spannen sie einen thematischen Bogen, der von der

Sammlungsgeschichte über technische Fragen der Herstellung und Konservierung der Federarbeiten bis hin zu Fragen der Bedeutung des Motivs des Federkopfschmuckes in der heutigen mexikanischen Gesellschaft reicht.

Christian F. Feests Beitrag „Der altmexikanische Federkopfschmuck in Europa“ bietet weit mehr als eine einfache standardisierte Objektbiografie (S. 5-28). Feest rekonstruiert nicht nur die unterschiedlichen Lagerungsorte und Präsentationsformen, sondern zeigt auch die wechselnden Fragestellungen auf, unter denen der Schmuck gedeutet wurde. Auf diese Weise eröffnet der Autor Einblicke in die Geschichte der europäischen Aneignung des „Exotischen“ – der Federschmuck wanderte nach seiner Ankunft in Europa zunächst in eine Kuriositätenkammer, wie viele andere in kolonialen Kontexten erworbene Kunstgegenstände – sowie in die Geschichte der altamerikanistischen Forschung.

Lilia Rivero Weber und Feest geben in einem gemeinsam verfassten Beitrag einen Überblick über unterschiedliche Typen zentralmexikanischer Federarbeiten (S. 41-60). Sie gehen in Ausblicken auch auf taraskische Arbeiten und den Befund im Maya-Gebiet ein, wobei im Blick auf Letzteres die Quellenlage noch schlechter als die für Zentralmexiko ist, da aus diesem Gebiet keine Federarbeiten aus vorspanischer oder kolonialer Zeit erhalten sind (S. 58).

Die Beiträge des mittleren Teils von María Olvido Moreno Guzmán, Melanie Korn, María de Lourdes Navarizo Ornelas und Ernst Bauernfeind widmen sich technischen und biologischen Fragen. Moreno Guzmán und Korn analysieren die Konstruktionstechniken des Federkopfschmuckes des aus un-

terschiedlichen Materialien – Federn, Textilien und Metallen – bestehenden Kunstwerkes bis in feinste Details hinein. Sie weisen anhand kleiner roter Farbmarkierungen, die sich an Einzelkomponenten finden lassen, nach, dass den Schöpfern des Objektes ein klarer Konstruktionsplan vorgelegen haben muss (S. 81). Auch rekonstruieren sie die Geschichte der Konservierungs- und Restaurierungsschritte, denen der Schmuck seit seiner Ankunft in Europa unterzogen wurde (S. 63 ff.). In diesem Zusammenhang weisen sie auf Verluste einzelner Komponenten des Schmucks hin. Er soll beispielsweise seiner ersten schriftlich dokumentierten Beschreibung zufolge mit einem goldenen Vogelschnabel versehen gewesen sein (S. 64). Dieser findet sich heute bekanntlich nicht mehr. Die beigefügten Nah- und Mikroskop-Aufnahmen sowie Umzeichnungen, durchgehend in herausragender Qualität und präzise dokumentiert, geben den Lesern Hilfestellung, um die beschriebenen komplexen Techniken und optischen Effekte besser nachzuvollziehen zu können.

Drei Kapitel widmen sich in besonderer Weise dem Hauptbestandteil des Schmucks: den Federn. Sehr hilfreich erweisen sich die auf den Innenseiten des Umschlags gezeigten Abbildungen, die immer leicht zur Hand sind. Die Einblicke, die aus biologischer und physikalischer Sicht gewährt werden, lassen den Schmuck noch einmal in einem anderen Licht erscheinen. Die hier vorgestellten Analysen demonstrieren technische Analysemöglichkeiten nicht als Selbstzweck, sondern eröffnen Perspektiven zu kulturhistorischen Fragestellungen, etwa mit Blick auf die Herkunft der Federn und die zugrunde liegenden Handels- bzw. Tributbeziehungen oder die gewählten Bearbeitungstechniken.

Die vier abschließenden Originalbeiträge des Bandes widmen sich der Rezeptionsgeschichte des Schmucks, den politischen Implikationen, die diese mit sich führte, und Formen der Aufarbeitung dieser Geschichte im Kontext österreichisch-mexikanischer Zusammenarbeit.

So wird nicht nur auf die jüngste Geschichte und das binationale Projekt, aus dem der vorliegende Katalog hervorgegangen ist, eingegangen, sondern auch die Nachbildungen des Schmucks, die sich im mexikanischen Museo Nacional de Antropología befinden, vor diesem Horizont eigens vorgestellt und gedeutet (S. 107-114).

Als Anhang ist dem Band Franz Hegers Beschreibung und Analyse des Schmucks beigefügt, die erstmals in der Festschrift zum 16. Internationalen Amerikanisten-Kongress von 1908 veröffentlicht wurde (S. 148-152).

Die einzelnen Beiträge des Bandes sind durch Querverweise ineinander verzahnt und demonstrieren, dass der interdisziplinäre Zugang nicht nur einen Anspruch des Forschungsprojektes darstellte, sondern auch umgesetzt wurde und für die Forschung weiterführende Ergebnisse erbrachte.

Aufgrund der geglückten Verzahnung vermeidet der Band Redundanzen, wie sie sich nicht selten in ähnlichen Bänden finden. Man möchte betonen, dass die zur Verfügung stehende Seitenzahl etwa auch im Blick auf die Nutzung des Umschlags optimal genutzt wurde und trotzdem oder vielleicht auch gerade deshalb ein ästhetisch sehr ansprechender Band entstand. Gleichzeitig bedeutet die starke Bezugnahme der Autorinnen und Autoren aufeinander nicht, dass sie in allen Fällen harmonisierende Positionen einnahmen. So vertreten die Autoren auch differierende Interpretationen (vgl. Feest, S. 24). Im Blick auf die gute Integration der Einzelbeiträge wundert es den Rezensenten, dass keine Gesamtbibliografie angelegt, sondern jedem Aufsatz ein separates Literaturver-

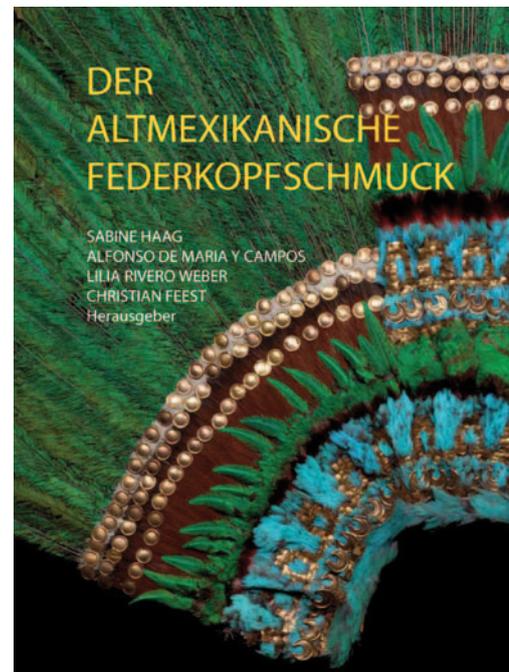
zeichnis beigefügt wurde.

Der Band zeigt anhand eines prominenten und politisch sensiblen Themas auf, wie im 21. Jahrhundert objektfokussierte Forschung im Kontext eines ethnologischen Museums vonstattengehen kann, ohne sich technizistisch in naturwissenschaftlichen Analysemethoden zu verlieren oder in der willkürlichen Oberflächlichkeit sogenannter künstlerischer Museumsforschung den (post-)modernen Ausweg zu suchen. Das Buch ist nicht nur Mesoamerikanisten zu empfehlen, sondern zu Vergleichszwecken auch Personen, die sich mit Federarbeiten aus anderen Weltregionen befassen oder objektorientierte Forschungsprojekte zu ethnografischen Sammlungsbeständen planen. Es ist darauf hinzuweisen, dass, dem dialogischen Konzept des Forschungsprojektes entsprechend, neben der dieser Rezension zugrunde gelegten deutschen Fassung auch zwei spanische Ausgaben des Buches in unterschiedlichen Bindungsformen vertrieben werden. Abschließend hofft der Rezensent, dass das Buch über Fachwissenschaftlerinnen und Fachwissenschaftler hinaus viele derjenigen erreichen wird, die auf die eine oder andere Weise in Kontakt mit den eingangs genannten emotionalisierten und vorurteilsgeladenen Restitutionsdebatten kamen und das Objekt noch immer einseitig unter diesem Gesichtspunkt wahrnehmen. Kunst und Kontext einer Ikone einer ethnografischen Sammlung wurden wohl selten auf so knappem Raum so präzise und gleichzeitig umfassend und damit einhergehend wissenschaftlich weiterführend dargestellt, wie dies in dem vorliegenden Band gelungen ist.

Tex: Harald Grauer

#### ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. z. B. Miller, Mary Ellen: *The Art of Mesoamerica*, dritte Aufl., Thames & Hudson, London 2001, S. 219; Pasztory, Esther: *Aztec Art*, New York 1983, S. 278-280



Haag, Sabine, Alfonso Maria y Campos, Lilia Rivero Weber und Christian Feest (Hrsg.): **Der altmexikanische Federkopfschmuck**. ZKF PUBLISCHER, ALTENSTADT 2012. viii, 152 pp. ISBN 978-3-9811620-5-9 **Preis:** € 24,95

# VISUM – eine unsichtbare Mauer der Abwehr umgibt Europa

Etwa im Jahr 2000, mein Sohn war damals auf der Dänischen Schule in Husum, lernte ich bei einem Schüleraustausch mit Cricket-Spielern aus Dänemark Indi (alle Namen fiktiv) kennen, einen etwa 13jährigen Tamilen aus Sri Lanka, der nach dem Tod seines Vaters ohne Familie aus dem Bürgerkriegsgebiet nach Dänemark gekommen war. Da Eric, ein Freund meines Sohnes, in der dänischen Auswahl Cricket spielte, war Indi häufig bei uns zu Gast und wurde ein guter Freund der Familie. Wir besuchten ihn in Dänemark und wurden mehrmals eingeladen, mit ihm nach Sri Lanka zu reisen, was ich jedoch wegen der Nach-Bürgerkriegswirren nicht ernsthaft erwog. Konkret wurde es im Jahr 2013, als die Einreise in das Tamilen-Gebiet wieder möglich war und meine Tochter das Abitur bestanden hatte. Eric war inzwischen ihr Freund, und gemeinsam mit Indi planten die drei ihre Reise und ich die meine. Der Visumantrag konnte im Internet ausgefüllt werden, es dauerte knapp zehn Minuten und kostete 20 Euro.

Von Negombo aus fuhren wir am 5. Februar 2014 gemeinsam nach Jaffna und waren vier Tage bei Indis Mutter zu Gast, die uns anschließend zu einer Reise zu den Sehenswürdigkeiten Sri Lankas einlud: Strand, Tempel und heiße Quellen bei Trincomalee, Felsenfestung und Fresken von Sigiriya, Zahn-Tempel und Kolonialarchitektur von Kandy, der Blick vom Adams Peak über die Insel. Den Kleinbus mit Fahrer organisierte und bezahlte die Mutter, etwa 800 Euro, umgerechnet etwa vier Monateinkommen. Ich lud Mutter und Tochter zu einem Gegenbesuch nach Deutschland ein.

Zunächst war alles einfach: Ich musste zum Gemeindeamt, um nach Vorlage einer Einkommensbestätigung durch meinen Steuerberater eine „Verpflichtungserklärung“ zu unterschreiben, die meine weitgehende finanzielle Haftung für meine Gäste im Krankheitsfall und hinsichtlich ihrer Ausreise aus Deutschland vorsah (siehe Kasten). Im vollen Bewusstsein dieser Verantwortung unterzeichnete ich das amtliche Formular. Der ganze Vorgang dauerte etwa eine Stunde und kostete 25 Euro pro Person.

## Auszug aus der Verpflichtungserklärung

„Meine Verpflichtung umfasst die Erstattung sämtlicher öffentlicher Mittel, die für den Lebensunterhalt des/der Begünstigten auch bei Krankheit und Pflegebedürftigkeit aufgewendet werden (z.B. Kosten für Ernährung, Bekleidung, Wohnraum (privat oder im Hotel o.Ä.), Arzt, Medikamente, Aufenthalt im Krankenhaus, Pflegeheim o.Ä.).

Zwar ist sowohl für die Erteilung eines Einreisevisums als auch einer Aufenthaltserlaubnis eine Krankenversicherung vorgeschrieben. Ich habe aber im Krankheitsfalle auch für die Kosten aufzukommen, die unter Umständen nicht von der Krankenkasse übernommen werden bzw. über der Versicherungssumme der Krankenkasse liegen.

Ist der/die Begünstigte nach Auslaufen des Visums oder der Aufenthaltserlaubnis zur Ausreise verpflichtet ohne freiwillig auszureisen, bin ich auch verpflichtet, die Kosten einer möglichen zwangsweisen Durchsetzung der Ausreisepflicht zu tragen. Hierzu gehören z.B. auch Beförderungs- und Reisekosten (so u.a. Ticket, Übernachtung, notwendige Begleitungs-, Übersetzungs-, Verpflegungs- und Haftkosten).

Mir ist bekannt dass

· sich die Verpflichtung unabhängig von der Dauer des Visums oder der Aufenthaltserlaubnis auf den gesamten - unter Umständen auch unerlaubten - Aufenthalt erstreckt und erst mit dem Ablauf des vorgesehenen Gesamtaufenthaltes endet,

· die aufgewendeten öffentlichen Mittel im Wege der Vollstreckung ohne ein vorgeschaltetes Gerichtsverfahren zwangsweise beigetrieben werden können,  
 · meine Daten gemäß § 86 AufenthG erhoben sowie i.V.m. § 6 Abs. 1 Satz 1 Nr. 2 BlnDSG beim Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten für 2 Jahre und gemäß § 69 Absatz 2 resp. Abs. 3 der Aufenthaltsverordnung in den Visadateien der Auslandsvertretungen für höchstens 5 Jahre gespeichert werden und  
 · mit Freiheitsstrafe bis zu 3 Jahren oder mit Geldstrafe bestraft wird, wer bei der Abgabe der Verpflichtung unrichtige oder unvollständige Angaben macht (§ 95 Absatz 2 Nr. 2 AufenthG).“

Dann waren für beide Gäste Reisekrankenversicherungen abzuschließen, ebenfalls etwa eine Stunde Arbeit, außerdem die Flüge zu buchen. Dann fuhren Mutter und Tochter von Jaffna in die Hauptstadt Colombo zur deutschen Botschaft, eine Tagesreise, und mussten dort mehrere Tage bleiben, denn jetzt wurde es schwierig. Ein zweiseitiger Antrag und ein vierseitiger Fragebogen (beide englisch) waren auszufüllen, eine Gesundheitsuntersuchung war zu überstehen, zwei Passfotos und Kopien der Flugbuchung, der Reisekrankenversicherung und der Verpflichtungserklärung beizubringen, außerdem weitere Unterlagen, welche die Arbeits- und finanzielle Situation belegten sowie Familienbindungen nachwiesen; insgesamt pro Person knapp 80 DIN A4-Seiten. An die deutsche Botschaft war pro Person ein Kostenbeitrag von je 60 € zu bezahlen. Zwar war das Antragsverfahren deutlich umständlicher, und die Kosten waren höher als bei meinem schnell und billig erworbenen Visum, da ich jedoch davon ausging, dass bei ordnungsgemäßer Erledigung ein Visum mit Sicherheit erteilt würde, war das zu diesem Zeitpunkt für mich kein Problem.

Daher war der Ablehnungsbescheid vom 29. September 2014 ein Schock.

8.	<input checked="" type="checkbox"/>	Die vorgelegten Informationen über den Zweck und die Bedingungen des beabsichtigten Aufenthalts waren nicht glaubhaft.
9.	<input checked="" type="checkbox"/>	Ihre Absicht, vor Ablauf des Visums aus dem Hoheitsgebiet der Mitgliedstaaten auszureisen, konnte nicht festgestellt werden.

Abb. 1: Auszug aus dem Ablehnungsbescheid

Ganz unten im Text die Rechtsbehelfsbelehrung: „Gegen den Bescheid kann innerhalb eines Monats nach Bekanntgabe Klage bei dem Verwaltungsgericht Berlin erhoben werden.“ Der Weg zum Anwalt brachte neben neuen Kosten (Gerichtskostenvorschuss 740 €, Anwaltskostenvorschuss 500 €) viele neue Erkenntnisse über diesen speziellen Rechtsbereich. In einem Urteil des Verwaltungsgerichtes Berlin (AZ: 4 K 232.11 V) vom 21. Februar 2014 steht (Hervorhebungen A.S.): „Denn die Anspruchsvoraussetzungen sind praktisch ins **Belieben der Behörde** gestellt. Der Antragsteller hat allenfalls dann einen Anspruch auf ein Visum, wenn die Behörde ihm ein Visum erteilen will. Die Voraussetzungen, unter denen sie es will, darf sie selbst setzen und dann frei entscheiden, ob sie im Einzelfall erfüllt sind. So ist nach dem Urteil des Europäischen Gerichtshofs vom 19. Dezember 2013 – C-84/12 – [...] dahin auszulegen, dass die Verpflichtung der zuständigen Behörden eines Mitgliedstaats, ein einheitliches Visum zu erteilen, voraussetzt, dass in Anbetracht der allgemeinen Verhältnisse im Wohnsitzstaat des Antragstellers und seiner persönlichen Umstände, die anhand seiner Angaben festgestellt worden

sind, keine begründeten Zweifel an der Absicht des Antragstellers bestehen, das Hoheitsgebiet der Mitgliedstaaten vor Ablauf der Gültigkeitsdauer des beantragten Visums zu verlassen. Dazu darf die Behörde nach der maßgeblichen Auslegung durch den Europäischen Gerichtshof als eine Anwendungsvoraussetzung eine familiäre und/ oder wirtschaftliche Verwurzelung bestimmen und die ihr bekannten Tatsachen **beliebig dahin würdigen**, ob die erforderliche Verwurzelung vorliegt.“

Das Folgende ist nur noch kafkaesk – geschrieben allerdings im 21. Jahrhundert, basierend auf der Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofes (EuGH):

„Sie (die Behörde) darf – wie bisher üblich – Kinderlose und Unverheiratete für ungenügend verwurzelt ansehen, weil sie keine Kinder haben und nicht verheiratet sind.

Eltern erwachsener Kinder darf sie so ansehen, weil ihre Kinder erwachsen und nicht mehr betreuungsbedürftig sind.

Eltern kleiner, betreuungsbedürftiger Kinder darf sie so ansehen, weil sie mit ihrem Reisewunsch belegen, dass die Bindung zu den Kindern zu schwach ist oder zu erwarten steht, dass sie ihre Kinder nachholen werden.

Ähnliches gilt für alleinreisende Ehegatten.

Vermögenslose darf sie für ungenügend wirtschaftlich verwurzelt ansehen.

Vermögende darf sie gleichermaßen einschätzen, weil ihr Vermögen ins Ausland transferiert oder von dort aus verwaltet werden kann.

Wer arbeitslos ist, darf von ihr für ungenügend wirtschaftlich verwurzelt gehalten werden.

Wer Arbeit hat, kann so betrachtet werden, weil sie zu schlecht entlohnt wird.

Wer gut bezahlte Arbeit hat, kann so gewürdigt werden, weil er im Schengen-Ausland besser bezahlt würde.

Alte Menschen können als in ihren Heimatländern nicht verwurzelt bezeichnet werden, weil die dortige Krankenversorgung und Altenpflege zu schlecht ist.

Junge Menschen können dort als nicht ausreichend verwurzelt betrachtet werden, weil sie aus ihrem Leben an besserer Stelle mehr machen wollen.

Sie kann all diese Umstände aber auch gegenteilig bewerten [...]

Es steht ihr frei, eine Summe von Reisewünschen als abzuwehrenden Migrationsdruck zu werten oder als mögliches Zuwanderungsinteresse zu begrüßen.

Der Freiheit der Behörde in Bezug auf die Anwendungsvoraussetzungen als auch auf die Würdigung der Tatsachen entspricht im umgekehrten Maß die Prüfungsbefugnis des Gerichts, sein Prüfungsumfang.

**Dort, wo die Behörde frei ist, hat das Gericht nichts zu prüfen.“**

(Ich glaube aus der letzten Passage eine gewisse Verzweiflung herauszulesen.)

Literarisch überspitzt: Wo die Behörde beliebig willkürt, hat ein Gericht nichts zu prüfen. Spontan erinnerte mich das an die vergeblichen Versuche meiner damaligen ostdeutschen Verwandtschaft, in den Westen zu reisen. Wir konnten zwar hinfahren, sie aber nicht herkommen. Vergleichbar ist das natürlich nicht, denn die DDR war ja ein Unrechtsstaat, wir dagegen leben im demokratischen Schengen-Europa. Besonders ärgerlich an dem ganzen Verfahren war, dass ich als Gastgeber in keiner Weise einbezogen wurde und im Ver-

fahren keinerlei Rechte hatte. Jede Behörde in Deutschland würde mich vor einer Entscheidung einbeziehen und mir die Möglichkeit geben, fehlende Unterlagen nachzureichen. Das war hier anders. Ich wurde in keiner Weise einbezogen. So wurde in der Ablehnung bemängelt, dass kein Einladungsschreiben vorgelegen hätte, allerdings war von einem solchen vorher auch nie die Rede. Daher sehe ich meine Rechte als einladender deutscher Gastgeber massiv verletzt. Außerdem unterstellt mir die Botschaft einen Betrugsversuch, indem sie schreibt, dass „die vorgelegten Informationen über den Zweck und die Bedingungen des beabsichtigten Aufenthalts nicht glaubhaft“ waren und „Ihre Absicht vor Ablauf des Visums aus dem Hoheitsgebiet der Mitgliedsstaaten auszureisen, nicht festgestellt werden“ konnte. Durch meine Unterschrift unter der Verpflichtungserklärung habe ich genau dies versichert; und dort ist schließlich auch eine Rechtsbelehrung über mögliche Strafen enthalten.

Das ist alles so, um „Migrationsdruck abzuwehren“. Ein surreales Argument, denn meine brasilianischen Freunde können ohne Visum einreisen. Ein Formular ausgefüllt, Stempel im Reisepass; der Aufenthalt darf lediglich nicht länger als drei Monate dauern. Durchaus bekannt sollte sein, dass ein erheblicher Teil der brasilianischen Bevölkerung extrem arm ist, mindestens so arm wie Bewohner afrikanischer oder asiatischer Länder. Wo bleibt also die Welle Einreisewilliger aus brasilianischen Favelas? Es gibt sie nicht. So attraktiv scheint das (im doppelten Sinne) kalte Deutschland für Armuts- oder Wirtschaftsflüchtlinge gar nicht zu sein. Sie reisen ein, besuchen Freunde oder Kollegen und reisen wieder aus. Einfach so, ganz normal.

Interessant waren in diesem Zusammenhang folgende Fragen: Wie viele Visaanträge wurden im Jahr 2013 oder 2014 an deutschen Botschaften gestellt? Wie viele Visa wurden erteilt? Wie viele Visa wurden nach Gerichtsverfahren/Vergleich erteilt? Das Auswärtige Amt antwortete bereitwillig, aber unter folgender Auflage: „reine Hintergrundinformationen, NICHT zur redaktionellen Verwendung freigegeben.“ Ich weiß jetzt zwar mehr als Du, lieber Leser, aber schreiben darf ich es nicht. Weiterhin fragte ich für drei Länder (Sri Lanka, Vietnam, Togo): Wie viele Visaanträge wurden im Jahr 2013 oder 2014 gestellt? Wie viele wurden abgelehnt? Wie viele wurden genehmigt? Hier wurden nur für die erste Frage jeweils Zahlen genannt, nicht jedoch die Ablehnungen bzw. Genehmigungen beziffert. Diese Zahlen unterliegen offensichtlich höchster Geheimhaltung! Ich kann nur vermuten, dass die Ablehnung der meisten Visaanträge der Grund dafür ist und schlechte Zahlen die Beziehung zu diesen Ländern nicht belasten sollen.

Es sind ja häufig Kleinigkeiten, die besonders auffallen: Klein ist der Unterschied, dass ich als reicher Deutscher nur 20 Euro für meinen Visumantrag an Sri Lanka überweise, die so viel Ärmeren dort für ihren Antrag an die deutsche Botschaft aber jeweils 60 Euro zahlen. Wie lange müssen sie arbeiten, um 60 Euro zu verdienen? (Das Monatseinkommen in Sri Lanka liegt bei etwa 215 Euro.) Vor diesem Hintergrund frage ich mich, wie diese Menschen Deutschland wahrnehmen.

Als überheblich, arrogant, gierig?

Ich verneige mich hiermit dankbar vor der Großzügigkeit des Staates Sri Lanka und verstehe mein eigenes Land nicht. Denn diese Kleinigkeit könnte auch ohne „Europa“ sofort geändert werden.

# „DER ‚LETZTE MOHIKANER‘ LEBT NOCH IN BESTEM WOHLBEFINDEN“

Die neue Dauerausstellung zu den Kulturen Nordamerikas  
im Historischen und Völkerkundemuseum Sankt Gallen



Abb. 1: Doppelmessertasche (D 1446), vermutlich aus dem Gebiet der Großen Seen, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, Sammlung Louis Täschler

Der titelgebende Satz stammt aus den Mitteilungen der Ostschweizerischen Geographisch-Commerciellen-Gesellschaft, II. Heft, 1903, S. 48, und zeigt, wie auch schon frühere Artikel, dass man sich in St. Gallen bereits vor mehr als 100 Jahren um ein akkurates Bild der einheimischen Kulturen Nordamerikas bemühte. Am 28. August 2015 wird nach zweijähriger Planungsphase die Dauerausstellung zu den Kulturen Nordamerikas wiedereröffnet (Kurator: Martin Schultz). Auf mehr als 200 Quadratmetern werden Schätze des Museums gezeigt, die dessen reiche

Geschichte des Kontaktes mit Nordamerika dokumentieren. Die Sammlung, die größte ihrer Art in der Ostschweiz, umfasst einzigartige Stücke. Darunter befinden sich zum Beispiel eine aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammende Doppelmessertasche (Abb. 1) aus dem Gebiet der Großen Seen und eine etwa 100 Objekte umfassende Sammlung der Inuit von Westgrönland, die der schwedische Polarforscher Otto Nordenskjöld während einer Expedition im Jahr 1909 im Auftrag der Stadt Sankt Gallen anlegte. (Abb. 2)

Schon 30 Jahre zuvor war eine Sammlung angekauft worden, die der in London geborene Sohn eines Ostschweizers, Alphonse Forrer, in Oregon zusammengetragen hatte. Forrer war in den 1860er-Jahren in die USA ausgewandert. Er bereiste im Auftrag des British Museum die Westküste der USA, legte dort naturkundliche Sammlungen an und kam im Jahr 1879 nach Oregon. Dort erwarb er an der Grenze zu Kalifornien mehr als 300 Objekte der Klamath.

Bekannt war bisher der Verbleib dieser Stücke in den ethnologischen Museen in Bern, Berlin, Göttingen und Wien, nicht bekannt hingegen, dass sich in St. Gallen ein Teil der Forrer-Sammlung befindet.

Erwähnung verdient auch eine Sammlung von Zeichnungen, die 1878 vom Kanton St. Gallen erworben wurde. Sie stammt von Trautmann Grob aus Lichtensteig. Grob war Teilnehmer einer Expedition, die in den 1860er-Jahren eine Telegrafenteleleitung zwischen San Francisco und Moskau legen sollte. Die Zeichnungen zeigen neben dem Alltag der Expedition auch den der angetroffenen Inuit-Gruppen. Daneben verfügt das



Abb. 2: Perlenkragen (D 1052), Inuit aus Sisimiut, Westgrönland, um 1900, Sammlung Otto Nordenskjöld.

Museum über einen Großteil der 1839 und 1841 gedruckten Erstausgabe von Bildtafeln, die der Schweizer Karl Bodmer während der Reise mit Maximilian zu Wied durch Nordamerika (1832-34) malte und damit maßgeblich das mitteleuropäische Indianerbild prägte.

Die Ausstellung zeigt etwa 100 der knapp 500 Objekte des Bestandes und ist thematisch gegliedert. Um die verschiedenen Lebenswelten besser zu illustrieren, wird die Ausstellung durch naturkundliche Objekte ergänzt. Der reich bebilderte Begleitkatalog wurde von einem internationalen Autorenteam erarbeitet.

Text: Martin Schultz  
m-schultz@gmx.net



Abb. 1: Plakatmotiv zur Ausstellung (Nicole Westphal, Atelier für Kommunikationsgestaltung Hildesheim)



# REGENWALD

im Ausstellungszentrum Lokschuppen Rosenheim

Für die einen ist es eine schöne, grüne Welt, ein Paradies aus Farben, Formen, Gerüchen und Geräuschen, für andere eine feindliche „Dschungelhölle“, voller Gefahren und Abenteuer. Vor allem aber ist es ein erstaunlich vielfältiger Lebensraum. Obwohl der Regenwald nur sieben Prozent der eisfreien Landmassen bedeckt, leben hier bis zu 90 Prozent aller bekannten Tier- und Pflanzenarten.

Christian Feest, der koordinierende Kurator der Ausstellung, erläutert: „Die Besucher werden über die packenden Pflanzen- und Tierwelten staunen und den kreativen Lebensstrategien verschiedener Völker durch die Regenwälder Amaziens, Borneos, Papua Neuguineas und des Kongo folgen. Es ist kaum mehr als 30 Jahre her, dass man systematisch damit begonnen hat, das Leben in den Baumkronen der Regenwälder zu untersuchen. Früher war man der Meinung,

es gäbe weltweit 2 bis 3 Millionen Arten. Nach den neuen Entdeckungen gehen die Schätzungen bis zu 10 Millionen.“ Und Peter Lutz, der Geschäftsführer der Rosenheimer GmbH, stellt fest: „Wir betreten mit dem Regenwald absolutes Neuland. Noch nie zuvor hat sich eine so große Zahl an Wissenschaftlern aus so vielen unterschiedlichen Fachbereichen an der Konzeption einer Ausstellung im Lokschuppen beteiligt. Der Regenwald wird deshalb erstmalig in einer Ausstellung so umfassend dargestellt.“

Neben Exponaten aus 14 Museen und von privaten Leihgebern sind etwa 50 Medienstationen mit erklärenden Filmen und Animationen ausgestattet. Die Regenwald-Atmosphäre wird durch eine Ton- und Lichtenanlage, Duft- und Riechstationen sowie großformatige Projektionen simuliert. Gezeigt

**vom 20. März bis zum 29. November 2015**

Rathausstraße 24, 83022 Rosenheim

Mo - Fr von 09:00 - 18:00 Uhr

Sa, So u. Feiertag von 10:00 - 18:00 Uhr

Tel.: 08031/ 365 9036

Mail: lokschuppen@vkr-rosenheim.de

### Interview mit Christian Feest, dem koordinierenden Kurator

(Feests Schwerpunkt ist die materielle Kultur der Indianer Nord- und Südamerikas; er ist derzeit wohl der international bekannteste Ethnologe des deutschsprachigen Raums.)

#### **Andreas Schlothauer: Welche Länder/Regionen sind in der Ausstellung beispielhaft vertreten?**

**Christian Feest:** Als koordinierender Kurator der Ausstellung oblag mir die Erstellung eines Konzepts, das in Zusammenarbeit mit den beteiligten Biologen und Ethnologen, den Gestaltern (Formation München) und dem Lokschuppen weiterentwickelt wurde. Die Grundidee ist die einer Natur- und Sozialgeschichte der tropischen Regenwälder vor dem Hintergrund der Globalisierungsgeschichte, in der unsere Beziehung zum Regenwald ausgelotet wird.

Den ersten Schwerpunkt nach einer Konfrontation des Publikums mit unseren Regenwaldprodukten und der Wärme, Feuchtigkeit und Dunkelheit des Regenwalds bildet ein Einblick in das „Ökosystem Regenwald“, in dem vor allem Beispiele aus der Arbeit der Forschungsstation „Panguana“ in Peru eingebettet sind (Ameisen werden an Beispielen aus Französisch-Guayana behandelt).

Im zweiten Schwerpunkt, „Heimat Regenwald“, geht es um die Lebensbedingungen und das Umweltverhältnis von vier beispielhaften Bevölkerungen in vier wichtigen Regenwaldregionen: Amazonien (Yanomami und Nachbarn), Kongo (Bantu und Pygmäen



Abb. 2: Christian Feest

am Ituri), Borneo (Dayak, am Rande auch Punan), Neuguinea (Eipo). Die Auswahl der Beispiele erfolgte im Hinblick auf die verfügbaren Experten, die größtenteils vor meiner Bestellung zum koordinierenden Kurator ausgewählt wurden.

Der Rest der Ausstellung („Mythos und Abenteuer Regenwald“, „Schlachtfeld Regenwald“ und „Patient Regenwald“) bringt Beispiele aus allen Regionen. Im Begleitbuch zur Ausstellung wird übrigens auch noch auf andere Regenwaldgebiete (z. B. Madagaskar) eingegangen.

#### **AS: Wer hat die Objekte, Bilder, Filme und Tonaufnahmen ausgewählt, und nach welchen Kriterien geschah dies?**

**Christian Feest:** Die Auswahl der Exponate erfolgte nach den Vorgaben des Konzepts durch den koordinierenden

Kurator in Abstimmung mit den Experten und Ausstellungsmachern. Natürlich spielt dabei die Verfügbarkeit ebenso eine Rolle wie die Kosten von Leihgaben. Kompromisse sind bei einem solchen Vorgehen unvermeidlich, aber am Schluss trägt der koordinierende Kurator die Verantwortung für die adäquate Umsetzung des Konzepts.

#### **AS: Wie viele und welche ethnologischen Objekte werden gezeigt?**

**Christian Feest:** Im Abschnitt „Heimat Regenwald“ ist jede Region durch jeweils etwa 40 ethnologische Exponate (nicht ausschließlich Objekte) vertreten, dazu kommen in den anderen Bereichen insgesamt noch ungefähr weitere 40 bis 50. Das sind „Ungefähr-Zahlen“, da nicht jeder Pfeil oder jede Feder extra gezählt wird. Bei der Auswahl der ethnologischen Objekte ging es in erster Linie nicht um „spektakuläre“ Dinge, die ja in der Mehrzahl der traditionellen Regenwald-Gesellschaften eher rar sind, sondern um die für die jeweiligen Lebensweisen typischen Sachen, wobei in den vier Beispielen neben Gemeinsamkeiten auch unterschiedliche Schwerpunktsetzungen eine Rolle spielen. Ein großer Teil der ethnologischen Objekte stammt aus den Sammlungen des Kooperationspartners Museum Fünf Kontinente in München. Das gilt vor allem für Amazonien und Borneo; aus dem Kongo und Neuguinea werden überwiegend Leihgaben der beteiligten Forscher gezeigt. Ethnografische Illustrationen stammen auch aus anderen Quellen.

### IMPRESSUM

Kunst&Kontext  
Zeitschrift der Vereinigung der Freunde  
afrikanischer Kultur e.V.  
5. Jahrgang 2015

#### **Herausgeber**

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

#### **Chefredaktion**

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

#### **Redaktionelle Mitarbeit**

Ingo Barlovic, Bruno Illius, Audrey Peraldi,  
Petra Schütz, Martin Schultz

#### **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

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.

[www.kunst-und-kontext.de](http://www.kunst-und-kontext.de)

## Interview mit Peter Miesbeck, Prokurist und verantwortlicher Leiter des Ausstellungszentrums Lokschuppen

**Andreas Schlothauer: Welche Kuratoren und Institutionen arbeiten an der Ausstellung mit oder sind einbezogen?**

**Peter Miesbeck:** Die Ausstellung ist ein Kooperationsprojekt der Veranstaltungs- + Kongress GmbH Rosenheim in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Naturwissenschaftlichen Sammlungen Bayerns und dem Museum Fünf Kontinente. Neben dem koordinierenden Kurator Christian Feest waren 14 weitere Kuratoren beteiligt. Für den Ausstellungskatalog steuerten 16 weitere Autoren Aufsätze bei.

**AS: Wie viel Fläche steht für den ethnologischen Teil zur Verfügung?**

**Peter Miesbeck:** Es gibt keinen rein „ethnologischen Teil“. Insbesondere im Themenbereich „Heimat“ werden die naturkundlich-zoologischen-botanischen Exponate immer in Bezug gesetzt zu den ethnografischen Objekten. Also sind z. B. neben den für die Jagd benutzten Pfeilen, Speeren auch manche „Beutetiere“ zu sehen. Der Bereich „Heimat“ umfasst – mit einem zusätzlich eingebauten, begehbaren Steg als 2. Ebene – rund 500 Quadratmeter. Ethnografische Exponate sind aber auch in den anderen Themenbereichen zu sehen (z. B. „Mythos und Abenteuer“).



Abb. 3: Peter Miesbeck

**AS: Welches finanzielle Budget stand zur Verfügung?**

**Peter Miesbeck:** Die Kosten für das gesamte Projekt betragen rund 2,48 Millionen Euro. Darin sind alle Aufwendungen enthalten, die für das Projekt entstehen, also auch Betriebskosten für das Gebäude (Strom, Wasser, Reinigung) und Personalkosten (anteilig die Festangestellten des Lokschuppens, Kassen- und Aufsichtspersonal, Honorarkräfte). Neben den Kosten für Transporte, Versicherung, Gestaltung des Außenbereiches, Herstellung des Begleitbuches, Marketing und Honorare für Gestalter und Kuratoren stehen für die Ausstellungsarchitektur, für Grafik, Medienproduktion, Inszenierungen und interaktive Stationen rund 800.000 Euro zur Verfügung.

werden auch etwa 80 ethnografische Objekte, darunter eine Panzerweste aus Borneo, die vor 1874 aus der Haut des malaiischen Schuppentieres hergestellt wurde und heute im *Museum Fünf Kontinente* aufbewahrt wird. Ein Highlight sind die Terrarien mit lebenden Blattschneider- und Treiberameisen, die als eigentliche „Herrscher“ des Regenwaldes für ein funktionierendes Ökosystem sorgen. Viele der spektakulären Tier- und Regenwaldbilder stammen von dem Naturfotografen Konrad Wothe, der 2014 eigens für die Ausstellung in den peruanischen Regenwald reiste, um spezielle Aufnahmen für die Ausstellung zu machen.



Abb. 4, 5: Federschmuck in der Ausstellung



Text: Andreas Schlothauer  
Fotos: Abb. 1, 4, 5: Lokschuppen Rosenheim;  
Abb. 3: Christian Feest

# DIE LIBERIA-AUSSTELLUNG

im Museum der Völker in Schwaz



Abb. 1: Blick in die Ausstellung



Abb. 2: Blick in die Ausstellung

Obwohl reich an Kunst und Kunsthandwerk, ist die traditionelle Kultur der 17 Ethnien Liberias durch die ethnologische Forschung nur wenig erschlossen. Gut dokumentiert ist etwa die Kunst der Mende und der Dan, über die der Bassa, Gola, Grebo, Kru, Kpelle, Loma oder Vai gibt es aber beispielsweise nicht so viele Informationen.

Eine monothematische Ausstellung zur traditionellen Kunst Liberias gab es bisher in keinem Museum. Vielleicht liegt dies daran, dass Liberia, eine Erfindung der USA, um ehemalige Sklaven „rückzuführen“, nie vollständig unter kolonialer Herrschaft stand – und deshalb durch das belgische oder französische (oder auch deutsche) Wahrnehmungsraster fällt?

Siegfried Wolfram berichtet seit vielen Jahren in Vorträgen und Veröffentlichungen über die traditionelle Kultur und Kunst Liberias. Er arbeitete dort als Architekt und Leiter einer Baufirma von 1960 bis 1980 und erkundete in seiner geringen Freizeit zusammen mit seiner Frau sowie Freunden die Küste und das Hinterland, ein beschwerliches Unterfangen: Die Dörfer der Krahn, Gola, Bassa, Loma und Kissi waren häufig nur in tagelangen Fußmärschen zu erreichen.

Wolfram hegte die Überzeugung, dass eine Ausstellung zu Liberia mit Objekten aus Privatsammlungen die Öffentlichkeit interessieren müsste, weil die beiden Museen in Liberia, das National Museum of Liberia und das Museum der Cuttington University, im Bürgerkrieg fast restlos geplündert worden waren.<sup>1</sup>

Sein jahrelanges Bemühen, solch eine Ausstellung zu realisieren, hatte nun Erfolg: im rührigen Museum der Völker des Querdenkers Gert Chesi in Schwaz bei Innsbruck.

Vom 29. November 2014 bis zum 31. Januar 2015 waren in Schwaz über 60 Exponate zu sehen. Sie stammten aus Wolframs Sammlung, ergänzt durch Leihgaben von weiteren Mitgliedern der Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur, und vermittelten einen optischen Eindruck von der künstlerischen und kulturellen Vielfalt Liberias.

Neben bekannten Maskentypen wie den Bundu-Masken der Mende-Frauenbünde gab es einiges Überraschendes, zum



Abb. 3: Siegfried und Renate Wolfram



Abb. 4: Maske der Alligator-Society der Bassa

Beispiel eine Krokodilmaske der Alligator-Society, einem Geheimbund der Bassa. Diese Masken durften nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden. Oder auch eine unscheinbare, aber sehr seltene Maske der Dei. Oder Werke der Fante, die sonst eher nach Ghana verortet werden.

Die ausgestellten Stücke waren schön präsentiert; nicht überladen, zum größten Teil nach Ethnien geordnet. Nur die Objekttexte waren etwas knapp gehalten, was auch daran lag, dass Siegfried Wolfram in der Endphase die Vorbereitungen aus dem Krankenhaus heraus organisieren musste.

Die sehr sehenswerte Ausstellung war ein gelungener Anlass, sich intensiver mit der Kultur des Landes auseinanderzusetzen.

Text und Fotos: Ingo Barlovic

## ANMERKUNG

<sup>1</sup> Eine Museumsausstellung über die Kunst Sierra Leones und Liberias mit Exponaten aus einer Privatsammlung fand in den USA vom 20. September 2014 bis zum 8. Februar 2015 unter dem Titel *Visions from the Forest* am Minneapolis Institut of Arts (MIA) statt. Viele der Ausstellungstücke stammten von dem Privatsammler Bill Siegmann, der einige Jahre als Kurator an der Cuttington University in Liberia tätig gewesen war.

## LITERATUR

- Wolfram, Siegfried: Liberia. Kultur-Kunst-Handwerk. München 2012

Weitere Fotos zur Ausstellung auf: [www.about-africa.de](http://www.about-africa.de)

Ritualhocker, Luba, Buli-Style Kunda, Dem. Rep. Kongo, Holz, Höhe 45 cm



## KUNSTHANDEL-AGENTUR **BERND SCHULZ**

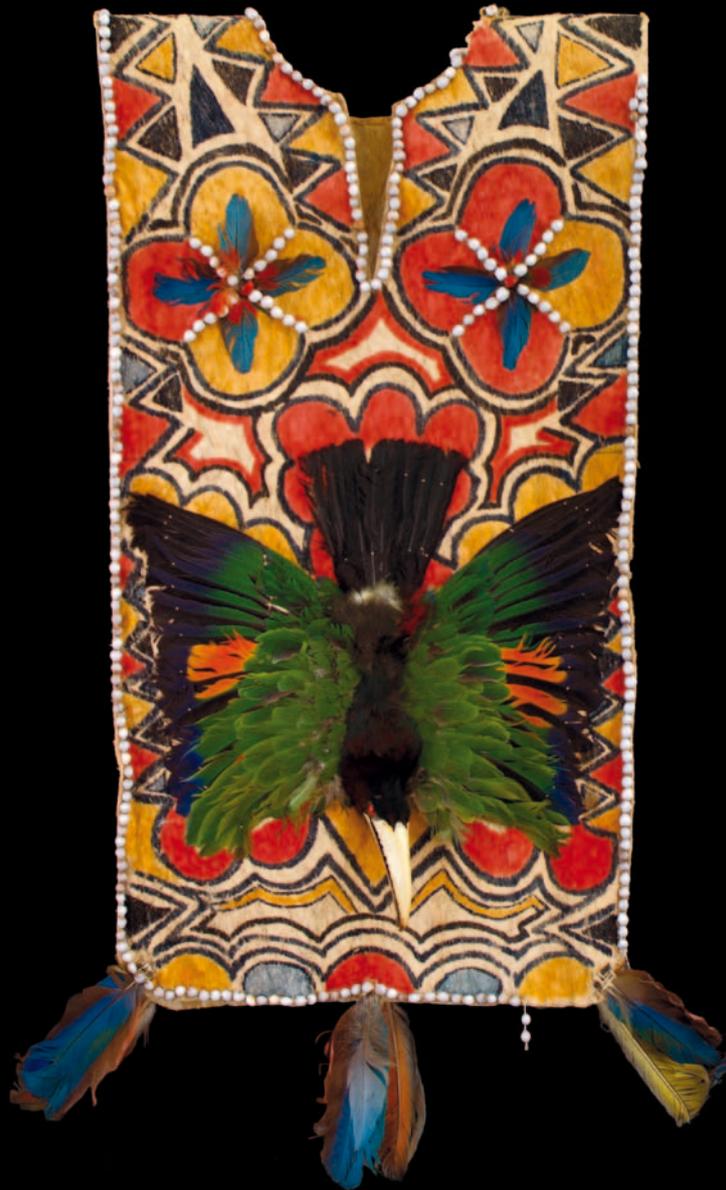
Oststrasse 77, D-47475 Kamp-Lintfort,  
Tel: +49(0)2842-1405/6498  
info@bs-kunsthandel.de, www.bs-kunsthandel.de  
Inhaber: Bernd Schulz, Konsul der Republik Mali

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

Laufende Ausstellung  
bis 31.05.2015  
**Fetische und  
Ritualobjekte aus  
Zentral-  
und Ostafrika**  
Ausstellungskatalog  
erhältlich

# Kunsthandlung Hattesen

since 1931



Shuar oder Ashuar (Jivaro), Peru oder Ecuador, Oberkörperschmuck



Große Straße 3  
D-25938 Wyk auf Föhr

Hohenstaufenring 53  
D-50674 Köln

fon: +49 461 25077 • [art@hattesen.com](mailto:art@hattesen.com) • *Opening hours by appointment*

