

Kunst & Kontext

Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog

No. **10**
DEZ 2015

**DEUTSCH 1914 /
PAPUA NIUGINI 2014**

MUSÉE DES CONFLUENCES LYON

EINE KEULE DER PURI?

**HUMBOLDT LAB BERLIN
Wissen teilen?**





**Auktion in Zürich
12. Dezember 2015**

Vorbesichtigung
5. - 11. Dez.
11-21 Uhr

Katalog auf Anfrage



Galerie Walu
FINE AFRICAN ART, EST. 1957



VORAB!

Veränderung ist nicht immer Fortschritt. Wandel ergibt nicht zwingend etwas Neues. Das ist, kurz gesagt, mein Fazit nach dem Besuch vieler ethnologischer Museen im Jahr 2015, meist gemeinsam mit Martin Schultz und Audrey Peraldi.

Ziel unseres noch andauernden Projektes (Europe Museum Project) ist *„die Bestandsaufnahme bei einer Auswahl europäischer Museen, die entweder in den letzten Jahren Umstrukturierungen abgeschlossen haben oder derzeit Maßnahmen durchführen. Mit welchen Ideen, Konzepten, Zielen und welchen Ergebnissen?“*

In den letzten Jahren gab es viele Neu- oder Umbauten und, damit verbunden, neu gestaltete Ausstellungen. Ein paar Trends sind feststellbar: Viel Geld floss in die Architektur, die Technik und das Design – aber nur wenig in die wissenschaftliche Arbeit an den Objekten und Sammlungen. Und auch im laufenden Betrieb hat keines der bisher besuchten 15 europäischen Museen ein festes jährliches Budget, um die Arbeit externer Wissenschaftler bezahlen zu können. Diese jahrzehntelange Fehlentwicklung liegt in der Verantwortung der Direktor(inn)en und kann nur von ihnen korrigiert werden.

Hinzu kommt, dass die Zahl der Kuratoren in den Museen in den letzten Jahren verringert wurde und auch Restauratoren- und Assistentenstellen gestrichen wurden. Das sind die Fehler der Politiker.

Erst durch intensive Forschung, die von den jeweiligen Objekten ausgeht, ergeben sich neue Zusammenhänge und spannende Inhalte, die auch in Ausstellungen verwendet werden können. Der Weg vom Objekt zum Ausstellungsthema wird jedoch nur selten gegangen. Fast immer steht das Thema am Anfang. Aber sollte man sich nicht zuerst (und vor allem) für die Objekte und die Vielfalt der Kulturen interessieren, bevor man sich in den Abgrund der großen Theorien der Menschheit stürzt?

Bedeutende „aktuelle“ Themen und zweckdienlich falsch gedeutete Objekte erlauben es dann, dass der Kurator oder die Kuratorin den Besuchern, diese belehrend und erziehend, eine Welt erklärt, die durch die Ausstellung erst erschaffen wurde – eine Fiktion.

Dieses Dilemma – ein überzogener, kaum zu erfüllender „globaler“ Anspruch – ergibt sich erst gar nicht, wenn man eine ethnologische Perspektive einnimmt und ein Land, eine Region oder eine Ethnie zum Thema macht. Die Myanmar-Ausstellung im Münchner *Museum Fünf Kontinente* war für mich ein sehr gelungenes Beispiel für diese ebenso erfolgreiche wie simple Logik.

Stockholm, den 16. November 2015

Andreas Schlothauer



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

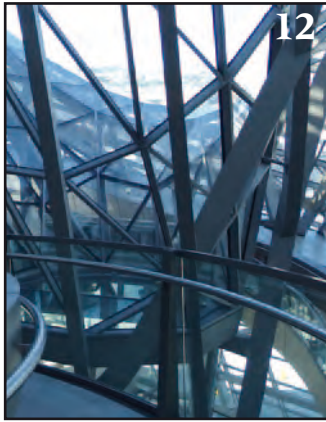
Auflage: 1.000
Erscheint zweimal jährlich

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.

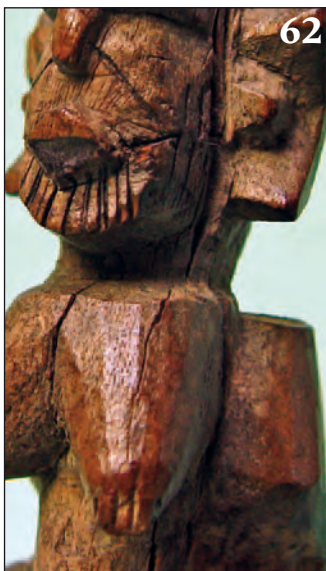
www.kunst-und-kontext.de

No. **10**

Musée des Confluences



The Collector



Gurunsi-Webrolle

Vorwort	3
Impressum	3
HUMBOLDT-FORUM	
Wissen teilen	5
MUSEUM	
Lyon	12
Zory Museum	18
ZEITGENÖSSISCHE KUNST	
Deutsch 1914 / Papua Niugini 2014	19
Interview mit Bob Rizzo	26
IN EIGENER SACHE	
Die zehnte Ausgabe	30
OBJEKTE / SAMMLUNGEN	
Sande Frauengeheimbund	32
Milchgefäße	36
Herstellung eines Kopf-Reifes der Aruá	40
Keule der Puri	48
Ein Aquarell aus Tahiti	54
Hans Himmelheber vs. Arthur Speyer II.	80
NACHRUF	
Peter Loebarth	55
René David	56
ESSAY	
Authentizität und Zweifel	58
Hermaphroditismus	62
LESERBRIEFE	68
BUCHBESPRECHUNG	
Die Guaporé-Expedition	71
Den Religionen auf der Spur	75
Biertöpfe der Zulu	77
Neuerscheinungen 2014 und 2015	78

„DAS HUMBOLDT-FORUM SOLL DIE INSTITUTION ‚MUSEUM‘ NEU ERFINDEN.“

... so lautet der erste Satz eines Beitrags über eine Ausstellung im Ethnologischen Museum Berlin. Der Artikel findet sich unter dem Titel „Wissen teilen“ im aktuellen SPK-Magazin (2015, 1: 56) und beschreibt ein Projekt des Humboldt Lab: die letzte von sieben „Probephänen“ zur Vorbereitung des großen Auftritts der Ethnologie im neuen Berliner Schloss.¹

Humboldt Lab Probephäne 7 – „Wissen teilen“

Im Internet-Newsletter der Stiftung Preussischer Kulturbesitz – „Aktuelles aus der SPK 07/2015“ – heißt es: „Wie die Indianer Amazoniens ihr Wissen teilen“. Vorgestellt werden dann aber nicht diese neuen Partner des Humboldt-Forums, sondern eine „Ethnologin mit Schwerpunkt auf dem Amazonas-Tiefland. Bei ihrer letzten Reise nach Venezuela legte sie den Grundstein für das Projekt ‚Wissen teilen‘ des Humboldt Lab. Ziel ist der Aufbau einer Online-Plattform, mit der indigenes und ethnologisches Wissen gebündelt und geteilt wird.“ Sie ist auch die Autorin des Aufsatzes „Wissen teilen“ und die Kuratorin der gleichnamigen Ausstellung, die hier besprochen werden soll.

Das recht ambitionierte Vorhaben – „die Institution ‚Museum‘ neu erfinden“ – zog sich über vier Jahre und sieben Probephänen des Humboldt Lab Dahlem. Allerdings wurden schon vor zwei Jahren die vergeblichen Bemühungen der bis dato absolvierten Probephänen und die Hybris des Forums bzw. seiner Planer von einer aufmerksamen und sachkundigen Journalistin bemerkt, der Kulturchefin des Berliner Tagesspiegels: „Auch die Versuche, im Humboldt Lab die Kunst der Präsentation von Exponaten neu zu erfinden, können nicht überzeugen. Da wird das Rad neu erfunden, das in vielen Museen der Welt längst munter rollt.“ (Peitz 2013)

Leider konnte ihr quasi prophetisches Caveat damals die übertriebene Euphorie und maßlose Selbstüberschätzung der Forums-Planer nicht dämpfen. Wir meinen: Auch wenn man eine großartige Sammlung, ein neues Haus und viel Geld hat, muss man deshalb „das Museum“ nicht neu erfinden. Nur eines muss man immer und unbedingt: ordentlich arbeiten. Und nur das sollen unsere folgenden Anmerkungen deutlich machen.

Das Ausstellungsmodul „Wissen teilen“ der letzten Probephäne im Humboldt Lab

Mit dieser Ausstellung präsentiert das Ethnologische Museum das Projekt: eine Webplattform, die gemeinsam mit Studenten der *Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca* (Venezuela) genutzt werden soll, damit „das Wissen um historische ethnografische Objekte, die aus Venezuela stammen und in Berlin aufbewahrt werden, gesammelt, sukzessive von beiden Seiten erweitert und diskutiert“ wird.

Mit einem Wandtext zum Projekt beginnt die Ausstellung. Rechts daneben klebt eine große Tabelle (eine Auflistung von Objekten); es folgt eine Landkarte, und im Raum verteilt finden sich drei Vitrinen, darin insgesamt sieben Objekte. In der Raummitte hängt ein Bildschirm mit einem Film zum Projekt, an der Decke ein Beamer (der nicht funktioniert und – dem Aufseher zufolge – nur anfangs einmal funktioniert hat), außerdem liegen auf den Sitzbänken zwei Tablets mit Internet-

Zugriff auf Fotos, Karteikarten-Scans und bisher erarbeiteten Informationen.

Der Partner in Venezuela – kaum erwähnt

Über den Partner in Venezuela erfährt man im einleitenden Wandtext der Ausstellung nur dessen Namen. Im Blog des Lab² können wir später nachlesen, dass an der *Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (UNEIT)* [...] junge Angehörige von über zehn indigenen Ethnien (u. a. *Ye'kuana, Pemón, Eñepa, Yukpa*)³ ein besonderes Curriculum durchlaufen:

„Zu den Lerninhalten der UNEIT gehören Alternativen der Ernährungssicherung ebenso wie die Reflektion [sic] über indigene Identität im Zusammenleben mit der (nicht-indigenen) Mehrheitsgesellschaft, die Wahrnehmung indigener Rechte und die Bewahrung kultureller Praktiken. Zu letzteren zählen auch Techniken wie Korbflechten, Schnitzen und die Herstellung von Körperschmuck“. Im Wandtext heißt es, dass „sich die Studierenden mit den Traditionen und dem Wissen ihre [sic] Vorfahren [...] beschäftigen.“ Nun sind „Lerninhalte“ und die Beschäftigung mit dem Wissen der Vorfahren durchaus so zu verstehen, dass die Studenten eben dieses Wissen erst erwerben müssen. Sie wurden zu diesem Zeitpunkt aber bereits nach Berlin geholt, um es schon mit den Museumsethnologen zu teilen.

Weil sich da etwas bewegt, schaut man unwillkürlich immer wieder auf den zentral präsentierten Film. Der Titel lautet „WISSEN TEILEN“. [sic. Aber besser ein S als keins.]

Wie im Falle einer Universität zu erwarten, sind im Film vor allem junge Leute zu sehen. Da die im Projekt zu erforschenden Objekte des Berliner Museums fast alle mehr als hundert Jahre alt sind, wundert man sich über die Naivität, mit der angenommen wurde, dass auf diesem Weg neue Ergebnisse erzielt werden könnten. Die Mimik der Studenten zeigt dies schon: die weitgehende Ratlosigkeit angesichts der Objektfotos und Karteikarten.

Die ethnologische Feldforschung in Venezuela hat deutlich gemacht, dass in den letzten Jahrzehnten der Wandel der materiellen Kultur bei den meisten Ethnien der Region dramatisch war und heute nur noch eine stark reduzierte Zahl traditioneller Objekte hergestellt wird.

Selbst das Befragen der „Alten“ hätte für Objekte wie Keulen und Federschmuck nur bei wenigen Ethnien zu Resultaten geführt. Bei den *Pemón* etwa waren bereits in den 1970er-Jahren die meisten der bis dato benutzten Waffen, Geräte und Gebrauchsgegenstände verschwunden. Wie wenig Neues die Befragung folglich erbracht hat, kann der Museumsbesucher auf den in den Vitrinen hängenden Karteikarten feststellen.



Abb. 1: Landkarte (mit Maniok und Tabakpflanze)

Eine Landkarte – von Venezuela?

Wir interessieren uns trotzdem für die indianische Universität und begeben uns zur Landkarte – auf der wir sie aber leider nicht finden.

Die Karte zeigt Teile von Venezuela, Guyana, Surinam, Französisch-Guyana und Brasilien, was jedoch nicht erwähnt ist. Sicher wissen viele Besucher, wo sich Venezuela befindet, trotzdem wäre eine kleine Lagekarte hilfreich für die Orientierung. Da die Objekte von bekannten Sammlern stammen, wären auf der Karte deren Reiserouten und -zeiten eine nützliche Information gewesen. Denn „ein Schwerpunkt“ des Humboldt Lab sollte ja „auf einer kritischen Vergegenwärtigung der Sammlungsgeschichte“ liegen.⁴

Dass Landkarten in ethnologischen Büchern oft keinen Maßstab, keine Windrose oder keine Lagekarte enthalten, ist traurige Realität. Karten an Museumswänden sind meist besser – in unserem Fall leider nicht: Alle diese Angaben fehlen, wie auch die Namen der (teilweise) abgebildeten Länder. Die Karte dient offenbar nur der Orientierung bereits orientierter Betrachter.

Die wenigen Informationen, die die Autoren dieser Karte liefern, sind leider nicht alle korrekt. Ganz links, über der grün-weißen Schrifttafel MANIOK, ist eine Tabakpflanze (*Nicotiana tabacum*) abgebildet; ganz rechts, über der Tafel TABAKPFLANZE, sieht man dafür eine Zeichnung der Maniokpflanze (*Manihot esculenta*).

Der Text zum HAUS (ÖTTÖ) endet ganz unvermittelt mitten im Satz: genau da, wo er hätte interessant werden können. Weshalb das Ye'kwana-Haus seinen indigenen Namen erhält, das Pemón-Haus aber nicht, kann man erraten: Die Pemón haben mehrere auch namentlich unterschiedene Haustypen. Das hier abgebildete Pemón-Haus scheint allerdings eine äußerst seltene architektonische Variante zu sein (sie ist uns jedenfalls weder in der Literatur, noch Bruno in der Savanne je begegnet).

Das abgebildete Tänzerpaar ist eine Zeichnung Koch-Grünbergs (1923: 156), was uns verschwiegen wird. Es handelt sich zudem um Taurepán, die damals nicht am oberen Río Paragua wohnten, wohin der Zeichner der Karte sie umgesiedelt hat. Auf welche der beiden Ethnien sich der Text KOLIBRI bezieht, ist unklar. Da die Tafel sich zwischen den Bereichen von Pemón und Ye'kwana befindet, darf der Betrachter entscheiden.

Immerhin vier der eingezeichneten Flüsse werden benannt. Allerdings handelt es sich bei dem als „Ventuari“ bezeichneten linken Nebenfluss des Orinoco um den Río Guaviare. Der Ventuari fließt von rechts in den Orinoco. Mit dem sehr ungenau

eingezeichneten und als „Paragua“ bezeichneten Fluss könnte ebenso der Río Caroní gemeint sein. Bei der von Süden in den Orinoco „mündenden“ Linie handelt es sich nicht nur um den Río Atabapo, sondern auch um einen fast hundert Kilometer langen schnurgeraden Abschnitt der Grenze zwischen Kolumbien und Brasilien, der die Wasserscheide überquert. Da Landesgrenzen sonst fehlen, ist das irritierend. Danach „fließt“ dieser „Fluss“, ein vom Humboldt Lab entdeckter zweiter Casiquiare, also plötzlich in die andere Richtung: nach Süden, zum Amazonas hin ...

Der ganz rechts auf der Karte eingezeichnete Tapir ist ein Schabrackentapir, der ausschließlich in Asien lebt; eine sehr unglückliche Wahl, da die vier anderen Tapirarten tatsächlich in Amerika heimisch sind.

Jeder dieser Mängel wäre verzeihlich. In der Menge ergeben sie aber einfach: eine ganz miserable Karte.

Die Objekte – von welchen Ethnien?

Dem einleitenden Wandtext zufolge stammen die „historischen ethnografischen Objekte“ aus Venezuela. In den Objekttexten der Vitrine 1 werden als Ethnien genannt: „Arékuna, Kamarakoto, Taurepán“, und auf den Karteikarten-Kopien der Vitrine 2 und 3 heißt es „Arékuna, Ye'kwana“ bzw. „Arékuna, Taurepán“. Auf der Objekt-Tabelle sind es Ye'kwana, Eñepa, Piaroa, Pemón, Schiriana und auf der Landkarte die Ye'kwana und Pemón. Auf der Karte steht: „Wir Pemón leben in der Gran Sabana, wir bilden vier Familien: die Kamarakoto, die Taurepán, die Arékuna und die Picháwokoik“.

Hier wird erstmals deutlich, dass Pemón ein Oberbegriff ist. Erstaunlich, dass in diesem Zusammenhang nicht auch die Macuxi (*Makushi*) erwähnt werden, die sich selbst ebenfalls als Pemón (d. h. „Leute“ oder „Personen“) bezeichnen, sich mit Pemón verheiraten, einen den drei anderen Pemón-Gruppen sehr ähnlichen Dialekt sprechen und von einigen Ethnologen ebenfalls zu den Pemón gerechnet werden. In der Literatur sind sie unter der Bezeichnung Pemón mindestens so häufig erwähnt wie Arékuna, Kamarakoto oder Taurepán (*Taulipang*, in der Schreibweise von Koch-Grünberg).

Schmunzeln erregt dafür die vierte „Familie“ der Pemón: die Picháwokoik. Hier drängt sich der Verdacht auf, dass die Pemón sich mit der Ethnologin ein Späßchen erlaubt haben. Ihr ist jedenfalls nicht aufgefallen, dass es in den Museen dieser Welt keine Objekte der Picháwokoik gibt.

„Eins hilft immer: Lesen.“ (Klaus Wagenbach)

Mit Picháwokoik sind die Pischaukó (Koch-Grünberg 1923, 3: 101-105) gemeint, Feinde der Taurepán, die von diesen in historischer Zeit (da mit Gewehren) fast völlig vernichtet wurden. Die wenigen damals überlebenden Pischaukó sollen zu „Kanaima“ (bösen Geistern) geworden sein. Auch Gillin sagt im *Handbook of South American Indians* über diese Pishauco, dass sie „now extinct“ seien (1945: 810).

Im Wörterbuch der Missionare Armellada und Gutiérrez Salazar findet sich: „PICHÁU-KOK. s. pr. Name eines alten eingeborenen Stammes, der angeblich in der Gegend des Kukuénan lebte.“ (1981: 156, Übersetzung BI).

Und der zurecht bekannteste moderne Ethnograf der Pemón, David Thomas, meint: „Ich möchte darauf hinweisen, dass die Namen Pichaukok und Kukuikok bei den Pemón fast legendäre Namen sind [...] und, obgleich in der Vergangenheit die

südlichen Pemón sich auf die Pichaokok zu beziehen pflegten, als ob diese eine wirkliche Gruppe seien, niemand sie jemals gesehen hat.“ (1983:312, Übersetzung BI).

Auch der eifrige Sammler Theodor Koch-Grünberg hat gar nicht erst versucht, Objekte der *Pischaukó* zu finden: „Die waldbewohnenden Taulipáng des oberen Surumú wurden mir auch als ‚Pischaukó‘ bezeichnet, Reste eines heute wohl erloschenen Stammes“. (1923: 4) Im selben Band zitiert er auf drei Seiten einen sehr detaillierten Bericht über den letzten Kriegszug der *Taulipáng*, der mit der Vernichtung der *Pischaukó* endet. „Es flohen nur zwei Jungfrauen, die noch am oberen Majarý leben, verheiratet mit Taulipáng. Die anderen wurden alle getötet.“ (1923: 105)

Auf Nachfrage bestätigte die Kuratorin der Ausstellung in einem Interview am 24. September 2015: „Die Picháwokoik leben im Dreiländereck Brasilien-Guyana-Venezuela.“ Der anwesende *Kachipiu Pemón* ergänzte, dass diese in eigenen Dörfern lebten und sie sich nicht mit ihnen [den übrigen *Pemón*] verheirateten. Weitere Nachfragen waren *Kachipiu* unangenehm und von Museumsseite nicht erwünscht. Vermutlich handelt es sich um eine weitere Entdeckung des Humboldt-Forums: Es gibt sie noch, die legendären *Picháwokoik*! Vielleicht werden im Jahr 2019 ja erstmals Objekte derselben gezeigt.

Die Objekte – nur aus Venezuela?

Wären die Ersterwerber der Objekte genannt, wäre sofort ersichtlich, dass nur ein Teil der Objekte in Venezuela gesammelt wurde. Sowohl *Macushi* wie *Taurepán* leben auch in Guyana und Brasilien; *Arékuna* leben auch in Guyana. Obwohl das Inventarbuch nicht öffentlich zugänglich ist, sind doch für uns die jeweiligen Sammler feststellbar. Zusätzlich erschwerend ist bei der Herkunftsfrage, dass es bei den sehr interessanten alten Objekten der Brüder Robert und Richard Schomburgk keine exakten Orts- oder Ethnienangaben gibt. Gesammelt wurden

diese in den 1830er Jahren im Rahmen von englischen Grenzexpeditionen im damaligen British Guiana. Hier tauchen weitere Ethnonyme auf, z. B. *Taruma*, *Maopityan*, *Paravilhona*, *Paixana*, die – zumindest als autonome Gruppen – heute nicht mehr existieren.

Unklar bleibt für den normalen Besucher auch, ob dies sämtliche venezolanischen Objekte des Ethnologischen Museums sind, oder ob eine Auswahl vorgenommen wurde. Wir wissen nach Abgleich mit dem Inventarbuch, dass es nur eine sehr kleine Auswahl ist und fragen uns: Warum gerade diese Objekte?

Nicht einbezogen wurde zum Beispiel ein weltweit einmaliges Cape, das sich seit dem Jahr 1848 in Berlin befindet, mit den Sammlungsangaben: „Halskette von Eberzähnen mit anschließendem Federkragen, Caracas Venez.(uela), Casper“. Die Ethnie ist nicht genannt, und wohl deshalb würdigte kein Artikel und keine Ausstellung in den letzten Jahrzehnten dieses von den Museumskuratoren unbeachtete Stück aus Baumbast mit aufgenähten Bändern aus hunderten roter und gelber Bürzelfedern des Tukans (z. B. *Ramphastus tucanus*, *R. cuvierus*). Identifizierbar sind die Hersteller durch die komplex zusammengesetzte „Halskette von Eberzähnen“; deren Technik und Materialwahl verweisen auf die Piaroa-Saliva.

Die Tabelle der Objekte – recht unübersichtlich, sehr ungenau und völlig unnütz

In den Feldern der Tabelle finden sich jeweils die Objekt Nummer sowie Angaben zu Typus und Material der 241 Objekte; nicht erwähnt sind jedoch die Quellen dieser Informationen. In schwarzen Feldern stehen jeweils Ethnonyme. Mehr als die Hälfte der hier genannten Objekte, nämlich 123, stammen von „Ethnie unbekannt“ und werden auch nicht ausgestellt. Wieso listet man sie hier auf? Sollten die Studenten der indischen Universität sie identifizieren? Sollte gezeigt werden, dass das Museum einen Venezuela-Spezialisten braucht?



Abb. 2: Cape aus der Sammlung Dr. Casper, vor 1848 (VB 49) – von den Piaroa-Saliva?

Ohne Erklärung und dadurch verwirrend ist der Aufbau der Tabelle. So ist uns zunächst unklar, welches Feld zu welcher Ethnie zu zählen ist. Soll man von oben nach unten und dann von links nach rechts – oder von links nach rechts und dann von oben nach unten lesen? Die ganze Tabelle ist unterbrochen und auf zwei Wände verteilt. Soll man zuerst die linke und dann die rechte Wand lesen – oder zuerst die oberen Zeilen beider Wände? Nach einer längeren Diskussion und einigem Hin und Her zwischen der riesigen Tabelle und den Vitrinen lässt sich dies mit Hilfe der ausgestellten Objekte feststellen. Denn – das wird nach eingehender Betrachtung der Gegenstände und Vergleich mit den Texten klar – es beziehen sich die sieben grünen Felder der Tabelle auf die in den drei Vitrinen ausgestellten sieben Objekte. Keine Erklärung finden wir für die Symbole in den Feldern der Texttafel – Quadrate, Würfel, Kegel, Kreise, eine Art dicker Strich oder Linie ... Gleichartige Objekte tragen verschiedene Symbole; dasselbe Symbol zielt verschiedenartige Objekte. Herkunft, Material und Verwendung haben offenbar nichts mit den geometrischen Markern zu tun ... und erst nach langen Minuten erschließt sich die Symbolik: Rechts neben den Symbolen finden sich die Buchstaben x, y und z (manchmal auch nur einer oder zwei davon), jeweils mit Zahlen versehen. „x“ bedeutet (meistens) „Länge“; „y“ bedeutet „Breite“ oder (bei runden Objekten) „Durchmesser“ und „z“ bedeutet (meistens) „Höhe“. Die Zahlenangaben daneben sind „cm“, was leider nirgendwo steht.



Abb. 3: Die Tabelle der Objekte

Aber was lernen wir daraus, dass es sechsmal, nämlich zu jeweils einer in der Ausstellung nicht gezeigten „Tierfigur aus Wachs, Wachs“, die mit einem Kegelsymbol versehene Angabe von zwei Dimensionen gibt und viermal eine ebenfalls nicht gezeigte „Tierfigur aus Wachs, Wachs“ mit einem Würfel, also Angaben für drei Dimensionen? Wie produzieren die Indianer der Savanne zweidimensionale „Figuren“? Was bedeutet es, dass bei acht dieser Figuren für eine Dimension der Wert „0“ angegeben wird? Sind sie auch zweidimensional? Wieso haben Körbe (nicht etwa Korbmatten, die man salopp als „zweidimensional“ bezeichnen könnte, sondern Körbe, die der Aufbewahrung anderer Gegenstände dienen) nur eine Di-

mension? Hier wurde, *horribile dictu*, gefuscht.

Am deutlichsten wird die tiefe Sinnhaftigkeit der Angabe von Dimensionen ausgerechnet beim wichtigsten Gegenstand der traditionellen Wirtschaft der Guayana-Länder: dem Maniokpressschlauch. Seine wichtigste Eigenschaft ist die Möglichkeit zur Veränderung seines Durchmessers und seiner Länge um die Hälfte resp. das Doppelte. Aber auch bei ihm sind fixe Zahlen eingetragen: eben für den Zustand, in dem man ihn zufällig gerade vermessen hat.

Die Daten der Objekt-Tabelle – weniger Informationen als im Inventarbuch

Auffallend ist der Verlust von im Inventarbuch vorhandenen richtigen Informationen bei deren Übertragung in die Objekt-Tabelle. Die Sammlernamen und das jeweilige Eingangsjahr sind nicht genannt, auch Ethnonyme sind teilweise verschwunden. Da offensichtlich wenig naturwissenschaftliche Kenntnisse vorhanden sind, kommt es immer wieder zu sinnlosen Wortvermehrungen (siehe z. B. VA 41).

Objekt-Tabelle	„VA 41 Halsschmuck aus Käferflügeln, Knochen / Craxalektor [sic] / Käferflügeldecken, Buprestis, Prachtkäfer“
Inventarbuch	Halsschmuck a) aus den Knochen von Crax alector, b) Reifen, behangen mit den Flügeldecken von Prachtkäfern, Guayana, Schomburgk 1840“
Anmerkung	Crax alector ist der lateinische Name des Glattschnabelhokkohuhnes (Black Curassow) und Buprestidae ist die lateinische Bezeichnung für die Familie der Prachtkäfer.

Objekt-Tabelle	„VA 14 a, b Halskette mit Vogelbalg, Zahn / Feder, Tukanschwan, Vogelbalg, Tukan / Pflanzenfaser / Baumwolle“
Inventarbuch	„Halsschmuck (Epu-raih) aus den Fangzähnen des amerik.(anischen) Schweines (Peccari) a mit Quaste aus Tukanbälgen, Warrau-Ind.(ianer) Guayana, Schomburgk 1844“
Anmerkung	Tukan-Balg ist richtig, da nicht nur die Schwanzfedern, sondern auch die Brustbereiche präpariert sind.

Objekt-Tabelle	„VA 59 Federstirnreif, Feder / Pflanzenfaser / Baumwolle“
Inventarbuch	„Männerkopfpfutz der Macusi, Guayana, Schomburgk 1840“
Anmerkung	Zu diesem sehr schönen und seltenen Kopf-Reif lässt sich über das Material sagen: Zwischen zwei geflochtene Reife aus Aruma-Rohr? (Ischnosiphon arouma) sind drei Feder-Bänder eingezogen: weiße Flaumfedern von Reiher (Ardeidae), dahinter etwas längere, rosa Flügel Federn des Löfflers (Platylea ajaja) und, vor den weißen, die kurzen roten Körperfedern vom roten Ara (Ara macao). Die drei langen Federn in der Mitte sind Schwanzfedern von Aras: blaue (Unterseite gelb) vom blau-gelben Ara (A. ararauna) und rot-blaue vom roten (A. macao) oder grün-roten Ara (A. chloroptera). ⁵

Weshalb verschmäht die Kuratorin für ihre Ausstellung die Angaben des Inventarbuchs?

Die Objekt-Texte in den Vitrinen – weniger Informationen als in der Literatur

Die Texte zu den Objekten finden sich in der Tabelle und bei den Objekten in den Vitrinen – zwei Texte neben Vitrine 1, fünf Karteikartenskopen in den Vitrinen 2 und 3.



Abb. 4: Kopf-Reif der Macushi (Pemón) aus der Sammlung Schomburgk vor 1844 (VA 59)

In der ersten Vitrine befinden sich zwei geflochtene Gegenstände. Der Text daneben bezieht sich auf deren Muster und lautet: „*Kröte und Affe stehen auf der Startseite der Webplattform als Einstiegssymbole für die Objekte der aktuell am Projekt beteiligten ethnischen Gruppen.*“

Warum nicht Jaguar und Schlange? Oder Gürteltier und Wasserschwein? Und wieso finden sich diese Symbole dann nicht hinter den entsprechenden Ethnonymen auf der Tabelle, die ebenfalls Flechtmuster als „Einstieg“ verwendet?

Die Beschriftung – oder die Anordnung der beiden Objekte in der Vitrine – ist unglücklicherweise vertauscht worden: *Oben* befindet sich der Korb, der das Flechtmuster für „Affe“ trägt; *unten* das andere. Letzteres zeigt allerdings nicht die „Kröte“, wie hier behauptet wird (deren Flechtmuster findet sich bei Guss 1989: 116 und 197), sondern den „Käfer“, wie der ethnographischen Literatur zu entnehmen gewesen wäre (z. B. Roth 1924: 358).

Über den Korb mit dem Affenmuster sagt uns die Tabelle: „*VA 34710 Deckelkorb, Pflanzenfaser*“. Da es mehrere Typen von Deckelkörben gibt, wäre „*Stülpdeckelkorb*“ die bessere Bezeichnung gewesen. Die Materialangabe „*Pflanzenfaser*“ ist wenig aufschlussreich. Über die Flechtarbeiten der Pemón und ihrer Nachbarn schreibt schon Koch-Grünberg sehr ausführlich; er identifiziert auch die dafür verwendete Pflanze: das bis zu vier Meter hoch wachsende *Aruma-Rohr*, *Ischnosiphon arouma*, *Marantaceae* (1923: 83; 1928: 47). Bei den *Taurepán* „*mana:le*“, bei den *Kamarakoto* „*manare*“. Bei „*Pflanzenfaser*“ denkt der nicht botanisch vorbelastete Museumsbesucher vermutlich an Baumwolle, Jute, Sisal, Flachs, Hanf oder Kokosfasern, also Produkte aus Faserpflanzen. Die Guayana-Indianer verwenden jedenfalls die glatte und bambusharte Rinde des *Aruma-Rohrs*.

Unten in Vitrine 1 liegt „*VA 60810 Beijumatte, Palmblatt*“, so die Tabelle. Das Material der ausgestellten „*Beijumatte*“ (ein Wender für Maniokfladen, *beijú*) ist aber nicht „*Palmblatt*“, sondern ebenfalls *Aruma-Rohr*. Die Pemón flechten zwar auch Körbe und Matten aus Palmblättern; für die Verwendung auf der heißen Ofenplatte wäre das Material aber ungeeignet. Merkwürdig auch, dass die Matte in der englischen Überset-

zung „*Spatula*“ genannt wird. Bei der Herstellung der Maniokfladen wird tatsächlich ein Spatel verwendet. Dieser dient zum Fixieren des Rands des auf der runden Herdplatte ausgebreiteten Maniokmehls. Der Spatel ist zwischen 10 und 20 cm breit, halbmondförmig, besteht aus Holz und ist somit ein völlig anderer als der hier gezeigte Gegenstand.

Vom wem stammen die handschriftlichen Vermerke auf den Karteikarten?

In den Vitrinen hängen über den Objekten vergrößerte Kopien der dazugehörigen Karteikarten. Neben den klar als solche auszumachenden Angaben der Sammler oder Museumsangestellten der Erwerbszeit gibt es deutlich zu erkennende neuere Eintragungen: blauer Kugelschreiber.

Nirgendwo wird uns erklärt, von wem diese stammen. Etwa von der Ethnologin? Der Ausstellungsbesucher muss sich das mühsam erschließen. Allerdings braucht er dazu Grundkenntnisse des Spanischen und der lokalen venezolanischen Sprachvariante.

Auf ihrer Objektkarte wird die ausgestellte Maniokreibe als „*rayo*“ bezeichnet. „*Rayo*“ heißt „*Blitzstrahl*“. Gemeint ist natürlich das fast gleich ausgesprochene Wort „*rallo*“, die „*Reibe*“. Hier wurde wohl „nach dem Gehör“ geschrieben.

Venezolanische Indianer lernen Spanisch oft nicht „auf dem Papier“, sondern im wirklichen Leben. D. h.: Sie sprechen „korrekt“ (wie die Neo-Venezolaner), schreiben aber nach dem Gehör. Neo-Venezolaner, die in der Schule das Schreiben erlernt haben, schreiben korrekt, sprechen aber Dialekt. „*Rallo*“ und „*rayo*“ klingen nahezu identisch.

Und die neo-venezolanische Angewohnheit, das „*s*“ (häufig ein Plural-S) am Wortende zu „verschlucken“, führt zu Schreibungen, wie wir sie auf der Karte zum Tragekorb finden: Er dient der Beförderung von „*otra cosa personale*“. Gemeint ist: „*otras cosas personales*“.

Das „*rayo*“ auf der Karte zur Reibe und das dreimal fehlende Plural-S auf der Karteikarte zum Tragekorb sagen uns also, dass die Ergänzungen nicht von der Ethnologin, sondern von einem Indianer stammen (da Neo-Venezolaner nicht befragt wurden).

Das hätten wir auch billiger bekommen können. Etwa mit der kurzen Erklärung: „*Die Pemón notierten auf den Kopien der Karten die indianischen Namen der Objekte sowie spanische Erklärungen dazu.*“

Natürlich wissen die Ausstellungsmacher das. Aber wieso versuchen sie nicht, sich in die Lage der Ausstellungsbesucher zu versetzen, die eventuell nicht Spanisch sprechen? Und wieso wählen sie aus den – sicherlich zahlreichen – Karten ausgerechnet die verwirrenden Beispiele aus?

Ein Holzschemel: „VA 34596 Holzschemel, Holz“

Trotz der enttäuschenden Vitrine 1 sind wir sehr gespannt auf die Erklärung zum in Vitrine 3 ausgestellten „*Holzschemel in Tiergestalt*“. Solche Schemel werden meist als „*Schamanenhocker*“ bezeichnet; ihre Tiergestalt wird als Jaguar interpretiert, so auch von Koch-Grünberg. Er erwähnt „*Jaguare [...] die den irdischen Zauberärzten bei den Krankenkuren und Beschwörungen beistehen. [...] Deshalb ist auch der Schemel, auf dem der Zauberarzt bei seiner Beschwörung sitzt, in Jaguargestalt geschnitzt.*“ (1923: 381).⁶

In der Pemón-Sprache heißt ein Schemel *dapon*. Der Schamanenschemel aber heißt *murei*. Genau so, nämlich *murei*, heißt auch die Gottesanbeterin, das Insekt *Mantis religiosa*. Da *murei* aber zur Bezeichnung auch anderer Schemel, also auch

solcher in der Gestalt von Vögeln, Schildkröten oder Ameisenbären, verwendet wird und somit quasi zur Gattungsbezeichnung geworden ist, wäre es interessant zu wissen, ob das ausgestellte Stück spezifische Merkmale der Gottesanbeterin besitzt.

Tatsächlich gibt es Schemel, für die die Gottesanbeterin Modell gestanden hat. Das Paradebeispiel ist der bei Roth (1924: 276 und Tafel 66B) abgebildete Holz-schemel der *Macushi*, der eindeutig die charakteristische Haltung des zu „Fangschere“ umgebildeten und namengebenden vorderen Beinpaars der Gottesanbeterin wiedergibt.

Auf der zum Berliner Schemel gehörigen Karteikarte findet sich ein älterer Eintrag des Sammlers oder eines Museumsangestellten aus der Eingangszeit des Stücks mit Erklärungen zur Verwendung und: „*The name of this particular stool is -Murei, and supposed to represent a Mantis insect.*“ Rechts daneben das von einem der 2014 am Projekt teilnehmenden Indianer hinzugefügte: „*murei (un insecto)*“ und – auf Spanisch und *Pemón* – die Information, dass es sich um einen Schamanensitz handelt.

Wir sehen zwar wieder keinen Zuwachs an Wissen; vermuten aber einen methodischen Fehler, der bei der Befragung der Indianer im Museum wohl gemacht wurde: Offenbar hat man ihnen zuerst nicht *nur* den Gegenstand gezeigt und ihre Erklärungen erbeten, sondern ihnen vermutlich gleichzeitig mit dem Gegenstand auch die Karteikarten dazu vorgelegt. Die Indianer haben also die (ihnen verständlichen oder erklärten) Informationen der Karten zur Kenntnis genommen und kommentiert. Ihre Eintragungen sind nicht spontan und unvoreingenommen.

Das Problem bleibt somit bestehen: Der Schemel sieht aus wie ein Jaguarschemel, wird auf der Karteikarte und von den im Museum anwesenden *Pemón* aber als „*insect/insecto*“ bezeichnet. Die „Bank“ sieht nicht wie ein Insekt aus. Insekten haben sechs Beine; die Bank hat vier. Genau hier hätten wir eine Klärung durch die Kuratorin erhofft. Sie hätte uns darauf hinweisen können, dass aus der Geisterperspektive ein Savannenhirsch oder ein Reh ein Grashüpfer ist – und die jägerische, fleischfressende Gottesanbeterin ein Jaguar ... um uns anhand dessen die faszinierendste Entdeckung der südamerikanischen Ethnologie der letzten 30 Jahre zu erklären: den indianischen Perspektivismus. Schade – dieses Objekt war die Chance dazu.⁷

Hier war ethnologischer Sachverstand gefragt, nicht nur simples „Objekte-in-eine-Vitrine-Stellen“, was ja auch ein Schaufensterdekorateur gekonnt hätte.

Auch in den Tablets: nichts Neues

Auf dem ersten Screen des Tablets findet sich das Foto eines Webrahmens für Hängematten – ohne deutsche Benennung und Beschreibung. Daneben steht *ōwa'tō* – sonst nichts. Die Kette verläuft dabei quer, wie auf allen uns bekannten Abbildungen in der Fachliteratur. Im Film ist die Kette allerdings vertikal aufgespannt. Für eine Erklärung wären wir dankbar gewesen.

Auch das nächste Objekt – ein Stab oder Rohr, an dem ein Bündel Samenkapseln (sehr wahrscheinlich *Thevetia nereifolia*)⁸ befestigt ist – entbehrt einer deutschen Bezeichnung. Es heißt hier nur *tukuik*. Das bedeutet „Kolibri“ und ist auch der Name eines Tanzes, bei dem Trommeln und Rohrflöten gespielt werden. George G. Simpson (1940: 573) erwähnt in seiner Beschreibung des Tanzes, dass „*carrizos*“, also Stäbe aus Rohr, dabei zum Einsatz kommen. Da Tanzrasseln aus den

Kapseln der *Thevetia* zu den häufigsten Idiophonen im Tiefland Südamerikas zählen, könnte es sich hier um eine solche handeln. Dass neben den Flöten und Trommeln auch Rasselstäbe zum Einsatz kommen, lässt sich in Koch-Grünbergs Filmen der Tänze (Koch-Grünberg und Schmidt 1911) sogar sehen. Vielleicht lässt es sich auf den mittlerweile ebenfalls restaurierten Wachswalzen-Aufnahmen Koch-Grünbergs (Koch und Ziegler 2006) sogar hören.

Das dritte Objekt, *püröu den*, trägt die deutsche Bezeichnung: „Köcher“. Es soll von den *Kamarakoto* stammen. Die Zuordnung ist plausibel, da Koch-Grünberg (1923: 64) meint, dass unter den *Pemón* nur die *Taurepán* und *Arekuna* Köcher (für vergiftete Blasrohrpfeile) besitzen und letztere keinerlei Ähnlichkeit mit dem hier abgebildeten Gegenstand haben (Abbildung bei Koch-Grünberg 1923: Tafel 17). Da die *Pemón* auch Kriegspfeile, Jagdpfeile, Vogelpfeile und Fischpfeile besitzen, müssten im „*Kamarakoto*-Köcher“ also solche Pfeile verwahrt werden; – so könnte der Museumsbesucher jedenfalls annehmen. Tatsächlich ist *püröu* (oder *pereu*) die allgemeine Bezeichnung für große Pfeile, also solche, die mit dem Bogen (nicht mit dem Blasrohr) verschossen werden. Die Nachsilbe *-den* bedeutet „Behältnis (für)“. Da eine Größenangabe fehlt, das Stück nicht vollständig zu sehen ist und die Gegenstände der Umgebung wegen der sehr unglücklichen Aufnahme-perspektive nicht als Maßstab dienen können, muss spekuliert werden. Wir schätzen das Stück auf etwa 60 cm Länge. Simpson (1940: 394–396) gibt für die vier Pfeiltypen der *Kamarakoto* deren durchschnittliche Länge an. Die Angaben reichen von 130 cm bis 190 cm. Von Köchern ist keine Rede.⁹

Wie also kommt ein *püröu den*, ein „Behälter für lange Pfeile“ zustande? Der Begriff wurde schließlich von einem *Kamarakoto* gebraucht, und der dazugehörige Gegenstand existiert. Erklärung: Dieser „neue“ Gegenstand wurde von jungen Leuten für den Verkauf an ignorante Touristen oder Ethnologen erfunden, hergestellt und „benannt“. Die Hersteller selbst haben große Pfeile nie im authentischen Kontext gesehen, geschweige denn gebraucht. Sonst wüssten sie, dass die meisten Jäger oder Fischer nur einen bis drei solcher Pfeile besitzen bzw. mit auf einen Beutezug nehmen. Diese Pfeile in einem Köcher zu transportieren, wäre überflüssig und auch unpraktisch: Man hätte sie im Bedarfsfall nicht rasch genug zur Hand; außerdem würden die Befiederung und die Widerhaken oder die Harpunenspitzen ein schnelles Entnehmen aus dem Köcher behindern. Ein Jäger trägt also einen bis drei Pfeile in der linken Hand, auf der Stirnseite des Bogens. Wenn er ein Wild sieht, lässt er alle Pfeile mit Ausnahme des einen, den er auf die Sehne legt, zu Boden fallen. Das dauert etwa eine Sekunde, bedarf keiner ausladenden Bewegungen und verursacht kaum Geräusche.

All dies kann man erfragen (wenn man die richtigen Leute fragt), erleben (wenn man mit älteren Männern auf die Jagd geht) oder sich anlesen (wenn man die richtigen Bücher kennt).

Wenn man moderne Erfindungen für den Verkauf an Touristen – „Airport Art“ – zeigt, muss man diese wenigstens als solche erkennen und bezeichnen. Wenn man nicht identifizierte, nicht datierte oder nicht verortete Objekte zeigt, sollte man wenigstens einen kleinen Fortschritt in deren Bearbeitung erkennen lassen.

Diese Kommentare zu den drei Objekten, die auf einer zufällig geöffneten Seite des Tablets zufällig untereinander standen, sollen genügen. Wir hatten keinen Grund zur Annahme, dass wir bei den weiteren Stücken „geteiltes Wissen“ finden

könnten, das (wenigstens) die Angaben der altbekannten Fachliteratur erweitern würde.

Wissen teilen – hier etwas eingleisig

Den programmatischen Titel „Wissen teilen“ und das Humboldt Lab 7 findet auch der Präsident der SPK gut: „Für die Präsentation der vormals völkerkundlichen Sammlungen verspricht Hermann Parzinger die Kooperation mit den Herkunftsländern.“ (Peitz 2014).

Gegen „Kooperation mit den Herkunftsländern“ ist nun wirklich nichts zu sagen, auch wenn viele dieser Länder ihre Minderheiten unterdrücken oder deren Angehörige durch Grenzen auf verschiedene Länder verteilt sind. Weshalb aber ausgerechnet (und nur) die „Präsentation“ gemeinsam bewältigt werden soll und was die „vormals völkerkundlichen Sammlungen“ heute sind, bleibt unklar. Aber dass „Kooperation“ von der Kuratorin und dem Ethnologischen Museum so interpretiert wird, dass die Erklärungen kultureller Phänomene von den Trägern der jeweiligen Kultur kommen müssten, dass die Ethnologin „unverbildet“ und unbelastet von Vorwissen die Fremden erforschen sollte, könnte als Lese- und Denkfaulheit ausgelegt werden. Wer als unbeschriebenes Blatt eine ethnologische Feldforschung antritt, kommt bestenfalls mit einem Sammelsurium von Banalitäten und Exotismen zurück. Man sieht bekanntlich nur, wovon man weiß. Und: Wenn man die Interpretationshoheit den Indigenen überlässt (bzw. zuschiebt), erklärt man die eigene Wissenschaft – und sich selbst – für überflüssig.

Enttäuscht müssen wir feststellen, dass das Wissen, nämlich das um die alten Objekte, die im Museum gezeigt werden, und das von allen geteilt werden sollte, auf keiner der beiden Seiten existierte. Weder auf der deutschen Seite, wo das erforderliche „Bücherwissen“ und die Feldforschungserfahrung nicht vorhanden waren – noch auf der venezolanischen, wo die Befragten und Eingeladenen einfach zu jung waren, um über das benötigte Erfahrungswissen und die erforderliche kulturelle Praxis zu verfügen. Was kann eine Forscherin über Geräte zur Maniokverarbeitung sagen, wenn sie diesen Prozess selbst noch nie beobachtet hat? Was kann ein junger Pemón-Student über historische Objekte sagen, die selbst sein Ur-Ur-Großvater nicht mehr kannte?

Die mangelhafte Vorarbeit bzw. die Unkenntnis des schon Publizierten und Bekannten verantwortet die Kuratorin. Gleichzeitig zeigt das präsentierte Ergebnis aber auch den Mangel dieser Kenntnisse bei anderen verantwortlichen und beteiligten Museumsmitarbeitern. Am Ende liegt die Verantwortung für die Qualität immer beim Chef. Letztlich müssen sich die Direktorin des Ethnologischen Museums und auch der Präsident der SPK also fragen lassen, weshalb es kein Gespür für die Unstimmigkeiten der Präsentation gab und – schlimmer noch – kein Interesse an ethnologischer Qualität.

Wir resümieren: Das Humboldt Lab war aus ethnologischer Sicht ein Misserfolg, denn das über viele Jahrzehnte im Fach Ethnologie erarbeitete Wissen wurde nur in zwei bis drei Modulen gründlich einbezogen; und nicht ein einziges Mal war etwas dem Fach wirklich Neues enthalten. Glücklicherweise hat das Lab nur läppische vier Millionen Euro verbraucht.

Wer etwas neu erfinden will – und sei es eine Kleinigkeit wie „die Institution Museum“ – tut gut daran, sich vorher das früher Gefundene anzueignen.

„Wissen teilen“ – eine neue Idee?

Diese zeitgeheilte Methode als neue oder gar eigene darzustellen, zeugt entweder von Ignoranz oder von einem hypertrophen Ego. Ein Ethnologe, der sich auf den Besuch einer Region oder Ethnie vorbereitet, liest selbstverständlich alles bis dahin darüber Veröffentlichte; selbstverständlich besucht er alle erreichbaren Museen, die entsprechendes Material besitzen; ebenso selbstverständlich kopiert, fotografiert oder digitalisiert er die historischen Dokumente und Objekte, um die Bilder vor Ort seinen Partnern und Informanten vorzulegen. Sei das nun zu seiner oder zu deren Information – oder nur zur ersten Identifikation. Und wenn er – oder sein Auftraggeber – es sich leisten kann, lädt er Informanten auch nach Deutschland ein. Dieses Prozedere ist so selbstverständlich, dass es sogar in Anleitungen für Anfänger (Illius 2013) nur ganz beiläufig erwähnt wird.

ANMERKUNGEN

- 1 Auch im neuesten Druckerzeugnis der SPK, dem Heft „Ein Berliner Schloss für die Welt. Ein Magazin der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 2015“, wird das Projekt auf den Seiten 20 und 45 vorgestellt.
- 2 www.blog.humboldt-lab.de/2015/06/10/wissen-teilen/ (Stand 4. Juli 2015)
- 3 Die Ye'kwana werden in der älteren ethnologischen Literatur oft als Makiritare, manchmal auch als Dekuana bezeichnet. Die E'ñepa sind auch bekannt als Panare.
- 4 http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/bild_und_raum/Humboldt_Lab_Dahlem.html
- 5 Alle Federbestimmungen sind vorläufig, da nur Fotos verfügbar waren.
- 6 Die Abbildung eines solchen Jaguarschemels findet sich bei Koch-Grünberg 1923: 316 / Taf. 49/3.
- 7 Mit dem Versuch, den Museumsbesuchern diesen Grundzug der indianischen Weltansicht zu erklären, ist schon ein früheres Teilprojekt des Humboldt Lab gescheitert: Die Ausstellung „Mensch – Objekt – Jaguar“ (Probephase 3, 2013/2014) hinterließ viele verstörte oder verärgerte Besucher. Damals hätte die Lektüre der deutschen Version eines einzigen Aufsatzes Abhilfe schaffen können: Viveiros de Castro 1997.
- 8 Diese sind an anderer Stelle erwähnt: auf der Karteikarte von VA 10445. Die dazu gehörende Fotografie ist allerdings zu schlecht, um einen Eindruck des Materials zu vermitteln.
- 9 Da bei der Behauptung „nicht existent“ immer ein Rest von Unsicherheit bleibt, empfiehlt es sich, ein umfassenderes Werk zu befragen, nämlich Roth 1924. Auch er erwähnt solche Köcher nicht.

LITERATUR

- Armellada, Cesáreo de, und Mariano Gutiérrez Salazar:** Diccionario Pemón. Caracas 1981
- Gillin, John:** Tribes of the Guianas and the left Amazon tributaries. In: Julian H. Steward (Hg.), Handbook of South American Indians 3: 799-860. Washington DC 1946
- Guss, David M.:** To weave and sing. Berkeley 1989
- Illius, Bruno:** Feldforschung. In: Bettina Beer und Hans Fischer (Hg.), Ethnologie, 75-100. Berlin 2013
- Koch, Lars Christian, und Susanne Ziegler (Hg.):** Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien (1911-1913) / Gravações em cilindros do Brasil (CD) (Historische Klangdokumente / Documentos sonoros históricos). Berlin 2006
- Koch-Grünberg, Theodor:** Vom Roroima zum Orinoco. Dritter Band: Ethnographie. Stuttgart 1923
- Koch-Grünberg, Prof. Dr. Th. und H. Schmidt (Aufnahmen):** Aus dem Leben der Taulipang in Guayana. Filmdokumente aus dem Jahre 1911. Bearbeitet von O. Zerries und W. Rutz. Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen 1911
- Peitz, Christiane:** Bernd Neumann: Acht nette Jahre. In: Der Tagesspiegel online, 23.10.2013 www.tagesspiegel.de/kultur/bernd-neumann-acht-nette-jahre/8976092.html
- Peitz, Christiane:** Debatte um das Berliner Humboldt-Forum: Weltmeister des Verstehens. In: Der Tagesspiegel online, 2.7.2014. www.tagesspiegel.de/kultur/debatte-um-das-berliner-humboldt-forum-weltmeister-des-verstehens/10135656.html
- Roth, Walter Edmund:** An introductory study of the arts, crafts, and customs of the Guiana Indians. In: 38th Annual Report of the Bureau of American Ethnology (1916-1917). Washington DC 1924, 25-745.
- Simpson, George Gaylord:** Los indios Kamarakotos. In: Revista de Fomento 1940, 3, 22-25: 201-660.
- Viveiros de Castro, Eduardo:** Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. In: Bulletin de la Société Suisse des Américanistes 1997, 61: 99-114.

Text: Bruno Illius, Andreas Schlothauer

Fotos: Andreas Schlothauer

MUSÉE DES CONFLUENCES

Das teuerste Museum mit ethnografischen Sammlungen in Frankreich



Abb. 1: Musée des Confluences

Geschichte des Museums

Das *Musée des Confluences* wurde im Dezember 2014 eröffnet, also vor etwa einem Jahr. Das gewaltige Gebäude, das einem gelandeten Raumschiff gleicht, beherbergt die alten ethnografischen Sammlungen Lyons, aber auch die Objekte des naturhistorischen Museums (*Muséum d'histoire naturelle*) sowie wissenschaftliche und technische Sammlungen. Einige ethnografische Objekte sind aus der Sammlung von Émile Guimet (1836-1918) und wurden von ihm während seiner Reisen in Ägypten, Indien, Japan und China gesammelt. 1879 eröffnete Guimet ein Museum der Religionen am Boulevard des Belges 28 in Lyon, doch wegen zu geringer Besucherzahlen brachte er später seine Sammlungen nach Paris, in das heutige *Musée national des arts asiatiques* oder auch *Musée Guimet*. Der damalige Lyoner Bürgermeister Edouard Herriot (1872-1957) überzeugte Guimet einen Teil seiner Sammlung nach Lyon zurückzubringen.

Die alten Museumsgebäude in Lyon wurden von der Stadt im Jahr 1909 für die Sammlungen des *Muséum d'histoire naturelle* erworben, das bis dahin im Palais de St. Pierre untergebracht war. Ab 1913 wurden etwa 3.000 asiatische Werke neben den naturhistorischen Sammlungen ausgestellt. Im Jahr 1922 kamen Objekte und Einrichtungsteile der Marseiller Kolonialausstellung in das Museum, und im Jahr 1927 wurde dort das Kolonialmuseum eröffnet. 1968 wurde das Museum nach dem Abgang des Kurators Benoit Fayolle für die Öffentlichkeit geschlossen. Ein Teil der Sammlung Guimet wurde mit den naturhistorischen Sammlungen zusammengefasst, und das Museum erhielt den Namen *Musée Guimet d'histoire naturelle*¹. 1979 gelangten weitere etwa 2.000 Objekte eines katholischen Missionswerkes aus Amerika, Afrika, Asien, Ozeanien und dem Nahen Osten in das Museum.²

Die Organisation des Museums

Durch eine im Januar 1991 unterzeichnete Vereinbarung mit der Stadt Lyon übernahm das Département du Rhône die Verantwortung für das Museum, und die Idee eines neuen Gebäudes für „die wissenschaftliche Kultur und aktuelle Themen“³ wurde erstmals öffentlich geäußert. Konkret wurde mit dem Projekt der Erneuerung im Jahr 1999 begonnen. Die Wahl fiel auf ein Gelände etwa fünf Kilometer vom Zentrum Lyons entfernt, am Zusammenfluss der beiden Flüsse Rhône und Saône, und diese besondere Lage wurde in den weiteren Planungen zum Symbol für den Zusammenfluss von Wissenschaft und Gesellschaft sowie der Begegnung und der Multiperspektivität. Im Jahr 2000 wurde vom *Département du Rhône* das Museumsprojekt offiziell genehmigt und ein Architekturwettbewerb wurde ausgeschrieben, den das österreichische Büro *Coop Himmelb(l)au* gewann.

Von 2001 bis 2003 gab es parallel zwei Projekte: Das *Musée des cultures du monde* sollte seine ethnografischen Sammlungen im renovierten *Musée Guimet* und das *Musée des Confluences* die wissenschaftlichen und technischen Sammlungen im neuen Gebäude präsentieren. Aus Kostengründen wurden schließlich beide Projekte im *Musée des Confluences* fusioniert. Michel Côté, Direktor des Museums von 1999 bis 2010, stellte dann ein Konzept vor, das die Objekte nicht in klassischer Weise nach Disziplinen sortiert, sondern nach Themen vereint in Gruppen zeigen sollte.

Das alte *Muséum d'histoire naturelle* schloss seine Pforten im Juli 2007, und im Jahr 2010 wurden Bruno Jacomy und Hélène Lafont-Couturier die Nachfolger von Michel Côté. Im Juli 2014 wurde ein Statut verabschiedet, durch welches aus dem Museum ein *Établissement public à coopération culturelle* (EPCC) wurde, das am 1. Januar 2015 vom Département du Rhône an die Stadt Lyon überging. Durch eine Verzögerung der Bauarbeiten und durch Unstimmigkeiten zwischen dem Architekturbüro und der Baufirma kam es zu einer verspäteten Eröffnung am 20. Dezember 2014.



Abb. 2: Eingangsbereich



Abb. 3: Innenarchitektur Detail



Abb. 4: Gartenanlage



Abb. 5: Flur zu den Dauerausstellungen

Die Architektur

Mit einem Budget von fast 250 Millionen Euro ist der Neubau des *Musée des Confluences* eines der teuersten Museumsprojekte Frankreichs. Es ist unmöglich, dieses gigantische, futuristische Bauwerk, zusammengekeilt aus Beton, Stahl und Glas (190 Meter Länge, 90 Meter Breite, 41 Meter Höhe) zu übersehen. Der Eingang ist nicht sehr einladend – eine große Betontreppe und eine riesige leere Eingangshalle. Dafür wird auf der Rückseite ein öffentlich zugänglicher Park geboten, und vom Gebäudeinneren und der Dachterrasse eröffnet sich ein unvergleichlicher Blick auf Grünanlage und Fluss.

Die Ausstellungsräume sind auf zwei Etagen verteilt: Im ersten Stock stehen fünf Säle unterschiedlicher Größe (zusammen ca. 2.000 m²) für Wechselausstellungen zur Verfügung, und in der zweiten Etage gibt es vier Säle für die Dauerausstellungen: 831 m² für „Origines“, 937 m² für „Espèces“, 812 m² für „Civilisations“ und 383 m² für „Éternités“.

Im Gebäude befinden sich auch die Büros, Besprechungsräume, Werkstätten, Ateliers, ein Auditorium, ein Buchgeschäft, ein Restaurant und ein Café. Die Bibliothek und das Depot sind in einem anderen Gebäude untergebracht, einige Kilometer entfernt.

DAS MUSEUM IN ZAHLEN

Gesamtkosten des Projektes	255,5 Millionen Euro
Betriebskosten pro Jahr	12 bis 15 Millionen Euro
Einnahmen (Eintritt, Miete, Spenden etc.)	3 bis 4 Millionen Euro
Gesamte Nutzfläche	ca. 23.000 m ²
Gesamtfläche für Ausstellungen	ca. 5.000 m ² (22 %)
- für Dauerausstellungen	ca. 3.000 m ²
- für Wechselausstellungen	ca. 2.000 m ²
Gesamtzahl der Objekte	2,2 Millionen
- davon in der Ausstellung	ca. 3.000
Anzahl der Besucher im ersten Jahr (bis 25.10.2015):	735.000



Abb. 6: Saal 21 - Ursprünge, die Erzählungen der Welt

Saal 21 *Origines, les récits du monde*

In Saal 21 wird der Ursprung der Welt und der Menschheit präsentiert. Wachspuppen einer prähistorischen Familie empfangen den Besucher am Eingang, dann geht es vorbei an Dinosaurierskeletten, Tierpräparaten, Fossilien und ethnografischen Objekten.

Zeitgenössische Werke der Aborigines und Inuit stehen für deren Mythen und Kosmologie. Durch ein chinesisches Pantheon vom Ende des 19. Jahrhunderts wird die Volksreligion erklärt, in welcher die Götter das Universum regieren, außerdem mit Skulpturen aus Kambodscha, Indien und Vietnam (7. bis 19. Jahrhundert) die Hindu-Götter und -Dämonen (Shiva, Vischnu, Harihara, Laksmi, Kali). Ausgehend von den Grabstelen der Aborigines, wird deren Mythologie und Kosmologie erläutert.

Saal 22 *Espèces, les mailles du vivant*

In diesem Saal, „Arten, das Netzwerk des Lebenden“, wird der Platz des Menschen in der Welt hinterfragt, die Koexistenz von Tier und Mensch und der Einfluss des letzteren auf die Natur. Hier werden die Säugetiere und die Insekten vorgestellt sowie Unterschiede, Ähnlichkeiten und Verbindungen zwischen Menschheit und Tierwelt untersucht. Der Mensch wird in diesem Saal als ein „Tier mit spezifischen Fähigkeiten“ beschrieben, die durch ethnografische Objekte vorgestellt werden.

Ein Teil der Ausstellung ist den ägyptischen Pharaonen und ihrer Religion gewidmet, in welcher die Tiere eine dominierende Rolle spielten. Manifestationen ägyptischer Götter in Tierform werden gezeigt und mit diesen Amuletten, Tiermumien etc. die damals praktizierten religiösen Riten erklärt. Um das Thema „Geister und Schamanismus“ abzudecken, werden aus

Walknochen geschnitzte Tiere der Inuit vom Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts verwendet. Die Totems der Aborigines stehen für die „Manifestation eines menschlichen und eines nicht-menschlichen Kollektivs, welche körperliche und spirituelle Qualität teilen“. Mit Federschmuck aus dem Amazonas-Gebiet wird thematisiert, dass sich soziale Gruppen durch Federn unterscheiden. In der Afrika gewidmeten Vitrine befinden sich Statuen, Masken und Kopfbedeckungen, um die Gemeinschaftsbildung, die Identität, den Status und die Rolle eines Individuums zu behandeln. Mit japanischen Masken der Edo-Zeit wird das Thema der Emotion erklärt, welche den Mensch vom Tier unterscheiden soll. Schließlich zeigen irakische Schriften die Kapazität zur Abstraktion und Reflexion des Menschen.



Abb. 7: Saal 22 - Arten, das Netzwerk des Lebenden

Saal 23 *Sociétés, le théâtre des hommes*

Mit dem Titel „Gesellschaften, das Theater der Menschen“ sind das Entstehen und die Organisation, das Aufeinandertreffen und der Austausch von Gesellschaften als Folge des Kontakts verschiedener Kulturen thematisiert. Dieser Saal zeigt sehr verschiedene Themen: die Repräsentation von Land in modernen Gemälden der Aborigines, die zentralisierte Verwaltungsmacht im China des 19. Jahrhunderts, die Demonstration von Macht anhand von Kostümen der japanischen Edo-Zeit, Symbole des sozialen Status an afrikanischen Schilden und Keramiken, außerdem, am Beispiel der im „Kula-Ring“ verhandelten Wertobjekte, die Systeme des Austausches und der Hierarchie auf den Trobriand-Inseln und in Melanesien.



Abb. 8: Saal 23 - Gesellschaften, das Theater des Menschen

Saal 24 *Éternités, visions de l'au-delà*

Die Dauerausstellung endet mit dem Thema „Ewigkeiten, die Visionen des Jenseits“, also den Begräbnisriten in verschiedenen Kulturen und den Vorstellungen des Übergangs vom Leben in den Tod. Durch Masken und Skulpturen aus Afrika werden die Vorstellungen vom Tod und der Verbindung mit den Ahnen erklärt. Zu sehen sind Figuren der Yoruba, Reliquiare der Kota und verschiedene Masken. Außerdem finden sich hier ein Sarkophag, Canope-Vasen und Amulette aus Ägypten, Objekte aus den Nekropolen von Abydos und Nagada und schließlich ein Buddha aus Kambodscha.



Abb. 9: Saal 24 - Ewigkeiten, die Visionen des Jenseits

Die Szenografie

Obwohl jeder Saal von einem anderen Szenografen gestaltet wurde, finden sich viele Gemeinsamkeiten. In jedem Saal sind naturwissenschaftliche, technische und (auch europäische) ethnografische Objekte sowie zeitgenössische Werke präsentiert. Etliche Objekte sind in eine modern designte Umgebung eingebunden. Die Räume sind offen, und soweit wie möglich werden die Objekte frei im Raum gezeigt, also nicht hinter Glas. Einige Objekte sind durch Lichteffekte inszeniert. 3D Filme oder -Fotos, Videoprojektionen, Audio-Stationen, auf Berührung oder Bewegung reagierende Bildschirme etc. bieten zusätzliche Informationen zu den Objekten oder den Themen. Die hochmoderne Technik ist ansprechend und auch auf die Nutzung durch verschiedene Altersgruppen ausgelegt. Objekte und interaktive Techniken sind aufeinander abgestimmt und unterstützen das „Entdecken“.

Dies entspricht dem 2009 publizierten Konzept eines kulturwissenschaftlichen Museumsprojekts als „Ort des Erlebens“, „des Austauschs zwischen den Kulturen und den Generationen“ (Lacour 2009: 66) und als Ort „wo ein Teilen des Wissens nicht das Vergnügen und den Zauber verringert“ (Lacour 2009: 30).



Abb. 10: Videoprojektion im Saal 22

Wissenschaftlicher und kultureller Inhalt des Museums

Bei den Inhalten genügt das Museum nicht ganz den ursprünglichen Projektansprüchen. In dem genannten Konzept heißt es auf Seite 50, dass „die Ausstellung Standpunkte formulieren und diese deutlich begründen muss, ohne die Präsentation anderer Sichtweisen auszuschließen“. Weiterhin wollte das Museum im Bereich der außereuropäischen Ethnologie anstreben „den Diskurs zu aktualisieren und über die Evolution und die Dynamisierung von Gesellschaften zu berichten“. (S. 41) Doch da große und bedeutende Themen gewählt wurden, die zur gesamten Sammlung passen sollen und nicht nur zu einigen Objekten, sind die Texte in der Dauerausstellung sehr allgemein gehalten. Einige Beispiele:

Saal 22 - Ein Gewand der Gattung

„In Amazonien empfinden sich die Indianer der einen oder anderen Gruppe als unterschiedliche Spezies. Um das zu zeigen, erweitern sie ihre Körper durch Schmuck, Masken und Körpermalerei und bilden so eine Art Gewand der Gattung, das deren Angehörige auf ihren menschlichen Körperformen tragen.“

Saal 22 - Eine Grenze „Mensch-Tier“

„Die radikale Trennung zwischen Natur und Kultur macht nur im westlichen Denken Sinn. Dabei bilden die Menschen Kollektive, indem sie sich durch ihre Kultur unterscheiden und andere Lebewesen ausschließen. Diese Vorstellung taucht erst im 17. Jahrhundert auf. Stück

für Stück wird die westliche Vision der Welt anthropozentrisch. Die Natur beschränkt sich auf die Umwelt des Menschen und ein Forschungsobjekt, das er beherrschen und besitzen kann. Diese Transformation bietet allerdings einen sehr guten Rahmen für die Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens.“

Saal 23 - Die Herstellung des Sozialen

„Im subsaharischen Afrika wird die Töpferei nicht explizit weitergegeben, sondern man lebt sie von Tag zu Tag. Das Erlernen einer Fertigkeit beginnt in der Kindheit und bewirkt einen bestimmten Umgang mit Anderen. Wissen zu erarbeiten, heißt auch seine Identität zu konstruieren und einen Status zu erwerben.“

Saal 23 - Tauschen, Bewerten, hierarchisch ordnen

„Über die ökonomische Handlung hinaus, kann der Austausch von Gütern eine soziale, eine emotionale und selbst eine politische Dimension annehmen. In Ozeanien sind die Menschen im Unterschied zu den westlichen Geldsystemen durch Austausch miteinander verbunden; dieser stärkt oder destabilisiert die Hierarchien. Diese Tauschaktionen sind durch Bewertungspraktiken und Äquivalenzregeln zwischen verschiedenen Gütern bestimmt, welche gleichzeitig als Gebrauchsgegenstände und als Geld fungieren. Hier entstehen, verschwinden und artikulieren sich die Machtverhältnisse deutlich durch die Akkumulation, Verteilung oder Thesaurierung der Wertgegenstände.“

Saal 23 - Organisieren durch das Ritual

„Die meisten modernen Gesellschaften tendieren dazu Politik und Religion zu trennen, und das soziale Leben ist streng geordnet durch die Wiederholung symbolischer Handlungen. In Tibet und Japan stützen sich die politischen und religiösen Rituale gegenseitig. Weltlicher Herrscher und Gott verbinden sich im Rhythmus der gemeinsamen Feierlichkeiten, die die Macht verherrlichen. Die Zeremonien, gestern wie heute, nähren und erhalten den Glauben. Dadurch stärken sie auch die Gefühle der Zugehörigkeit und den Einfluss der Institutionen.“

Das Konzept eines neuen Museums

– die Balance zwischen Architektur und Inhalt

Architektur und Szenografie des Museums sind beeindruckend. Das Museumsgebäude zieht eine große Zahl von Besuchern zu den Sammlungen, und die Szenografie fördert das Interesse, die Objekte zu entdecken. Doch von innen ist die Architektur nicht immer benutzerfreundlich: Unangenehm sind z. B. lange Wege, Arbeits- und Besprechungsräume ohne Außenfenster und mit künstlicher Belüftung. Zudem sind die Statik und die Außenfläche des Gebäudekörpers so komplex, dass schon in sehr naher Zukunft die Pflege und der Erhalt wesentliche Folgekosten erzeugen werden.

Bemerkenswert und inhaltlich bereichernd ist, dass Europa in den Ausstellungen nicht vom Rest der Welt abgetrennt wurde und dass zeitgenössische Kunst in jedem Saal präsent ist. Aber reicht das für einen aktuellen Diskurs über die Menschen und deren Kulturen?

Die Dauerausstellung ist von großen Themen dominiert, die alle Kulturen umfassen (sollen). „*Wer sind wir? Woher kommen wir? Wohin gehen wir?*“ Die Auswahl der Objekte spiegelt diese drei Fragestellungen, aber löscht gleichzeitig die Fragen, die mit dem Objekt selbst verbunden sind: Wie kam genau dieses Stück in das Museum? Durch und für wen, wie und für welchen Zweck ist es gemacht? Ist das Objekt qualitativ geeignet, die jeweilige Kultur zu repräsentieren? Statt die Objekte jeweils einzeln, also deren Vielfalt und Verschiedenheit zu entdecken und zu entschlüsseln, werden objektbezogene Fragen gar nicht erst gestellt, denn die Themen stehen von Anfang an fest.

Auch ist der Diskurs, vielleicht wegen der Beschränkung auf eine knappe Zahl von Zeichen pro Saal, stark verallgemeinert. So spricht man von „Amazonien“ und „Afrika“, wodurch regionale Unterschiede verschwinden, und durch das Schreiben im Präsens erscheint zeitlos fortbestehend, was meist schon Vergangenheit ist. Wer sind „die Inuit“, „die Aborigines“, „die Indianer“ oder „die Afrikaner“? Was ist das „westliche Denken“? Ist die Beziehung zur Natur tatsächlich überall außerhalb Europas so viel stärker? Sollte man sich nicht zuerst für die Vielfalt der Kulturen interessieren (Europa einbezogen), bevor man sich in den Abgrund der großen Theorien über die Menschheit stürzt? Wie viel Verständnis kann man für die Menschen und für die Kulturen der Welt mit Klischees vermitteln, die nie ganz falsch und nie ganz richtig – aber immer zu allgemein sind?

Der Kontrast der eingesetzten Mittel für Architektur und Szenografie gegenüber dem Aufwand für wissenschaftliche Arbeit, also dem Erarbeiten von Inhalten zu den Objekten der gezeigten Kulturen ist frappant – und auch der Vergleich mit einem anderen ambitionierten Museumsneubau in Frankreich.

Bei Gesamtkosten von 232,5 Millionen Euros verfügt das *Musée du quai Branly* in Paris über die doppelte Ausstellungsfläche und über eine Infrastruktur, die das *Musée des Confluences* nicht realisiert hat: z. B. ein neues Depot im Neubau mit Arbeitsräumen („salles de consultations“), drei Räume für die Bibliotheken und einen für die Arbeit mit Archivmaterial („consultation des archives“). Weiterhin wurde dort der gesamte Objekt- und Archivbestand digitalisiert und ist online verfügbar. Dadurch ist eine weltweite Zusammenarbeit mit indigenen Spezialisten und Wissenschaftlern möglich, und es können neue Inhalte zu den Objekten entstehen.

Es bleibt unverständlich, warum sich Lyon bei fast gleichem Budget nur für eine neue Architektur und Szenographie entschieden hat. So ist die Präsentation der Stücke zwar sehr modern, der Inhalt ist es jedoch nicht.

Lyon ist leider kein Einzelfall. Ähnliche (Fehl-)Entscheidungen trafen und treffen viele ethnografische Museen: Es gibt oft ein gigantisches Budget für die Architektur und die Präsentation – bei minimalem Aufwand für die wissenschaftliche Forschung zu den Objekten und für die Sammlungsdocumentation, ebenso für internationale wissenschaftliche und kulturelle Kooperationen, die tatsächlich neue Sichten auf die Sammlungen ermöglichen könnten.

Text: Audrey Peraldi

Übersetzung aus dem Französischen:

Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer

Fotos: Quentin Lafont, 2015 © Musée des Confluences
(Abb. 1, 2, 4, 5, 8), Audrey Peraldi (Abb. 3, 6, 7, 9, 10)

ANMERKUNGEN

- 1 Der Rest wurde aufgeteilt zwischen dem gallo-romanischen Museum und dem *Musée des Beaux-Arts*.
- 2 Das *Œuvre de la Propagation de la Foi* wurde im Jahr 1822 durch Pauline-Marie Jaricot gegründet, die eine wöchentliche Kollekte zugunsten der Missionare organisierte, welche als Gegenleistung die Objekte in das Büro nach Lyon brachten oder sandten.
- 3 www.museedesconfluences.fr/fr/le-projet „le projet“ (Stand 23. Oktober 2015).
- 4 Es handelt sich nicht etwa um den 21. Saal, sondern um den ersten Saal der zweiten Etage.

LITERATUR

Lacour, Sophie: Du Muséum au Musée des Confluences. Projet culturel et scientifique. Lyon 2009

INTERNET

www.museedesconfluences.fr (Stand 23. Oktober 2015)

Interview mit der Verwaltungsdirektorin Béatrice Schawann (directrice pour l'administration générale) am 1. Juni 2015

DIE WIEDERERÖFFNUNG DES ETHNOLOGISCHEN MUSEUMS IN ZORY

mit einer Sonderausstellung „Fon“ (Sammlung Schlothauer/Wilhelm)



Abb. 1: Preisgekrönte Architektur: das Museum in Zory

Im kaum 30 Kilometer von Katowice (Kattowitz) entfernt liegenden Städtchen Zory entstand im Jahre 2000 in der historischen „Villa Haering“ das ethnologische „Muzeum Miejskie w Zorach“, das sich zunächst nur in die Bereiche „Schlesische Stube“ (Heimatemuseum) und „Afrikanische Dörfer“ (Privatsammlung des Museumsdirektors und Ethnologen Dr. Lucjan Buchalik) gliederte.

Da sich die Bestände infolge der Forschungsreisen Buchaliks durch Westafrika sowie aufgrund von Schenkungen durch weitere Sammler und Missionsstellen stetig vergrößerten und das Interesse der Besucher (über 22.000 im Jahre 2005) zunahm, verlangten die beengten Räumlichkeiten nach einer Erweiterung.



Abb. 2: Bochio aus der Sammlung Schlothauer/Wilhelm

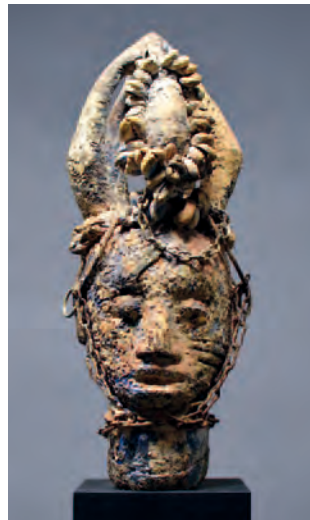


Abb. 3: Bochio aus der Sammlung Schlothauer/Wilhelm

Es gelang ein Anbau, der die Ausstellungsfläche von 244 Quadratmeter auf 855 Quadratmeter mehr als verdreifachte und im Jahre 2013 mit dem Preis „Modernisierung des Jahres“ für Denkmalobjekte ausgezeichnet wurde. Im Jahr darauf gewann das Museum ferner die Auszeichnung „Sybilla 2014“, die für außergewöhnliches Engagement in musealer Tätigkeit verliehen wird.

Die Afrika-Sammlung, eine der wenigen in Polen und die größte Südpolens überhaupt, bildet das charakteristische Herzstück des Museums, das 15 Mitarbeiter beschäftigt.

Am 20. November 2015, zu einem Ethnologen-Kongress, erfolgt dessen offizielle Wiedereröffnung mit einer Sonderausstellung „Fon“, die sich in drei Bereiche gliedert: „Königliche Exponate“, „Gottheiten der Vodun-Region“ und „Schutzfiguren“.

Die Objekte dieser Ausstellung, deren Dauer etwa drei Monate beträgt, stammen aus der Sammlung des Marler Ehepaares Birgit Schlothauer und Gustav Wilhelm.

Die Anreise erfolgt bequem über einen Flug nach Kattowitz mit direkter Weiterfahrt, zum Beispiel per Bus, nach Zory.

Text: Joanna Wilk-Sauerbier
Fotos: Muzeum Zory Polen

INTERNET:
www.muzeum.zory.pl

DEUTSCH 1914 / PAPUA NIUGINI 2014

Künstlerische Dialoge zu einer fast vergessenen gemeinsamen Kulturgeschichte
– ein Projektbericht

Die Insel Neuguinea mit ihren mehr als 1200 Sprachen beherbergt die größte kulturelle Vielfalt Ozeaniens. Der im Osten der Insel liegende Staat Papua-Neuguinea (PNG) ist fast ein Drittel größer als Deutschland und mit sieben Millionen Einwohnern nur sehr spärlich besiedelt. Obwohl reich an Ressourcen, ist PNG ein armes Land. Das Bruttoinlandsprodukt wächst zwar aufgrund der Ausfuhr von Gold, Kupfer, Öl, Gas, Palmöl, Holz und Kaffee stetig, aber 85% der Bevölkerung erwirtschaften ihren Lebensunterhalt in der Landwirtschaft und erhalten keine ausreichende Ausbildung. Fast alle Bewohner sind Christen, aber der Glaube an Ahnen, Geistwesen und Hexen hat sich erhalten.

In den 1960er-Jahren wurde der westliche Teil von Neuguinea von Indonesien annektiert. Hier werden die Ressourcen (Gold, Kupfer, Holz, Palmöl) von indonesischen und ausländischen Gesellschaften massiv abgebaut. Widerstand gegen die indonesische Besetzung wird durch das indonesische Militär brutal verfolgt. Aufgrund von Neuansiedlungsprogrammen ist die indigene Bevölkerung heute in der Minderheit und fast vollständig von jeder Entwicklung ausgeschlossen. Die Herstellung der einzigartigen Skulpturen und Kultgegenstände ist dramatisch zurückgegangen.

Deutschland und Neuguinea

Deutschland und Neuguinea verbindet eine gemeinsame Geschichte. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts siedelten sich im nordöstlichen Teil der Region deutsche Geschäftsleute, Missionare, Abenteurer, Weltverbesserer und Träumer an. Vor 100 Jahren reiste der Maler Emil Nolde in die Kolonie Deutsch-Neuguinea und erreichte sie kurz vor ihrem Ende im Jahre 1914. Er suchte nach einem archaischen Paradies auf Erden, aber auch die wunderschönen künstlerischen Artefakte der Pazifik-Sammlung in Berlin hatten ihn zu dieser Reise verlockt. Die Auseinandersetzung mit den kulturellen Ausdrucksformen aus Neuguinea beeinflusste deutlich die Entwicklung der bildenden Kunst des Westens. Faktoren wie Adaption und



Verfremdung, Projektion und Verklärung spielten eine wichtige Rolle in der Entwicklung von Kunstbewegungen wie Expressionismus, Kubismus und Surrealismus.

Das Projekt

Marion Struck-Garbe und Alfred Banze bereisten im vergangenen Jahr die Insel und realisierten ein Projekt künstlerischer Dialoge zwischen Neuguinea und Deutschland. Zunächst entwickelten zwölf ausgewählte deutsche Künstler in Berlin ihre Projektbeiträge. In Neuguinea präsentierten die Beiden dann die Kunstwerke bei Workshops in mehreren Orten der Region. Die Künstler dort reagierten auf die deutschen Beiträge und reflektierten Aspekte der gemeinsamen Geschichte. Nicht die direkte Begegnung zwischen den Künstlern stand im Vordergrund, sondern die Kunst selbst. Eine Ausstellung der Resultate fand im November 2014 im *National Museum & Art Gallery* in Port Moresby, Papua-Neuguinea und eine im Juni 2015 im *Projektraum Alte Feuerwache* in Berlin statt.

Zur Entstehung des Projektes

Nach einem Kunstprojekt in Jatiwangi auf Java besuchte Alfred Banze 2013 das Taucherparadies Raja Ampat. Die Eindrücke vom dortigen Tourismus und von der Ausgrenzung der indigenen Bevölkerung aus diesem Geschäft führten ihn zur Beschäftigung mit den historischen und politischen Hintergründen der Region und zu der Idee für das Projekt DEUTSCH 1914 / PAPUA NIUGINI 2014. Er schrieb einige Künstler des Pazifikraumes an, die er bereits von früheren Projekten kannte. Die Suche per Internet nach Verbündeten, von Fiji nach Australien, von Kalifornien bis Tahiti, führte zur Begegnung mit der Ethnologin Marion Struck-Garbe aus Hamburg, die zwischen 1990 und 1995 in Port Moresby gelebt hatte und aus dieser Zeit sehr viele Künstler kannte.

Die Fragestellungen des Projektes

Ein Dialog zwischen Künstlern aus Deutschland und Neuguinea sollte auf Arbeiten basieren, die bei Workshops und Präsentationen vor Ort vermittelt und entwickelt werden sollten. Sechs Fragestellungen bildeten den Kern eines Open Calls, zunächst für junge in Berlin lebende Künstler:

DIE ORGANISATOREN

Alfred Banze, in Berlin lebender Künstler: Zeichnungen, Installationen, Videos und partizipative Projekte. Kinder, Jugendliche und Erwachsene, Künstler und Spezialisten unterschiedlicher Disziplinen werden in die künstlerische Produktion und Vermittlung involviert. (www.alfred-banze.de)

Marion Struck-Garbe, Hamburg, Ethnologin am Asien-Afrika-Institut, Universität Hamburg, 2003-2011 Vorsitzende des Pacific Network, Kuratorin von Ausstellungen der Papua Niugini Art, Sprecherin für Frieden und Umwelt bei Greenpeace Deutschland, Kuratorin bei Association of Papua Niugini Cultures. (facebook.com/marion.struckgarbe)

1. Die „klassische“ Kunst aus Neuguinea prägte wesentlich die bildende Kunst des Westens im 20. Jahrhundert. Welche Bedeutung hat die „klassische“ Kunst aus Neuguinea und die durch sie inspirierte „Klassische Moderne“ für junge Künstler heute, in Berlin und in Neuguinea?
2. Wirtschaftliche Interessen bestimmen unser Verhältnis zu Neuguinea: der Abbau von Gold und Kupfer, die Förderung von Öl und Gas, ein extensiver Holzeinschlag, der Tourismus. Landraub und andere Auswirkungen sind teilweise verheerend. Kann / muss dies Thema von Kunst sein?
3. Trotz der lange zurückliegenden Kolonialzeit ist der deutsche Einfluss im Nordosten Papua-Neuguineas immer noch spürbar. Wie drückt sich dieses Erbe heute aus?
4. Künstler und Aktivisten für Umweltschutz, Kulturerhalt und -entwicklung, Gender, soziales Engagement – wie sind die lokalen Akteure miteinander verwoben? Welche Rolle spielen bildende Kunst und intermediale Ausdrucksformen wie Performance, Musik, Film und Theater usw. im Alltagsleben heute?
5. Immer noch wird Neuguinea ausgiebig von Anthropologen und Ethnologen erforscht. Welche Rolle spielt dieses Interesse in der lokalen Alltagskultur? Wie wird dieses Verhältnis künstlerisch umgesetzt?
6. Kann die bildende Kunst heute eine Lingua franca der interkulturellen Begegnung sein?

Die Realisierung

Das Projekt sollte zum 100jährigen Jubiläum des Endes der deutschen Kolonialzeit in Papua-Neuguinea stattfinden, deshalb war Eile geboten. Der Kurator Michael Kisombo vom *National Museum* in Port Moresby sagte für eine Ausstellung zu. In Berlin war das schwieriger. Alle Versuche zur Kontaktaufnahme mit dem *Ethnologischen Museum* in Dahlem und dem *Humboldt Lab* blieben erfolglos, obwohl sich auch prominente Kollegen einsetzten. Von Anfang an war beabsichtigt, die Ausstellung in einer städtischen Galerie inmitten eines der Szene-Kieze zu zeigen. Kerstin Ottersberg vom *Projekt-raum Alte Feuerwache* in Friedrichshain sagte zu. Das *Zentrum für Kunst & Urbanistik (ZKU)* in Moabit sollte mit einer kostenlosen Artist Residency für zwei Künstler aus Neuguinea und einem geplanten Dialog-Programm mit Workshops, Performances usw. eine zweite Station werden. Mehr als 20 Anfragen bei staatlichen deutschen Kulturinstitutionen und privaten Stiftungen auf allen kulturpolitischen Ebenen wurden gestellt. Die Prozedere dafür zogen sich fast bis zum Ende des Projektes hin, erfolglos und frustrierend waren sie alle. Crowdfunding bei *Startnext* finanzierte immerhin 50% der Flugkosten der beiden Projektleiter; der Rest war reines Ehrenamt aller Beteiligten.

Am 19. Oktober 2014 trafen sich die beiden Organisatoren und die beteiligten Berliner Künstler zur Übergabe der Kunstwerke unter der Weltzeituhr am Alexanderplatz. Kurze Grußworte an die Künstler in Neuguinea und Statements zu den Arbeiten wurden auf Video aufgezeichnet. Zwei Tage später war der Abflug, nach zwei Reisetagen landeten Alfred Banze und Marion Struck-Garbe in Port Moresby.

TAGEBUCHAUFZEICHNUNGEN

Port Moresby, 24. Oktober 2014

Fahrt mit dem Minibus zum Nationalmuseum. Marion ist überrascht: *„Die Busfahrten sind viel angenehmer geworden. Als ich vor zehn Jahren hier lebte, waren die Busse vollgepackt, und es gab regelmäßig Gerangel und Diebstähle.“* Pause im Vision City, dem neuen Pracht-Einkaufszentrum des Landes – sieht aus wie überall, ähnlich beliebig und provinziell wie die Mall am Potsdamer Platz. Aber im Keller wird es interessant, eine kleine „Art Gallery“, die Malereien von fast allen wichtigen Künstlern der Stadt hat, eingeklemt zwischen Tiefgarage und Geldautomaten. Im *National Museum* treffen wir den Kurator Michael Kisombo, er freut sich sichtlich auf das Projekt. Ganz anders sein technischer Mitarbeiter, bei jedem Detail zum Ausstellungsaufbau zuckt er kurz zusammen. Kabel kann ich selbst verlegen. Licht, Video: Machen wir selbst, kein Problem. Marion und ich verlassen das tiefgekühlte Gebäude in bester Laune: Die Ausstellung kann stattfinden.

Ela Beach Market – der allmonatlich stattfindende Kunst- und Kunsthandwerkmarkt downtown am Ela Beach, da wo Port Moresby so stinkteuer ist, dass es an seiner eigenen Großkotzigkeit erstickt. Auf dem Gelände der International School findet der Handicraft Market statt, mindestens 200 Stände mit Malereien, Schnitzereien, Andenken, Schmuck und Tinnel. An diesem Vormittag lerne ich fast alle Künstler der Stadt persönlich kennen; alle sind gekommen, um etwas zu verkaufen. In einer Ecke treffen wir die Künstlerin Winnie Wioa, mit der die Berliner Künstlerin Barbara Eitel so gerne zusammenarbeiten wollte. Aber sie macht uns gleich klar, dass sie eigent-



Abb. 2: Ela Beach Market, Port Moresby



Abb. 3: Downtown Port Moresby

lich gar nicht hier sei, sie hat auch keinen Verkaufsstand, denn sie hätte arge persönliche Probleme mit ihrer Familie und den Nachbarn. Das klingt nach einem dieser typischen WANTOK Dramen: Gewalt und Gegengewalt, Rache, Schuld und Sühne. Winnie ist jedenfalls zur Zeit „unsichtbar“ oder „Persona non grata“. Sie kann an keinem Projekt teilnehmen, bis der Streit beendet ist. Der Künstler Ratoos sieht aus wie ein alter Rastaman-Schamane à la Lee Scratch Perry; seine Rede wirkt wirr, komplex und interessant, kein sugar talk.

Gang über den Berg, deprimierend, dieser heruntergekommene Stadtteil hat also die höchsten Immobilienpreise des Südpazifik? Sieht aus wie Junkie-Land. Das *Mapang Guesthouse & Missionary Station* ist immer gut besucht von Missionaren aus Australien und den USA, Bibel-Übersetzern, den Piloten der Bibel-Übersetzer, Zimmerleuten für die Bibel-Übersetzer, ab und zu einer weiblichen Mitarbeiterin oder Ehefrau. Zimmer mit 4-8 Betten, australisches Frühstück inklusive, für ca. 35 €. Die preiswerteste Unterkunft in der ganzen Stadt. Die Hauptstadt Port Moresby ist vor allem eine Ansammlung von Siedlungen aus Hütten und einfachen Häusern, bei denen das meiste Geld für Sicherheitsvorkehrungen draufgeht, wichtiger als ein dichtes Dach. Stacheldraht, Kameras, Wachpersonal allerorten. Name einer beliebten Sicherheitsfirma: Watchdogs. Freitag ist Zahntag, dann werden die Wocheneinkünfte in Alkohol und Buai (Betelnuss) umgesetzt, und spürbar liegt Aggression in der Luft. Männer, die sich betrunken anrempeln, Schlägereien, alles bis Sonntag früh, bis zum Kirchgang, dann ist es wieder ruhig – aber nicht überall. Leere Strassen sind zu meiden, und aufatmen kann man erst, wenn auch Frauen unterwegs sind. Stadtteil Boroko, der zentrale Platz neben der Post: Öffentliches Betelnusskauen und der Verkauf sind verboten, aber hier wird es toleriert. Und so sieht es dann auch aus: Der ganze Platz ist knallrot vollgekleckert vom Auswurf. Der Boden sieht aus wie nach einer Messerstecherei. Trotzdem, dies ist ein herrlicher Ort, der Busbahnhof in der Nähe, ein kleiner *Handicraft Market*, verschiedene Märkte für Lebensmittel und chinesischen Krimskrums, ein paar Behörden und Banken. Hier trifft sich die Stadt.

Goroka, 26. Oktober 2014

Flug nach Goroka über Niemandland – keine Strassen, keine Siedlungen, nur ab und an ein Wolkenloch und ein abgelegenes kleines Dorf an einem Flusslauf, Hochgebirge und unendliche dunkle Wälder! Wir erreichen das zentrale Hochland. Landung in der Universitätsstadt Goroka. Begrüßungen an der *University of Goroka, Department of Expressive Arts*, u. a. mit



Abb. 4: Marktplatz in Goroka

Michael Mel, Professor für Performance Art und Leiter der Kunsthochschule, Abstimmung des Einladungstextes und der Teilnehmerliste. Milan Boie, halb Filipino, halb Papua, hat in Europa gelebt; er ist der wichtigste Mann für jedwede Arbeit der Abteilung „Expressive Arts“. In einer Ecke hat sich Tom Deko ein kleines Atelier eingerichtet. Als angesehener Senior Artist mit internationalen Kontakten hat er einen Langzeit-Residency-Status.

1. Workshop-Tag: Treffen am Morgen, gut besucht mit 15 Teilnehmern. Einführung, Vorstellung der Kunstwerke aus Berlin. Erste Ideen. Abends gehen wir mit Verena, der Leiterin der Medienabteilung der Uni, ins Barbecue-Restaurant am Stadtrand. Verena hat eine ausgezeichnete Medienwerkstatt aufgebaut; überall liegen DVDs fertiger Projekte herum, Dokumentationen, Bildungs- und Aufklärungsfilme zu HIV-AIDS u. ä. Am Nachmittag war mir schon aufgefallen, dass es hier eine phantastische Musikabteilung gibt, mit vielen interessanten Studenten.

2. Workshop-Tag: Am Morgen kommt fast niemand, nur zwei Künstler schauen kurz vorbei. Aber das ist kein Problem, haben wir ja so besprochen: Jeder arbeitet individuell, wann und wie er will. Am Nachmittag ist Präsentation. Um 14 Uhr beginnt der Aufbau in einer Mehrzweckhalle mit einer schönen Bühne nebenan, aber dann fängt ein Mordsregen an, und der Strom fällt aus. Eine Delegation der Europäischen Union will nicht länger warten und geht. Und so sind die Besucherzahlen unserer Abschlusspräsentation eine Stunde später eher kläglich. Eki vom *National Museum* aus Port Moresby ist extra angereist, Michael Mel und ein paar bisher Unbekannte erscheinen. Die Präsentation der Workshop-Ergebnisse macht dann allen sehr viel Spaß. Beim Abendessen spricht Michael Mel von der Noodle-isation seines Landes, direkt in die Kamera, und dies ist sein Projektbeitrag, Respekt!

Mit dem Bus nach Madang, 30. Oktober 2014

Die Busfahrt nach Madang ist wie ein Höhenflug, alle genießen sie und freuen sich auch über unsere staunenden Gesichter. Was für ein wunderschönes, fremdes Land, weite Täler, nur mit Gras bewachsene Bergketten, kleine Dörfer mit traditionellen Hütten aus Stroh, Marktstände ab und zu, viele davon aufgelassen wegen fehlender Kundschaft. Dieses Land leidet an der alltäglichen Gewalt. Wantok – One Talk, was soviel heißt wie „die gleiche Sprache sprechen“, meint, dass die, die die gleiche Sprache sprechen, zum gleichen Volk gehören. Auf die kann man sich also verlassen, während alle anderen bedeutungslos sind oder gar Feinde, mit denen man um Land und Frauen Krieg führt. Heute finden die Ausein-



Abb. 5: Alex Elias, Media Department University of Goroka



Abb. 6: Apa Tengere, Goroka: „It's about energy“

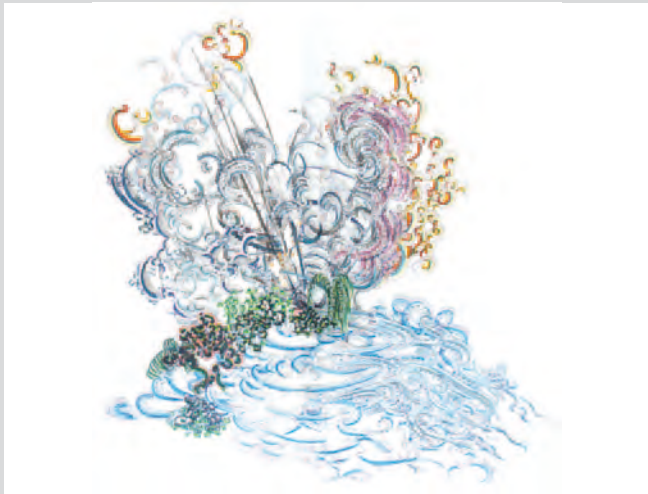


Abb. 7: Barbara Eitel, Berlin: „August 2014“

andersetzungen anders statt: Da verschwindet jemand, hat einen Unfall, erblindet plötzlich oder wird der Hexerei überführt und gemeuchelt. Das geschieht meistens den Frauen, denen die Schuld an IRGENDWAS untergeschoben wird. So eine Wantok-Auseinandersetzung kann ewig dauern, bis Ausgleichszahlungen in genügender Höhe gezahlt werden oder eine Schlichtung stattfindet. Manche Männer des Hochlandes, die mir bei Spaziergängen in Goroka oder Port Moresby begegnen, erscheinen mir wie von unergründlich brodelnder Leidenschaft innerlich kochend, wie von Liebeskummer oder Eifersucht verzehrt. Halt an einem Essenstand, wir kaufen frischgebrannte Erdnüsse. Ein Staudamm im Tal unter uns, moderne Energieprojekte im Niemandsland, gut! Das Land öffnet sich, es wird heißer, der Wald dichter. Eine Kreuzung: Der Abzweig zur Hafenstadt Lae Richtung Süden, wir halten nach Norden. Palmöl-Plantagen soweit das Auge reicht, militärische Anordnung der Landschaft. Die Palmen brauchen sehr lange, bis sie Erträge bringen, und haben sehr bald dem Boden alles Nahrhafte entzogen. Es folgen Zuckerrohrplantagen, schnellere Erträge, weniger zerstörerisch. Aber der globale Markt verlangt Palmöl, für industriell hergestellte Lebensmittel, Kosmetik, Bio-Benzin. Langfristig müssen die Palmen mithilfe künstlicher Nährstoff-Lösungen versorgt werden, ein Teufelskreis. Entlang der Straße verläuft eine Pipeline der chinesisch geführten Nickel-Mine am Ramu-Fluss. Ich erinnere mich an die Passagiere des Fluges von Hongkong nach Port Moresby, chinesische Minenarbeiter. Hierher sind sie also gebracht worden. Die Chinesen sind Selbstversorger, sie bringen ihre komplette Infrastruktur mit, das technische Gerät, aber

auch Gebäude, Nahrung, Kleidung und Arbeiter, Dienstleister, sogar Prostituierte. Alles im eingezäunten Gebiet. „Kein Eintritt“. Der Fluss ist von der Mine vergiftet, die Bewohner der Dörfer haben Hautausschläge, Krankheiten aller Art. Das Wasser des Ramu-Flusses mündet in der Nähe von Madang ins Meer, bedroht die Fischbestände und Korallen der Bismarcksee und die Gesundheit aller Bewohner.

Madang, 31. Oktober 2014

Ulla arbeitet für „Brot für die Welt“ in Madang. Marion kennt sie schon lange. Wir können bei ihr wohnen, endlich mal kein Guesthouse voller Missionare. Nachdem das alte Büro Opfer eines „Rascol“-Anschlages wurde, eines Raubüberfalls einer lokalen Gangsterbande, mussten sie umziehen. Der Besitzer des Madang Resort bot ihnen Räume an, und seitdem wohnt Ulla auf dem Gelände des Luxushotels. Workshop mit der *Bismarck Ramu Group*, ca. zehn Teilnehmer, alles junge Leute, wahrscheinlich ein gemeinsames Ausbildungsprogramm. Niemand von ihnen ist Künstler, also keine Probleme mit dem leider oft üblichen Egotrip. Ein toller Tag und am Ende ein Haufen schöner Ergebnisse. Alle sind happy, abends Fahrt zurück in die Stadt, gemeinsam auf einem Pick-up in den Sonnenuntergang. Am nächsten Tag ein Besuch im Madang Museum. Verblichene deutsche Schrifttafeln und Kopien alter Fotos aus der Kolonialzeit. Die lokale Polizei 1914, der Vorsteher Herr X. Übernahme durch die Australier, japanische Besetzung und wieder Australier. Independence. Wenn Ulla sich in Fahrt redet, ist sie nicht mehr zu stoppen: Sie spricht über die Wichtigkeit der Kirchenarbeit für die Entwicklung der Zivilgesellschaft. Die *Bismarck Ramu Group* erhält einen finanziellen Zuschuss, ähnlich wie Projekte in West-Papua.

Port Moresby, 4. November 2014

Flug nach Port Moresby, zurück in der *Mapang Missionary Station*, noch mehr Bibelübersetzer. Es gibt ja auch genug zu



Abb. 8: Präsentation des Bildes „Papua New Guinea“ von Moritz R. (Berlin) in Madang

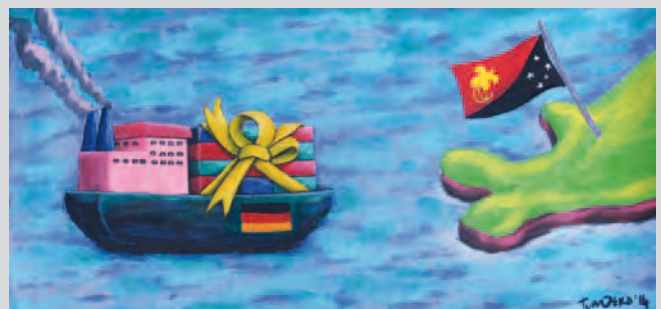


Abb. 9: Tom Deko, Goroka: „Aid“

tun bei 800 Sprachen. Besuch im *Music Department des Institute of Papua New Guinea Studies*, das Center sieht etwas runtergekommen aus. Früher wurden hier Bücher, CDs und DVDs verlegt, es war eine wichtige internationale Anlaufstelle. Heute scheinen sich die wenigen Mitarbeiter hinter den verstaubten Regalen zu verstecken, Auswirkung von Finanzkürzungen und öffentlichem Desinteresse.

Alotau, 5. November 2014

Flug nach Alotau. Jeffry holt uns ab, seine Familie ist echtes 21st Century Patchwork. Seine Frau kommt aus Bougainville, typisch ihre tiefschwarze, fast blau schimmernde Haut. Auch Jeffrys Stiefmutter lebt im Haus, kümmert sich mit um die Kinder, ebenso ein Mädchen aus der Nachbarschaft, das es hier einfach besser findet als zuhause. Dann ist da noch der



Abb. 10-12: *Kundu & Kanu Festival*, Alotau

Stammgast Tony aus Port Moresby, der im Gegenzug Jeffry Unterkunft bietet, wenn der in der Hauptstadt zu tun hat. Jeffry ist vor einiger Zeit hierher gezogen, weil es die „netteste Stadt im ganzen Land ist“, wie er sagt. Und da hat er wirklich Recht. Alotau ist ein echtes Südsee-Idyll. Zur Zeit findet das *Kundu & Kanu Festival* statt, vor allem ein sportlicher und künstlerischer Wettbewerb der Dörfer der Milne Bay Region, so auch der entlegenen Inseln rund um die berühmten Trobiand-Inseln.

Jeffry hat zusammen mit anderen die Künstlergruppe *28K (28Kreatif)* gegründet, der Name ist ein schönes Wortspiel: Die 28 bezieht sich auf den Hüftumfang der polynesisch geprägten Milne-Bay-Bewohner, der deutlich geringer ist als der der stämmigeren Hochlandmenschen, und *28K* bezeichnet auf ein besonders hochwertiges Gold, noch hochwertiger als das Gold, das im Hochland gewonnen wird. Die Gruppe *28Kreatif* hat 15 Mitglieder, mit Jeffry und Tony als Kern der Gruppe. Parallel zum Festival haben sie einen Fundraising-Abend mit Ausstellung, Performances, Modenschau, Tanz und Musikauftritten organisiert. Bis zur letzten Minute werkeln sie an den Stellwänden für die Bilder, an Infotafeln, technischem Equipment und an ihren insgesamt 46 Gemälden. Die Hängung erfolgt erst während der Veranstaltung, umso spannender für die Besucher, solvante Gäste aus dem öffentlichen Leben der Stadt, die beeindruckende Eintrittspreise zahlen. Dafür ist „all inclusive“, Spanferkel-Essen bei Bier, Prosecco, Whiskey und Softdrinks in Mengen. Auf der Bühne gibt es einige ergreifend schlichte Ansprachen örtlicher Sponsoren: Gespendet von Metzger X, gestiftet vom Getränkemarkt Y, weil ... nun ja ... Der eigentliche Sinn der Veranstaltung, die Gründung einer Kulturorganisation in der Stadt, gerät bei dem Fest zwar etwas ins Hintertreffen, aber egal, die Stimmung ist ausgezeichnet, am Ende sind alle völlig betrunken.

Zwei Kilometer entfernt findet das eigentliche Kulturevent statt, das jährliche *Kundu & Kanu Festival*. Zahlreiche Bambushütten zur Unterbringung der vielen Gäste wurden aufgestellt und Bühnen für Tanz- und Musikauftritte. Prachtvoll sind die Kanus und Segelschiffe gestaltet, mit alten Ornamenten und Symbolen, fast so schön wie die der Schiffe in den Museen in Berlin, New York, London und Paris. Die Kostüme und Körperbemalungen der Tänzerinnen und Tänzer sind atemberaubend; längst haben jedoch die schrillen Farben aus dem Baumarkt die alten kostbaren Pigmente ersetzt. Die Farbgestaltung erfolgt, so scheint es, je nach Verfügbarkeit. War das vielleicht nicht schon immer so? Egal, das Fest ist ein Rausch von Farben und Klängen! Natürlich irritiert mich, den ungeübten Selten-Gast von FKK-Geländen und umso routinierteren Besucher muslimischer, hinduistischer und buddhistischer Alltagskulturen: Viele Frauen treten zu den Wettkämpfen „oben ohne“ auf. Sex sells? Nach kurzer Umstellung – ist doch kein Problem, sieht doch gut aus. Die Musik der Trommeln ist so einfach wie hypnotisch, langsame, gezogene Takte mit eleganten Pausen, die synkopische Tanzbewegungen erlauben und sie unterstützen. Das Stampfen eines Militärmarsches – und immer wieder eingelassene kleine Schlenker voller Humor. Selbstironie? Sinn dieser Großveranstaltungen, die in ähnlicher Form in allen Regionen des Landes stattfinden, ist die Begegnung, das Kennenlernen, die Verständigung zwischen den 800 Sprach-Völkern, vielleicht ähnlich dem Fußball in Europa oder Amerika. Die Festivals wurden in den 1970er-Jahren eingerichtet, um eine andere Form des Wettkampfes

statt des Kampfes in das Land zu bringen. Es hat sich bewährt und die Festivals sind zur touristischen Einnahmequelle geworden. Ein Kreuzfahrtschiff aus Australien hat im Hafen angelegt. Frage einer Touristin an mich: „Are you native?“ Ich antworte: „Look at me, do I look native?“ Was für eine herrliche Projektion weißen australischen Selbstverständnisses. Ich beobachte eine australische Familie. Papa erklärt seinen beiden Jungs alles ganz genau: Hier seht ihr die Speerspitzen, vergiftet, seht da, die wilden Bemalungen. Die beiden Jungs stehen mittendrin – wie auf dem Rummel eines verrückten Themenparks *Pirates of the Caribbean*. „Ok, aber können wir jetzt Eiscreme (haben)?“

Der Workshop findet später statt; am Tag vor unserer Abreise treffen wir uns mit deutlich weniger Teilnehmern. Nach dem langen Festival-Wochenende brauchen viele erstmal eine Auszeit: „Working is not good, because there is no time to relax“ erinnere ich mich an eine Aussage eines jungen Mannes in Vanuatu, vor vielen Jahren. Jeffry lädt ein paar Jugendliche eines *Finance & Business Colleges* ein, am Workshop teilzunehmen. Sie fangen gleich an, hübsche Trobiand Style Motive zu zeichnen: Blumen, Töpfe, Tattoos etc. Jeffry und Tony legen sich schwer ins Zeug, ebenso die beiden jungen Designer Maxine und Elisie. Filmen, Malen, Basteln, Kleben, Fotografieren. Am Abend folgt die Abschlusspräsentation. Die beiden Hip-Hoper und Tattoo-Künstler Norman und Alex kommen reichlich spät, aber sie bringen gute Beiträge mit. Der Abschied am nächsten Morgen fällt allen schwer. Wir waren freundlich

aufgenommen worden in Jeffrys Familienleben, tauchten kurz ein in den „Pacific Spirit of Life“.

Port Moresby, 12. November 2014

Zurück in die Hauptstadt Port Moresby, erster Workshop-Tag im National Museum. Es kommen fast 30 Künstler, damit hatte keiner gerechnet. Workshop und zugleich der Ausstellungsaufbau, dop-



Abb. 13: Ratoos, Port Moresby, arbeitet an „Marsden Matting“



Abb. 14: Ingeborg Lockemann, Berlin: „Exquisite Corpse“

pelt schwer für Marion und mich. Deshalb machen wir nach unserer Einführung und ersten Gesprächen auch gleich allen klar: Bitte arbeitet möglichst zuhause. Das nächste Treffen vereinbaren wir für den nächsten Morgen, die Abschlusspräsentation legen wir auf den Tag darauf, als Teil der Ausstellungseröffnung. Probleme des Aufbaus: Bilderrahmen? Nein. Podeste? Nein. Sockel? Nein. Verlängerungskabel? Ja, vielleicht, später. Der Museumstechniker erscheint die ganze Woche nicht zur Arbeit. Aber am Ende ist doch eine gute Ausstellung herausgekommen, für die sich auch Dr. Motu, der Direktor des Museums, nicht zu schämen braucht: „Nice little exhibition.“ Die Abschlusspräsentation der Künstler aus Port Moresby ist eines der Highlights der ganzen Reise, was für eine Vielfalt! Ratoos macht eine Malaktion mit Ausstellungsbesuchern, eine Tanzgruppe aus Bougainville tritt auf, das Fernsehen macht Interviews.

Viele der Künstler, die in Port Moresby leben, kommen ursprünglich aus anderen Regionen des Landes, sind hier irgendwann „gestrandet“. Meist können sie in ihre Heimatdörfer nicht zurückkehren, dort wären sie Außenseiter, Ausgestoßene, und so möglicher Gewalt ausgesetzt. Hier in den Suburbs der Metropole finden sie etwas Ruhe unter Gleichgesinnten, und manchmal verkaufen sie sogar etwas an Touristen oder Expatriates. Die Zeit der großen staatlichen Aufträge für Kunst am Bau und Ankäufe scheint vorbei zu sein, ein paar verrostete Metallskulpturen auf städtischen Verkehrsinseln zeugen von einer längst vergangenen Aufbruchstimmung in den 1980ern, als kurz nach der Unabhängigkeit des Landes sehr viel ausländisches Geld in Kulturprojekte floss. Der nächste ökonomisch-kulturelle Schritt wird durch den Aufstieg der Entwurzelten in den Vorstädten erfolgen. Aber das kann noch dauern.

Jayapura (Westpapua), 18. November 2014

Zu Fuß geht es über die Grenze nach Indonesien. Die Straßen werden breiter, Abfall, Lärm und Verkehr nehmen zu, wir erreichen die Stadt. Willkommen in Indonesien! Jayapura, die Provinzhauptstadt Westpapas sieht aus wie eine x-beliebige Stadt auf Java. Mit dem Unterschied, dass sie an einer unglaublich schönen Bucht des Pazifik liegt. Schon jetzt sind nur noch die Hälfte der Bevölkerung von Westpapua Ureinwohner, der Rest sind Zugezogene aus Java und Sulawesi. Dies ist eine Art „urbane Brandrodungs“-Besiedlung, zurück bleiben endlose vermüllte Suburbs, Brachen, Investitionsruinen, Ratten und Mücken.



Abb. 15: Musikgruppe Eyuser, Jayapura: „Adwei Ampom“



Abb. 16: Ausstellung im Projektraum Alte Feuerwache, Berlin. Dima Bre, Port Moresby: „100 years ago“ (links). Hendrik Barsano, Jayapura: „A foreigner in my own land“ (Mitte). Bilum Tragetasche (rechts)

Das etwas zurückliegende P3W in Jayapura (christliches Frauenzentrum mit angegliedertem Gästehaus) ist mit seinem schönen Garten eine Oase der Ruhe. Hier treffen wir die Musiker der Band *Eyuser*. Alle Mitglieder der Gruppe sind von der Insel Biak. Der Bandname bedeutet in ihrer Heimatsprache: Nachfolger.

Sie setzen mit ihrer Musik das Erbe Arnold Aps fort, der 1984 vom Militär erschossen wurde. Die indonesische Regierung hatte Anstoß daran genommen, dass er Musik und Tänze der verschiedenen Ethnien Westpapas gesammelt und vortragen hatte, um auf diese Weise eine nationale Identität herzustellen und Stolz auf die eigenen Kultur hervorzurufen. Dieses offensichtliche Demonstrieren des Andersseins, eben nicht indonesisch zu sein, galt der Regierung als Akt des zivilen Widerstands. Das ist auch heute noch so. Ferry Marisan, der Bandleader, leitet auch ELSHAM, eine Menschenrechtsorganisation. Er sagt: „Wir müssen uns um unsere Kultur kümmern, sonst ist sie in zehn Jahren verschwunden“. Musik ist die Waffe im gewaltfreien Kampf um Freiheit und Erhalt des kulturellen Lebens. Jedes der Bandmitglieder hat, wie die meisten Westpapas, in dem seit 50 Jahren währenden Kampf gegen die indonesische Besetzung zumindest einen Verwandten verloren. Trauer und Leid prägen ihre Gesichter, und sie sind längst nicht so humorvoll und zum Lachen aufgelegt wie ihre melanesischen Nachbarn in Papua. Es dauert einige Zeit, alle Beiträge zusammen zu bekommen. Die Ergebnisse sind wundervoll: Der junge Sänger Bernard Rumsayer trägt zwei seiner eigenen Lieder vor. Und im letzten Moment kommt die ganze Fab 5 der Musikgruppe *Eyuser* zusammen, um zwei Lieder vor der Kamera zu singen. Hendrik Baransano hat ein großes auf Baumrinde gemaltes Bild mitgebracht. Traditionell wurden rund um den See Sentani spirituelle Ornamente und abstrakte Muster auf Baumrinde gemalt. Anders Hendrik Baransanos Bild mit dem Titel: „Ein Fremder in meinem eigenen Land“ – es zeigt eine Familie aus Papua-Neuguinea, die über die Grenze nach Westpapua schaut. Wir sprechen über die gemeinsame Geschichte von Deutschland und Papua-Neuguinea, und kommen auf den Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989 zu sprechen. Auch hier ist die Teilung des Landes ein zentrales politisches Thema. Eine Gruppe von Reggae-Musikern stellt ihr Papua Reggae Festival 2014 Projekt vor, sie erklären die Bedeutung dieser Musik für die kulturelle Identität der Jugendlichen. Wir sprechen über Überlebensstrategien



Abb. 17: Bismark Ramu Group, Madang: „Stori Bilong German“ (links). Pax Jakupa, Goroka: „Mask“ (mitte oben). Jeffry Feeger, Alotau: „From stone age to phone age“ (Mitte unten). Alexandra Holownia, Berlin: „Masks“

unabhängiger Künstler-Organisationen, auch über Berliner Projekträume. Das fühlt sich zunächst etwas seltsam an, aber es macht Sinn.

Berlin, 19. Juni 2015

Zurück in Berlin, die letzten Ablehnungen für Projekt-Förderungen trudeln ein. Also können wir keine Künstler nach Deutschland einladen und müssen die Artist Residency und das Event-Programm bei ZKU streichen. Auch die Workshops mit Jugendlichen in Friedrichshain können nicht stattfinden. Letztlich werden wir auf ein klassisches Ausstellungsformat zurückgeworfen, das statt öffentlich gemachter dynamischer Prozesse und Teilhabe NUR eine Sammlung zeigen kann, ähnlich unseren Museen. Aber die Ausstellung im *Projektraum Alte Feuerwache* in Berlin im Juni 2015 wirft Fragen nach Land, Leuten und gemeinsamer Geschichte auf, die sie ganz bewusst nicht direkt beantwortet. Denn hier geht es nicht um Wissensvermittlung oder Weiterbildung. Stattdessen fokussiert die Ausstellung durch die Anordnung der paarweise gegenüber gestellten Kunstwerke auf das Dialog-Projekt. Die Besucher müssen selbst aktiv werden; viele halten sich ungewöhnlich lange in der Ausstellung auf und folgen ihren eigenen Imaginationen (Songlines). Die Epoche der deutschen Kolonialzeit wird vor allem in den Arbeiten aus Papua-Neuguinea reflektiert, weniger in den Beiträgen der Berliner Künstler, die versuchten, prozess-offene Formfindungen und Fragestellungen für die geplanten Workshops in Neuguinea zu entwickeln. Ihre Beiträge boten eine ausgezeichnete Arbeitsgrundlage für das Projekt, experimentelle Settings für die Kommunikation zwischen den Welten. Bei den Arbeiten aus Papua-Neuguinea ist erstaunlich, dass die Missionare fast durchweg positiv dargestellt werden. Wir, die wir die Geschichte nur aus Büchern kennen, die von Weißen geschrieben wurden, hatten ein ganz anderes Bild von Mission. Eine Korrektur der Darstellung der Geschichte aus anderer Sicht. Viele Künstler bedauern das Abreißen der kulturellen Beziehungen zu Deutschland, wie sie zum Teil noch bis in die 1990er-Jahre bestanden, und wünschen sich eine Wiederaufnahme. Unser Projekt wurde durchweg sehr positiv aufgenommen, aufgrund fehlender Fördermittel konnten die Prozesse aber leider nicht weiter vertieft werden.

Weitere Informationen: www.papua2014.de

Text und Fotos: Alfred Banze und Marion Struck-Garbe

KOSMOPOLITISCHE ENTITÄTEN – DIE KUNST VON BOB RIZZO

Markus Ehrhard im Gespräch mit dem US-amerikanischen Künstler



Abb. 1: Bob Rizzo

Skulpturen aus Afrika und die nordamerikanische *Tribal art* haben bei Bob Rizzo eine Kombination aus Wissbegier und Faszination ausgelöst. Sie findet ihren Niederschlag in dessen Werk mit so verschiedenen Ausdrucksformen wie Zeichnung, Gemälde, Collage, Druck, Skulptur, Installation, Performance und Musik. 1975 begann er, seine Arbeiten als Teil der *American Painters in Paris Exhibition im Palais de Congrès* (Paris) auszustellen. Im gleichen Jahr schuf er seine erste *Performance und Installation Branch Prop in Strasbourg*. Zurück auf Rhode Island, stellte Bob Rizzo seine Arbeiten unter anderem im Museum der *Rhode Island School of Design (RISD)* aus und nahm an einer Vielzahl von Ausstellungen in den Vereinigten Staaten teil. Bis 2004 förderte und kuratierte Bob über 30 Jahre lang als *local government arts administrator* erfolgreich Ausstellungen zeitgenössischer Kunst.

Markus Ehrhard: Bob, wo und wie bist Du zum ersten Mal der afrikanischen Skulptur begegnet?

Bob Rizzo: Stammeskunst hat mich schon immer interessiert. Als Kind besuchte ich mit meinen Eltern die traditionellen *Pow Wows* der Native Americans. Ich machte alle Arten von Kopfbedeckungen und Kostümen. Ich bin mir sicher, dass es bei einem der vielen Besuche eines Native American Museums war, dass mir afrikanische Objekte aufgefallen sind. Diese waren und sind in der Regel immer zusammen ausgestellt. Was mir sofort auffiel, war die Ähnlichkeit zwischen den Objekten und die besondere Stärke der afrikanischen Stücke.

ME: Was machte Dich neugierig? Waren es die eingesetzten Materialien, die abstrakte Form der Körper, die Mystik?

BR: Ich würde sagen, es war eine Vielzahl von Dingen, die mich faszinierte. Es war das „other worldliness“ der Skulpturen. Das Material, die Kraft, die Kombination der Materialien, die Behandlung der Oberflächen. Ich konnte sagen, dass diese Objekte nicht einfach nur „Kunst“ waren. Die Objekte waren von einem Mysterium umgeben, was für einen weißen

Abb. 2a: Totem „The Collector“, Bob Rizzo, 2003

Jungen fremd war. Ich wollte verstehen, warum man diese Materialien kombinierte. Was der Grund dafür war, dass manche Stücke mit getrocknetem Blut, Öl, Federn etc. überzogen waren. Ich wollte herausfinden, was diesen alltäglichen Gegenständen, wie Trommeln, Flöten und Messern, eine solche Magie gab. Irgendetwas war da los, aber ich konnte nicht verstehen, was es genau war. Erst später wurde mir bewusst, wie perfekt das Design und wie einzigartig das Formverständnis war. Ich kann nicht sagen, dass ich ein Objekt als abstrakt ansah – vielmehr schärfte es meine Art des Sehens.

ME: Bietet Dir die afrikanische Skulptur also das Fundament einer Neuordnung?

BR: Ja, dem stimme ich zu. Die afrikanische Skulptur, Körperschmuck und Schmuck, das Verarbeiten von gefundenen Gegenständen, wie Flaschendeckeln oder Kunststoffabfällen, die zusammengestellt auf einem Körper befestigt werden, bilden die Grundlage meiner Arbeit. Es inspiriert mich, völlig unzusammenhängende Objekte zu kombinieren, um eine völlig neue Geschichte daraus zu schaffen.

ME: Betrachtet man zum Beispiel Deinen Totem „The Collector“ genauer (Abb. 2a, 2b), so entdeckt man einen Fundus kleiner Objekte. Federn, Kauri-Schnecken, Münzen, Samenkapseln, Glasperlen, Glöckchen, rostige Nägel und Knochenfragmente sind uns ja von afrikanischen Fetischen bekannt. Du verwendest aber auch Objekte aus Deinem Umfeld, wie Hörner und Zähne eines Büffels, Eintrittskarten des New Yorker Metropolitan Museums, eine Hundemarke, die gedrechselten Beine eines antiken Möbelstücks und als Kopf den Hutblock aus Holz sowie diverse Fundstücke aus Griechenland und Indien. Nach welchen Kriterien suchst und findest Du diese vielen Objekte und stellst sie zusammen?

BR: Welche Stücke zu einem Objekt verarbeitet werden, variiert von Skulptur zu Skulptur. Im Fall von „The Collector“ waren es wirklich nur Sachen, die zu sammeln mich interessiert. Die Tatsache, dass da Tierzähne und ein Büffelhorn, Federn und Glasperlen verarbeitet sind, beruht auf meinem Interesse an der uramerikanischen Kultur. Die alten Nägel habe ich in Häusern aus den Jahren 1800 bis 1900 gesammelt, einige sind aus meinem eigenen Haus (1971 erbaut). Die Basis dieser Skulptur wurde von meinem Vater in den 1950er Jahren gefertigt, um Elektrokabel darauf zu wickeln. Die indischen Glöckchen stammen aus einer Sammlung von Glocken aus der ganzen Welt. Die griechischen Objekte reflektieren meine Liebe zu Griechenland und die Inspiration, die ich von Schreinen entlang griechischer Straßen erfahren habe, genau wie ich mich durch Eintrittskarten von Museen oder Hundemarken an Inspirationen erinnert fühle. Sie alle sind kleine Andenken an Reisen und Erlebnisse. In vielen Aspekten ist „The Collector“ ein Selbstporträt. Wie ich herausgefunden habe, passt er auch zu anderen Sammlern. Er ist nun im Besitz von Rand Smith von der Galerie Rand Tribal Art. Er war sofort von dieser Figur angetan. Ich würde auch sagen, dass alle meine anderen Arbeiten der Totem-Serie ähnliche Themen beinhalten. Wenn ich ein Stück beginne, starte ich mit einer Grundform und baue dann darauf auf. Da ich auch Tribal Art sammle, bin ich von Objekten umgeben, die den einen oder anderen Sinn dieses Interesses reflektieren. Außerdem gehe ich viel spazieren und sammle, was ich finde.

Das ist Teil meines täglichen Rituals. Ich bin somit auf meinen Spaziergängen fokussiert und verbinde mich mit meiner Umgebung. So sind all die Dinge, die an einem Objekt ihren Platz finden, voller Erinnerungen an diese Spaziergänge. Für den Betrachter mag es Erinnerungen an die Kindheit wecken oder auch an einen Spaziergang im Wald und so weiter. Es ist für mich ein Ritual, jedes Objekt zu schaffen, immer verbunden mit Erinnerungen.



Abb. 2b: Totem „The Collector“, Bob Rizzo, 2003

ME: Du gewährst dem Betrachter mit Deinen Skulpturen die Möglichkeit der eigenen Reflexion, wie zum Beispiel die erwähnten Kindheitserinnerungen. Deine Arbeit bietet darüber hinaus auch Projektionsfläche für weitere eigene Wahrnehmung. Welche Fragen stellst Du darüber hinaus bzw. welche Auseinandersetzung möchtest Du noch mit Deinen Arbeiten ansprechen?

BR: Ich bin sehr an der Idee des Mystischen interessiert. Die Idee, dass da etwas ist, was wir aber nicht wissen oder verstehen. Im Besonderen ist dies der Fall in der Tribal Art. Es gibt alle Arten von Theorien und Studien darüber, was ein Objekt bedeutet oder was dessen Kräfte sein können. Mit einigen meiner Arbeiten ziehe ich auf diesen Aspekt. Meine Objekte sollen den Betrachter dahin gehend fesseln, dass dieser beginnt, nach einer tieferen Bedeutung der Anbringungen und Zusammenstellungen zu suchen, nach der „anderen“ Bedeutung dieser angehängten Objekte. Sollen die arrangierten Glasperlen etwas Bestimmtes bedeuten, oder sind sie einfach nur ein Körperschmuck? Warum ist ein bestimmtes Objekt gerade an dieser Stelle der Skulptur platziert? Ich treffe sehr bewusste Entscheidungen, wie ein angebrachtes Objekt zum anderen steht. Ich nagele nicht einfach Sachen zusammen. Ich habe festgestellt, dass meine Arbeiten hauptsächlich Sammler von Tribal Art ansprechen. Sie verstehen die Positionierung und die Beziehung der unterschiedlichen Objekte im Gesamtobjekt wohl besser. Meine visuelle Sprache wird von ihnen verstanden. Wie ich zuvor schon sagte, liebe ich es, wenn eine so simple Sache wie ein Flaschenverschluss auf jedem Platz dieser Welt eine andere Verwendung und eine andere Bedeutung haben kann.

ME: Mich erinnern Deine Skulpturen, wie „Object of Desire“ (Abb. 3) aus Deiner Serie der Schreine, an die Kabinettschränke und Kuriositätensammlungen des europäischen Barock, die von Gelehrten und Adligen zusammengetragen wurden, und Studien und Wissen, aber auch Sterblichkeit und Vergänglichkeit symbolisieren. Welche Symbolik verfolgst Du mit Deiner Ausdrucksform?



Abb. 3: Schrein „Object of Desire“, Bob Rizzo, 2004

BR: Das ist lustig, dass Du das mit dem Kuriositätenkabinett sagst, denn manchmal meine ich, ich lebe in einem! Meine Schreine enthalten alle möglichen Elemente. In dem Schrein „Object of Desire“ liegt ein Stein, mit Blattgold bedeckt und ein Magnoliensamen, den ich auf einem Friedhof gefunden habe. Manche beinhalten Sammlungen von gefundenen Objekten in Kombination mit Sachen, die ich in einem Laden gekauft habe. Andere Schreine erzählen von Reisen, Beziehungen oder Erinnerungen, welche ich durch Andenken bewahrt habe. Es geht um das „Festhalten“ eines Moments bei einem Spaziergang oder einer Reise.

ME: Das klingt nach einem stetigen Prozess. Ist eine Skulptur jemals fertig und abgeschlossen?

BR: Nein. Was mich betrifft, so sehe ich eine Skulptur nie als fertig an. Einige Stücke sind auf einen Zeitraum von fast zehn Jahren datiert. Ich finde es interessant, dass einige Besitzer meiner Skulpturen eigenhändig persönliche Gegenstände der Skulptur hinzufügen. Ich habe kein Problem damit. Sie schaffen dadurch eine persönliche Beziehung zu meiner Arbeit.

ME: Wenn ich Deinen Schrein „St. Sebastian“ (Abb. 4) betrachte, sehe ich das Martyrium des heiligen Sebastian. Es handelt sich also um ein religiöses Thema in Deiner Arbeit. Gleichzeitig erinnert diese Figur auch unmittelbar an eine Nkisi-Statue aus dem Kongo. Ist die Ästhetisierung der afrikanischen Plastik Mittel Deiner Ausdrucksform?

BR: Ja, das ist genau das, was ich beabsichtige. In vielen meiner Skulpturen findet man das Vermischen von geistigen Haltungen und spirituellen Vorstellungen.

ME: Einige Deiner Kunstwerke sind Kombinationen aus Skulptur und Gemälde, so zum Beispiel „The Silencing of Pantheos“ (Abb. 5). Du vereinst nicht nur das Gegenständliche, sondern auch das Akustische. Du hast eine sehr beeindruckende Sammlung an Lamellophonen zusammengetragen. Afrikanische Musik taucht auch in Deinen Installationen und Performances auf. Wie beschreibst Du Klang in Deiner Kunst?



Abb. 4: Schrein „St. Sebastian“, Bob Rizzo, 2001

BR: Ich habe Musik in meinen Performances verwendet, ja, aber Musik, die auf den Lamellophonen gespielt wurde, habe ich bislang noch nicht mit meinen Arbeiten verbunden. Ich denke, dass das mein nächster Schritt ist. Musik – im Besonderen die afrikanische Musik – ist mir sehr wichtig. Als Konzertveranstalter habe ich mit vielen afrikanischen Künstlern gearbeitet, wie Sally Nyolo aus Kamerun, Thomas Mapfumo, Oliver Mutukudzi aus Zimbabwe und auch mit dem Orchester Baobab aus dem Senegal. Da ist etwas ganz Besonderes in der afrikanischen Musik, in den Menschen, die sie spielen und der musikalischen Bedeutung in ihrem täglichen Leben. Afrikanische Musik überliefert mündliche Geschichten, besonders bei den Griots aus Mali und dem Senegal. Ich glaube, es wird oft vergessen, wie groß der Einfluss der afrikanischen Musik auf die gesamte Musikwelt war und ist. Genauso hat die afrikanische Skulptur die moderne Kunst der westlichen Welt beeinflusst.

ME: Du sagtest zuvor, dass die afrikanischen Objekte in den amerikanischen Museen immer neben der Stammeskunst der Ureinwohner Amerikas ausgestellt wurden. Sind Dir Skulpturen bekannt, die während der Sklaverei in Amerika von Afrikanern für ihren traditionellen Brauch gefertigt wurden?

BR: In meinen Kindertagen war das so, aber ich denke, dass sich das im Laufe der Jahre änderte. Ich glaube, dass das Teil der „primitiven“ Kategorisierung von nicht-weißen Menschen war. Ich bin mir nicht wirklich sicher, ob Skulpturen geschaffen wurden. Ich weiß vom Gebrauch von Amuletten und anderen beschützenden Objekten. Kleine Sammlungen von Ritualobjekten wurden, soviel ich weiß, in Sklavenvierteln gefunden. Es wurden wohl kleine Ritualobjekte für Voodoo-Handlungen angefertigt, aber ich bin mir nicht sicher, ob man diese als Skulptur bezeichnen kann.

ME: Für Dich ist der Schaffensprozess einem Ritual gleich. Was bedeuten Dir Rituale? Wie läuft Dein künstlerischer Prozess ab?

BR: Ja, das stimmt. Ich denke, es ist auch bei anderen Künstlern und Musikern nicht sehr anders. Rituale helfen mir, mich zu fokussieren. Sie helfen mir, das Chaos auszuschließen und mich aus dem alltäglichen Geschehen herauszunehmen. Es gibt viele verschiedene Prozesse und Rituale, durch die ich



Abb. 5: Skulptur und Gemälde
"The Silencing of Pantheos",
Bob Rizzo, 2008

nur bis zu diesem Schritt, an anderen Tagen beginne ich, die Objekte zusammenzusetzen, bis es sich richtig anfühlt. Der folgende Tag beginnt wieder mit Musik, Werkbank aufräumen, organisieren. Ich verändere das, was ich am Tag zuvor zusammengestellt habe, und die Skulptur beginnt zu wachsen. Das kann Tage, Monate oder auch Jahre so weitergehen. Gewöhnlich arbeite ich gleichzeitig an mehreren Skulpturen. Dabei dient dann ein Objekt als Sprungbrett für ein anderes.

ME: Woran arbeitest Du momentan und was sind Deine aktuellen Projekte?

BR: Gegenwärtig arbeite ich an einer Serie mit Figuren, die kleiner als 18 inches (ca. 45 Zentimeter) und in Material und Oberflächenbehandlung meinen Totem-Arbeiten ähnlich sind. Außerdem arbeite ich an einer Serie von Gemälden, welche ich mit Pigmenten – gewonnen aus Pollen und Beerensäften aus meinem Garten – male. Die Oberflächenbehandlung, die ich entwickelt habe, ist inspiriert durch das „zeitgenössische Altern“ an einigen afrikanischen Objekten. Ich bin darauf gestoßen, als man mir sogenannte alte oder im Ritus gebrauchte Objekte angeboten hat. Ich habe Dokumentationen darüber gesehen, wie diese Stücke künstlich älter gemacht wurden. Mir haben die Gedanken und die Energie gefallen, die für die Erzeugung der „Patina im Auge des Betrachters“ aufgewendet wurden. Es ist manchmal sehr schwer, besonders für junge Sammler, zu bestimmen, ob ein Objekt nun alt oder neu ist.

Das Interview führte Markus Ehrhard (www.ornito.com)

Übersetzung aus dem Englischen: Markus Ehrhard

Fotos: Bob Rizzo

Kontakt: www.bob-rizzo.com

FÜNF JAHRE KUNST & KONTEXT

10 HEFTE



Mit der materiellen Kultur und der Kunst Afrikas befassen sich Händler, Sammler sowie Wissenschaftler und Restauratoren in Museen und Universitäten – meist zeitgleich, aber in ihren eigenen Welten. Mitte März 2011 diskutierten Eric Makin und Andreas Schlotthauer die Idee einer Zeitschrift, die diese Welten verbinden

sollte. Die Suche nach einem geeigneten Namen mündete in *Kunst&Kontext* und den beiden Untertiteln *Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog* und *Museum – Universität – Sammler – Händler*. Ende Mai 2011 erschien das erste Heft. Mit Heft Nr. 6 verblieb der Untertitel *Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog*.

das äußere Erscheinungsbild der Zeitschrift entscheidend mit prägte. Alle Redaktionsmitglieder haben einen Hauptberuf, arbeiten ehrenamtlich für die Zeitschrift und haben auf ihre Art wesentlich zu dem Projekt beigetragen, ebenso wie die vielen Autoren, deren Beiträge wir veröffentlichen durften. Die ersten beiden Ausgaben wurden in einer Hamburger Druckerei hergestellt. Seit Nr. 3 ist unser verlässlicher Partner die EOS-Druckerei in St. Ottilien bei München, ein Betrieb der Missions-Benediktiner.

Herausgeber und Finanzierung

Die gemeinnützige Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur e. V. ist Herausgeberin der Zeitschrift. Die Vereinsmitglieder unterstützen durch Beschluss der Mitgliederversammlung jede Ausgabe mit etwa 1.000 €. Im Mitgliedsbeitrag von 75 € pro Jahr ist das Abonnement enthalten. Die Herstellungskosten liegen pro Ausgabe (ca. 1.000 Hefte) bei etwa 4.100 €, wovon etwa 3.100 € durch Anzeigen und Abos erwirtschaftet werden. Jeweils bei Erscheinen der Folgeausgabe wird die vorherige auf der *Kunst&Kontext*-Internetseite online gestellt, die von Audrey gestaltet und betreut wird. Auf Beschluss der Mitgliederversammlung verschenkt der Verein (sofern *Kunst*



Wie entstehen die einzelnen Hefte, wenn die Redaktionsmitglieder, der Layouter und die Cover-Gestalterin sich über drei Länder und sechs Städte verteilen?

Mitarbeiter

Vom ersten Heft an bis heute markieren die Cover mit den Objektzeichnungen von Janine Heers (Zürich) die äußere Unverwechselbarkeit, und der Grafiker André Orlick (Hamburg) ist für das Layout verantwortlich. Die redaktionelle Mitarbeit von Ingo Barlovic (München) begann mit der Nr. 2. Ein erster Artikel von Petra Schütz (Köln) erschien in Heft Nr. 3, seit Nr. 4 arbeitet sie redaktionell und als Lektorin mit. Audrey Peraldis (Aix-les-Bains) Mitarbeit begann mit der Nummer 4, seit Heft Nr. 8 ist sie auch Redaktionsmitglied und Autorin. Martin Schultz (Bern) erscheint als Autor erstmals in Heft 5, seine redaktionelle Mitarbeit begann mit Heft 9, ebenso wie die von Bruno Illius (Berlin). Nicht zu vergessen Karl Brosthaus (Marl), der von Nr. 5 bis 8 als penibler, sachkundiger Lektor

& Kontext nicht bereits abonniert wird) jeweils ein Heft an die Bibliotheken ethnologischer Institute und Museen im deutschsprachigen Raum.

Cover

Andreas, Audrey und Janine stimmen das zum Titelthema passende Cover ab, legen dessen Struktur fest und wählen Motive und Objekte aus. Janine begibt sich sodann in ihrem Atelier in Zürich an die Arbeit. Sie zeichnet die ausgewählten Objekte vom Foto mit Farbstift detailgetreu von Hand ab. Wichtig ist für sie, die Struktur der Oberfläche, die Volumina und Materialität sowie die „Aura“ des Objektes zu erfassen. In einem zweiten Schritt wird die Originalzeichnung digitalisiert, und Janine entwirft den Hintergrund des Covers am Computer. Dieser besteht meist aus grafischen Elementen und abstrahierter Architektur. Sie achtet dabei auf die Komposition, denn der Gesamteindruck und die Farbwahl sollen harmonisch und ansprechend sein. Janine Heers' Lieblingstitelblätter

sind K&K01 (die Gestaltung war damals noch ganz frei und der Stil sehr illustrativ), K&K02 (Idee und Ästhetik gefallen ihr bis heute am besten) und K&K07 (mit dem heutigen Konzept, eine gezeichnete Figur mit grafischer Hintergrundgestaltung zu kombinieren).

Inhaltsverzeichnis

Die Arbeit am nächsten Heft beginnt mit der jeweils laufenden Ausgabe. Alle vorliegenden Texte werden „layoutet“, und es entsteht jedes Mal ein Überhang von Artikeln, die dann in die nächste Ausgabe wandern. Etwa drei bis vier Monate vor dem Druck erstellt Andreas ein erstes Inhaltsverzeichnis, gegliedert nach „Layout fertig“, „Text fertig“ und „Text in Arbeit“. Diese Liste wird dann an alle Redaktionsmitglieder versandt mit der Bitte um Ergänzung und Korrektur. Spätestens dann ist auch das Titelthema festzulegen.

Lektorat

Die eingesandten Texte werden zunächst von Andreas gelesen und in Rücksprache mit dem jeweiligen Autor so vorbereitet (gemäß unserem Infoblatt „Autoren-Hinweise“), dass ein Lektorat möglich ist. Dann werden die Texte in der dropbox in den Ordner „Artikel in Arbeit“ hochgeladen, sodass alle Redaktionsmitglieder Zugriff haben. Je nach Interessenschwerpunkt und Zeit übernimmt dann ein Lektor einen Artikel, erarbeitet gemeinsam mit dem Autor die endgültige Version, prüft die Literaturangaben und transferiert diese schließlich mit den zugehörigen Fotos, Bildnachweisen und -legenden in den

Außer der formalen Gestaltung muss jetzt auch der Text noch einmal sorgfältig überprüft werden, weil es mangels Kompatibilität der Computersysteme durch den Gestaltungsprozess zum Ausfall von Sonderzeichen oder zur Verschiebung von Absätzen gekommen sein kann. Sind die einzelnen Layouts dann fertig, so ist die Reihenfolge der Artikel festzulegen, das Inhaltsverzeichnis zu gestalten und erneut Korrektur zu lesen. So entsteht allmählich das „Gesamt-PDF“ des neuen Heftes. Gleichzeitig werden die Schlagzeilen für die Titelseite formuliert und in das Cover-Bild integriert. Das gesamte Redaktionsteam arbeitet in dieser Phase intensiv mit.

Druckvorbereitung und Druck

André schickt das fertige Gesamt-PDF an die EOS-Druckerei, die dann eine vollständige Blaupause erstellt, einen ersten noch auf dem Laserprinter gedruckten Korrekturausdruck. Dieser wird von Ingo Barlovic mit Andrés PDF abgeglichen, da es theoretisch sein kann, dass z. B. die Reihenfolge der Beiträge vertauscht wurde oder Umbrüche nicht mehr stimmen. Ingo ist dann auch beim Abdruck des fertigen Heftes dabei, das im Offset-Druck hergestellt wird. Dabei werden die Druckfarben der ersten beiden Druckbögen, darunter der des Umschlages, gemeinsam mit dem Drucker und der EOS-Gräferin analysiert und korrigiert. Dieser Prozess erfordert zu meist mehrere Probedrucke.



dropbox-Ordner „Artikel lektoriert“. Da ein Text flüssig lesbar, in aktueller Duden-Schreibweise sowie inhaltlich nachvollziehbar (logisch) verfasst sein sollte, kann der Lektorsaufwand im Einzelfall erheblich sein – vor allem, wenn noch eine Überprüfung ausländischer Namen und Fachbezeichnungen hinzukommt..

Layout

Die Arbeit unseres Hamburger Layouters André Orlick beginnt etwa zwei bis drei Monate vor dem Drucktermin. Sobald sich eine ausreichende Anzahl von Texten im dropbox-Ordner „Artikel lektoriert“ befindet, gestaltet er an seinem Arbeitsplatz die einzelnen Artikel. Einige Autoren haben sehr genaue Vorstellungen und liefern entsprechende Ideen für das Layout, andere verlassen sich auf Andrés Fähigkeiten. Die erste Layout-Version wandert dann in den dropbox-Ordner „Layout in Arbeit“, und der jeweilige Lektor sorgt dafür, dass der Autor sie zur Überprüfung und Endabstimmung erhält.

Versand

Wir sind bemüht, die Ausgabe jeweils zur Tagung des Vereins im Frühjahr oder Herbst fertigzustellen, weil es uns stets eine große Freude ist, einem Teil der Leser das neue Heft selbst in die Hand drücken zu dürfen. Den Versand von weiteren etwa 700 Heften bewerkstelligt Andreas mit einem wechselnden Helfer und unterstützt durch Audrey, die die Adresskartei führt und zuvor die Anschriftenaufkleber geschickt hat. Von jeder Ausgabe werden etwa 850 Hefte innerhalb von zwei Monaten verteilt.

Wir danken den Autoren, den Werbekunden, den Abonnenten und allen Lesern für das stete Interesse und die Unterstützung – und freuen uns auf die weitere Zusammenarbeit bei den kommenden Ausgaben.

André, Andreas, Audrey, Bruno, Ingo, Janine, Martin, Petra

Abb. 1: Vai-Mädchen des *sande*-Bundes in Toso am Lake Piso, um 1930

Die Geheimbünde, der *poro*-Bund der Männer und der *sande*-Bund der Frauen, sind noch immer ein Teil der liberianischen Gesellschaft. Bis heute ist ein Besuch des *sande*-Buschlagers für viele Mädchen in Liberia ein Teil ihrer Ausbildung neben dem Schulbetrieb. Während ursprünglich der Aufenthalt bis zu drei Jahren dauerte, sind heute nur noch wenige Monate üblich. Während der Ablauf der Ausbildung im *sande*-Bund bei den Mende sehr gut dokumentiert ist, sind über die anderen Ethnien nur wenige Berichte bekannt. Die Teilnahme am *sande*-Buschlager hat bei folgenden Volksgruppen Tradition:

Liberia	Gola, Bassa, Mende, Loma, Vai, Kissi und Kpelle
Sierra Leone	Mende, Bullom, Temne und Sherbro
Guinea	Toma

Die Ausbildung im *sande*-Bund

Die Mädchen werden im Alter von 10 bis 15 Jahren in den *sande*-Bund aufgenommen. Zuerst findet die Beschneidung (Klitorisentfernung) statt. Nach dem Heilungsprozess können die Mädchen ihre Eltern besuchen und bemalen sich mit *hojo*, weißem Lehm, als Zeichen, dass sie nun unter dem Schutz des *sande*-Bundes stehen.

Mädchen des Bundes dürfen nicht mit Jungen oder Männern sprechen, und Übergriffe von Männern werden hart geahndet. Als nächste Stufe erfolgt eine rituelle Waschung in einem Fluss oder Bach. Jetzt dürfen die Mädchen auch bei Festen als Tänzerinnen auftreten. Viele Stunden verbringen die Auszubildenden mit dem Unterricht in Gesang und Tanz, immer wieder müssen die Schrittfolge und die Choreographie eingeübt werden; bei Unachtsamkeit teilen die strengen Lehrerinnen Rutenschläge aus.

Erfahrene Mitglieder des Bundes unterrichten die Mädchen in handwerklichen Fähigkeiten wie dem Flechten von Matten aus Fasern der Raphia-Palmen, der Fertigung von Reusen,



Abb. 2: Tanz der Vai-Mädchen in Latia (Liberia), 1979

Schalen und Körben sowie dem Knüpfen von Hängematten. Ein wichtiger Teil der Ausbildung sind das Suchen und die Anwendung von Heilkräutern sowie das Sammeln von Früchten, Palmnüssen, essbaren Wurzeln und Knollen, ferner der Anbau von Gemüse, Kassava und Pfeffersträuchern.

Auch die Vermittlung von Wissen über Hygiene, Sexualität und Mutterschaft erfolgt im *sande*-Bund durch erfahrene Lehrerinnen, den *soweis*. Die Mädchen werden ferner mit der Hexerei vertraut gemacht sowie mit der Anwendung von Giften. Die Vermittlung von Werten, sozialen Verhaltens in der Gemeinschaft, der Geschichte und der Mythologie sowie der Achtung vor den Älteren ist ein großes Anliegen des Bundes. Es besteht die Pflicht zur strikten Geheimhaltung des Geschehens im *sande*-Bund, alle Mädchen müssen einen Eid schwören, dass sie über sämtliche Vorkommnisse im Bund schweigen werden; auf Verstöße hiergegen stehen drakonische Strafen.

Abb. 3: zo ba-Maskengestalten des *sande*-Bundes der Vai in Latia, 1979Abb. 4: *sowo wui*-Maskengestalt (rechts) mit ihren *digbas* (Helferinnen), Latia 1979Abb. 5: Musikantengruppe *kengai* eines *sande*-Bundes der Vai mit Schlitztrommeln und *sehgura*-Rasseln, Latia 1979

Auftritt der Maskengestalten

Die *bundu*-Masken dürfen nur von Frauen getragen werden, der gesamte Körper muss verdeckt sein. Ein weiter Umhang aus schwarz gefärbten Raphia-Fasern gehört zu jeder Maske, für sie sind die Löcher an deren unterem Ende vorgesehen. Als es noch keine Metall-Bohrer gab, wurden sie mit einem Eisenstab eingebrannt. Die Maskenträgerinnen tragen zusätzlich dunkle Männerhosen und Schuhe. Je nach den vorgegebenen Anlässen treten die *sande*-Frauen einzeln oder in Gruppen auf. Jede Maskenträgerin wird von Gehilfinnen begleitet, *digbas* genannt, die stets eine Matte mit sich führen, um einen Sichtschutz zu bilden, wenn die Maske abgenommen werden muss. *sande*-Frauen mit Kalebassen, den *sehgura*, die mit einem Netz überzogen sind, in das Samenkörner eingeknüpft sind, untermalen den Auftritt mit Gesang und Rhythmus. (Abb.4)

Bei besonderen Anlässen, wie Beerdigungen von Würdenträgern, werden die *sowo wui*-Masken mit einem weißen Tuch-

streifen über der Stirnpartie gekennzeichnet, was den hohen Stellenwert dieser Masken belegt. (Abb. 5)

Die Maske

Die Schnitzer, ausschließlich Männer, mussten ursprünglich ihre Arbeit an geheimen Plätzen im Busch vornehmen. Die *soweis* kannten die vorgegebenen Maße, die der Schnitzer einer neuen *bundu*-Maske einhalten musste, und bestimmte Stilelemente, die bei den einzelnen Ethnien variierten. In der Gestaltung der Details war der Künstler an keine Kriterien gebunden.

Nach Fertigstellung einer Maske wurde diese von den Offiziellen des Bundes übernommen und von den Vorsteherinnen des *sande*-Bundes begutachtet. Wenn sie nach ihrem Verständnis *hale* aufnehmen konnte, die Kraft und die Spiritualität der Mende, wurde sie dem Bund zur Verfügung gestellt, und der Schnitzer erhielt sein Geld.

Nach Boone kann man die Helmmasken der Mende in zwei Kategorien einteilen:



Abb. 6: *bundu*-Maske der Bassa, Höhe 30 cm



Abb. 7: *bundu*-Maske der Vai mit Aluminiumblechstreifen und Raphiafasern, Höhe 50 cm



Abb. 8: *bundu*-Maske der Gola, Höhe 38,5 cm



Abb. 9: *bundu*-Maske der Bassa, Höhe 40 cm



Abb. 10: *zo ba*-Maske der Vai, Höhe 36 cm



Abb. 11: *sowe*-Maske der Mende, Höhe 36 cm



Abb. 12: *sowe*-Maske der Mende, Höhe 42 cm

die *sowe*-Masken des *sande*-Bundes und die Masken, die Eigentum einzelner, besonders talentierter Tänzerinnen sind. Die *sowe*-Masken werden mit einer Vielzahl von phantasievollen Frisuren dargestellt, während die Masken der zweiten Kategorie zusätzlich mit besonderen Verzierungen und Aufsätzen versehen sein können.

Die Augenschlitze sind stets nach unten gerichtet, und auf die Darstellung einer aufwendigen Frisur wurde streng geachtet. Eine ordentlich gestaltete Haartracht gehörte zum Alltag der Mende-Frauen; sie war Ausdruck von Schönheit, und nur trauernde Frauen durften ihre Haare vernachlässigen. Eine ungepflegte Frisur war ein Zeichen für schlechten, unmoralischen Lebenswandel.

Die Masken der Mende sind in zahlreichen Sammlungen vertreten. Von den benachbarten Ethnien sind deutlich weniger Exemplare erhalten. Von den Kissi ist z. B. nur eine Abbildung von Eberl-Elber bekannt. Die Bassa haben den *sande*-Bund erst sehr spät von den Vai und Mende übernommen. (Abb. 6-12)

gbetu-Helmmasken

Beim Auftritt von *bundu*-Helmmasken im Falle besonderer Anlässe sind oft auch *gbetu*-Masken zu sehen. Dieser Maskentyp wird nach d'Advezo dem *poro*-Bund der Männer zugeordnet und ist bei den Vai, Mende, Gola und den südlichen

Kpelle bekannt. Die Maskenträger sind Männer, die von drei dichten Lagen Raphia-Fasern verdeckt werden. Die Masken mit dem lang gestreckten Hals sollen einen weiblichen Wasergeist darstellen. Der untere Teil ist meist mit geometrischen Mustern verziert, auf dem mit vielen Wülsten versehenen Hals sitzt ein Miniatur-Frauenkopf. *Gbetu*-Masken erscheinen bei wichtigen Dorfereignissen, aber auch bei Beerdigungen von Vorstehern der Geheimbünde, von Chiefs und anderen Würdenträgern. Diese Masken dienen nur der Unterhaltung. (Abb. 13-15)

Der sande-Bund heute

Die Dächer aus den Blättern der Raphia-Palmen sind fast überall verschwunden, das rostige Zinkblech beherrscht heute die Dächer und Vororte der Städte in Liberia. Handy und Fernsehen haben selbst die unzugänglichsten Dörfer erreicht, möglich wurde dies durch das Installieren von Solarpaneelen. Doch noch immer existieren die *sande*-Geheimbünde der Frauen und der *poro*-Bund der Männer mit den *gree-gree* Buschlagern.

Im September 2010 berichtete die Journalistin Mae Azongo in *Front Page Africa* über die Beschneidung der Mädchen, bis dahin ein Tabuthema in der liberianischen Gesellschaft, da alle Mädchen, die in den Buschlagern des *sande*-Bundes



Abb. 13: *gbetu*-Helmmaske der Vai, Höhe 60 cm



Abb. 14: *gbetu*-Helmmaske der Vai in Toso am Lake Piso, 1978. Die Spitze ist mit fünf (?) und der Unterteil mit vier Frauengesichtern versehen, eine Besonderheit.



Abb. 15: *gbetu*-Helmmaske der Gola, Höhe 72 cm, 1974 in Liberia erworben

aufgenommen wurden, einen Eid schwören mussten, niemals in der Öffentlichkeit über ihre Erfahrungen zu berichten. Nach Morddrohungen ging die Journalistin in den Untergrund.

Der Direktor für *Customs and Cultural Affairs*, William Jallah, erließ eine Verfügung, durch die ab 31. Dezember 2011 alle *sande*-Bünde in Liberia verboten wurden. Das den Bündlen zur Verfügung gestellte Land war an den *poro*-Bund der Männer zu übergeben. Diese einschneidende Verfügung sorgte sofort für große Aufregung im Lande. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde die Beschneidung von zehn Ethnien in Liberia praktiziert, die Mädchen wurden oft gezwungen, den geheimen *gree-gree* Busch des *sande*-Bundes zu besuchen. Bei den Mende gilt eine unbeschnittene Frau traditionell als unrein und wird nicht als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft anerkannt.¹

Von einem Tag zum anderen verloren viele der weiblichen *zo*, die für die Beschneidungen zuständig waren, ihren Lebensunterhalt. Dies führte zu großen Verärgerungen, und die Betroffenen versuchten, ihre Macht auszuspielen, um den Tabu-Bruch zu bestrafen.

Seit dem Verbot erhoben sich viele Stimmen im Land, um die Weiterführung des *sande*-Bundes zu erreichen, da dieser ein Teil ihrer Kultur ist. Die Regierung plant nun Zentren, um alte

handwerkliche Traditionen wie das Weben von Stoffbahnen, die Batik-Kunst oder das Flechten von Gebrauchsgegenständen zu erhalten. Doch dies sind nur Versprechungen, und deren Durchsetzung scheitert oft an der Finanzierung. Ob das Regierungsverbot des *sande*-Bundes im Hinterland durchsetzbar ist, wird die Zukunft zeigen.

Text: Siegfried Wolfram

Fotos: Mario Meneghini 7, 8, 13; Gisela Kolberg 9, 10; Manfred Schmidt 1; Siegfried Wolfram 2-5, 11, 12, 14, 15; Bernhard Jäger 6.

ANMERKUNG

1 Ein Verbot der Beschneidung war überfällig, einige andere afrikanische Länder hatten bereits zuvor entsprechende Gesetze erlassen. Viele der verstümmelten Frauen haben lebenslange gesundheitliche Probleme, und immer noch verbluten Mädchen oder sterben an einer Infektion, weil die Gesetze missachtet werden.

LITERATUR

- Aldridge, Thomas:** The Sherbro and its Hinterland. London 1901
D'Azevedo, Warren L.: The Artist Archetype in Gola Culture. University of Nevada, Reprint No 4
Becker-Donner, Etta: Hinterland Liberia. London 1939
Boone, Sylvia Ardyn: Radiance from the Water. New Haven/London 1986
Eberl-Elber, Ralph: Westafrikas letztes Rätsel. Salzburg 1936
Gottschalk, Burkhard: BUNDU-Buschteufel im Land der Mende. Studienreihe „africa incognita“, Düsseldorf 1990
Hommel, William L.: Art of the Mende. University of Maryland Press, 1974
Phillips, Ruth B.: The Vai Women's Society Mask. London 1972

ÜBER AFRIKANISCHE MILCHGEFÄSSE

Kulturen und ihre Artefakte: Will man die einen verstehen, muss man die anderen betrachten. Milchgefäße sagen viel über die Kulturen afrikanischer Rinderhalter aus.*



Abb. 1: Milchgefäß, Shi, D.R. Kongo/Ruanda/Burundi, wohl 1. Hälfte 20. Jh. (Holz, Ritzdekor)

Die Rinderhaltung in Afrika ist sehr alt. Vermutlich um 10.000 v. Chr. nahm die Domestizierung des Hausrindes in der Zentralsahara ihren Anfang. Felsenbilder belegen, dass die Wüste einst Lebensraum für Menschen und viele Tierarten war. Rinder mit kurzen und langen Hörnern gehören zu den ältesten Darstellungen, ebenso wie Melkszenen. Vor Kurzem konnte mithilfe chemischer Analysen von Tonscherben aus dem Akakus-Gebirge im südwestlichen Libyen nachgewiesen werden, dass Milch bereits im 5. Jahrtausend v. Chr. verarbeitet wurde.¹ Über einen langen Zeitraum hat das Zebu die afrikanischen Rinderpopulationen genetisch beeinflusst, doch ist es ein asiatisches Rind, dessen Weg nach Afrika sich nicht rekon-

struieren lässt. Der Annahme, es sei über Madagaskar auf den Kontinent gekommen, steht die Auffassung entgegen, dass die Rinder von Ostafrika aus ihren Weg auf die Insel fanden, weil die madagassische Bezeichnung für das Rind mit der Bezeichnung auf Bantu sprachlich eng verwandt ist.²

Eine besondere Ausprägung des Rinderhirtentums lässt sich in Ost- und Südafrika feststellen. Das hängt mit Wanderungsbewegungen zusammen, die nicht zuletzt durch die Austrocknung der Sahara verursacht wurden. Die Wanderungen der Hirten nach Süden nahmen wahrscheinlich im Raum der Großen Seen, dem ostafrikanischen Zwischenseengebiet, ihren Ausgang. (Abb. 1)

* Dieser Artikel beruht auf meiner längeren Studie „Über afrikanische Milchgefäße“, die 2014 in den Münchner Beiträgen zur Völkerkunde, Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München, Bd. 15 (2012/2013), S. 7-40, erschienen ist.



Abb. 2: Milchgefäß, Borana, Äthiopien, 20. Jh.
(Holz oder Kalebasse, Leder, Aluminiumdraht, Kunststoff)



Abb. 3: Milchgefäß, Himba, nördl. Namibia,
20. Jh. (Holz, Leder).

Die landschaftlichen Gegebenheiten führten, wie der englische Historiker John Iliffe festhielt, zu einer Vermischung der Kulturen der Feldbauern und der Hirten. *„Aus der Beziehung zwischen Hirten und Feldbauern gingen viele der ersten Staaten der Region hervor, andere entstanden in den wenigen Regionen mit extensivem Handel. Soziale Organisation, Kultur und Weltbild waren von den Wertvorstellungen der Hirtenvölker geprägt.“*³

In diesem Zusammenhang ist die Beeinflussung des südlichen Afrika durch das östliche spannend. Allgemein wird angenommen, dass die große Bantu-Wanderung, beginnend im Westen des Kontinents, zur gemeinsamen kulturellen Prägung beitrug. Neuerdings muss hier zumindest ein Fragezeichen gesetzt werden, denn genetische Untersuchungen der Khoi-San im südlichen Afrika haben ergeben, dass die zu ihnen gehörenden Nama in Namibia in ihrem Erbgut eine enge Verwandtschaft mit den Massai in Ostafrika aufweisen.⁴

Tatsächlich gibt es viele gemeinsame kulturelle Züge bei ost- und südafrikanischen Rinderhaltern. Bei allen steht das Rind im Zentrum des Lebens und mit ihm die Milch. Der Umgang mit den Tieren ist ein besonderer. Das westliche Ideal der „Turbo-Kuh“, also eines als Milch- und Fleischlieferant schnell zu nutzenden Tieres, ist diesen Rinderzüchtern vollkommen fremd. Da afrikanische Rinder deutlich weniger Milch liefern, ist Milch ein „ganz besonderer Stoff“. Milchgefäße sind deshalb nicht irgendwelche Gefäße, auch der Umgang mit ihnen ist ein spezieller. Gefäße und Milch finden sich nicht nur auf Felsbildern der Sahara, sondern auch in Mythen und im Ritual. Im ugandischen Königreich Ankole etwa gab es den *Bagyendanwa*-Kult, dem ein Schrein auf dem königlichen Gehöft gewidmet war: In einer Hütte wurden auf einer erhabenen

Plattform die königlichen Trommeln umgeben von Milchgefäßen aufbewahrt. Solche Plattformen aus Erde (*orugege*), an den Seiten mit symbolischen Mustern aus schwarzen, weißen und roten Lehmerden geschmückt oder durch geflochtene Matten abgeschirmt, gab es noch zu Beginn der 1950er-Jahre in den Hütten der Zwischensee-Bantu. Auf ihnen standen die Milchgefäße, und nah bei ihnen schliefen die unverheirateten Mädchen.⁵ (Abb. 2)

Bei den Himba im südwestlichen Afrika, die einer Überlieferung zufolge aus dem Zwischenseengebiet eingewandert sind, findet sich ein ebenso ritueller Umgang mit der Milch. Täglich trinkt das Dorfoberhaupt Milch der „heiligen“ Kühe und befreit sie durch diesen Akt von rituellen Bindungen, sodass sie für alle Dorfbewohner trinkbar wird.

Es ist nicht zu übersehen, dass Milchgefäße einen sakralen Charakter haben. Eine Fülle von Tabus existiert für den Umgang mit Milch und Gefäßen: Milch darf z. B. nicht mit Ton- oder Metallgefäßen in Berührung kommen und nur in Holzgefäßen oder Kalebassen aufbewahrt oder transportiert werden; die Milch verschiedener Kühe darf nicht in einem Gefäß vermischt werden, weil das zur Unfruchtbarkeit der Herde führt; es ist verboten, Milch und Wasser zu mischen; Milch soll nicht gekocht oder verschüttet werden, weil das als gefährlich für die Rinder gilt. Bei den Herero sind die Milchgefäße den einzelnen Kühen zugeordnet, und es existieren strenge Regelungen hinsichtlich ihrer Verwendung und Aufbewahrung. In vielen Rinderhalter-Kulturen haben Milchgefäße einen besonderen Platz in der Hütte.

Vor diesem Hintergrund erscheint es nur folgerichtig, dass nicht jedes Holz geeignet ist, um Milchgefäße daraus herzu-



Abb. 4: Milch- oder Wassergefäß, Nyakyusa (Konde), Tansania/Malawi, 20. Jh. (Bambus, Brandzier)



Abb. 5: Milchgefäß, Swasi, nordöstl. Swasiland, Südafrika, 20. Jh. (Holz)

stellen. Der Eisenholzbaum (*Combretum imberbe*) im nördlichen Namibia ist für die Ovambo und Herero absolut tabu, denn in diesem Baum nimmt die Schöpfung ihren Anfang – Mensch und Rind entstammen ihm! (Abb. 3)

Bei den Mbanderu, die mit den Herero verwandt sind, darf der Milcheimer auf gar keinen Fall aus dem Holz eines dornenbewehrten Baums oder Strauchs geschnitzt werden, denn „eine Kuh darf mit nichts in Berührung kommen, das Dornen hat, das würde Unglück über die Herde bringen: Sie würde Opfer eines wilden Tieres mit scharfen Krallen werden.“⁶ Andere Bäume dürfen nicht oder doch nur nach ausgiebigen Opfern gefällt werden, weil sie Heimstatt von Geistern sind. Der Schnitzer, in aller Regel ein Mann (eine Ausnahme bilden die Turkana im nördlichen Kenia), ist in mehrfacher Hinsicht ein Spezialist. Erstens kann nicht jeder ein Gefäß schnitzen, denn ein solches herzustellen erfordert besondere Erfahrungen im Umgang mit dem Werkstoff. Zweitens bedarf es besonderer handwerklicher Fähigkeiten, weil alleine die Herstellung der Höhlung ein besonderes Geschick erfordert. Drittens sind besondere Werkzeuge erforderlich, und viertens muss er sich genauestens mit den Bäumen auskennen! (Abb. 4 u. 5) Unübersehbar ist der Zusammenhang zwischen Milchgefäßen und Fruchtbarkeitsvorstellungen, die sich bis in die Form der Gefäße hinein ausdrücken können. (Abb. 6)

Wenn also Rinder und Milch vor allem „Leben“, nicht zuletzt „Überleben“ bedeuten, außerdem Wohlstand, der die Familiengründung erlaubt, weil Rinder auch Brautgeld sind, und Prestige, das sich in den Gefäßen für jeden sichtbar ausdrückt, dann versteht man umso besser, warum Fruchtbarkeit und

ihre Bewahrung so wichtig sind. Zwar sind Trägerinnen der Fruchtbarkeit naturgemäß die Frauen, aber man kann sagen, dass die Männer die „Bewahrer“ der Fruchtbarkeit sind: In aller Regel schnitzen sie die Gefäße, ihnen obliegt die Pflege und das Melken der Rinder, und sie sind die Besitzer der Tiere. Frauen kümmern sich um die Pflege und Reinigung der Gefäße, sofern ihnen das Berühren derselben nicht verboten ist. Die Rinder stehen nicht selten in einem Zusammenhang mit den Ahnen. Theo Sundermeier hat dies für die Mbanderu mit den Worten beschrieben: „Die Vorväter sind für das Leben der Nachkommen verantwortlich. Darum sollen und müssen sie für das Wohlbefinden der Herde sorgen, denn Leben und Lebensunterhalt (beides ist nicht zu trennen) empfängt man vom Rind. [...] Darum sind Rinder und Väter nicht zu trennen.“ Zulu-Könige sollen Milcheimer (*ithunga*) mit einem Deckel besessen haben, der das Einschlagen eines Blitzes verhindern sollte. Dem lag der Glaube zugrunde, „dass der König nie als Ahne wiederkehren würde, wenn er solche Milch tränke“.⁸ (Abb. 7)

Aus dem 19. Jahrhundert gibt es einen Bericht über die Herstellung von Holzgefäßen bei den Herero im südlichen Afrika: „Das Behauen der Holzgefäße, der Milchtöpfe und Tränkeimer wird gewissermaßen als eine Haupt- und Staatsaktion behandelt. Es scheint fast, als ob die Häuptlinge die Fabrikation der Holzgefäße als etwas, das ihnen speziell zukommt, betrachten. Jedenfalls sitzen, wenn sie nicht selbst eigenhändig zu arbeiten geruhen, die Schnitzer bei ihnen im Rate um das heilige Feuer, und alle Augenblicke wird die Arbeit immer wieder dem Häuptling vorgezeigt, der bestimmt, wo noch ein Spähnhchen wegzuhauen ist. Daß es dabei recht lange dauert,



Abb. 6: Milchgefäß, Swasi, nordöstl. Swasiland, Südafrika, 20. Jh. (Holz).
Die Griffe erinnern an Brüste.



Abb. 7: Milchgefäß, Tswana od. Ovambo, Botswana oder Namibia, wohl
1. Hälfte 20. Jh. (Holz, Brandzier)

bis ein solches Gefäß fertig wird, kann man sich leicht denken.“⁹ Das „heilige Feuer“ (*okuruuo*) zu unterhalten ist Aufgabe der Oberhäupter – mit seiner Hilfe wird der Kontakt zu den Ahnen gewahrt. (Abb. 8)

So zeigt sich: Milchgefäße sind ohne ihre Einordnung in den kulturellen Zusammenhang kaum zu „verstehen“. Doch sie sind mehr als nur ein Gebrauchsgut, sehr oft tragen sie sakrale Züge, die in der Art der Herstellung, Verwendung und Aufbewahrung zum Ausdruck kommen. Und auch bei diesem Gefäß-Typus zeigt sich eine überwältigende Formen-Vielfalt, wie die Abbildungen ahnen lassen.

Text: Christian Kennert (chrkennert@web.de)

Fotos: Stephan Laude (Abb. 1, 2, 4, 5, 8), Hagen Immel (Abb. 3, 6, 7)

Alle Gefäße: Sammlung Christian Kennert

ANMERKUNGEN

- Dunne, Julie et. al.:** First dairying in green Sahara Africa in the fifth millennium BC, in: *Nature* 486 (21.06.2012), S. 390-394
- Roth, Rolf B.:** Madagascar – Land zwischen den Kontinenten. Eine Einführung in die traditionelle Kultur Madagaskars anhand der Sammlung des Linden-Museums Stuttgart, Stuttgart 1994, S. 57
- Iliffe, John:** *Geschichte Afrikas*, München 1997, S. 132
- Schlebusch, Carina M. et. al.:** Genomic Variation in Seven Khoe-San Groups Reveals Adaptation and Complex African History (2012), in: *Science*, Vol. 338, No. 6105, S. 374-379 (<http://www.sciencemag.org/content/338/6105/374.short>)
- Kennert, Christian:** Holzgefäße des ostafrikanischen Zwischenseengebietes, in: *Baessler-Archiv*, Bd. 57 (2009), Berlin 2010, S.113 f.
- Sundermeier, Theo:** *Die Mbanderu. Studien zu ihrer Geschichte und Kultur*, St. Augustin 1977, S. 138
- Ebd., S. 173
- Phillips, Tom (Hg.):** *Afrika. Die Kunst eines Kontinents*, München/New York 1996, S. 223
- Schurtz, Heinrich:** *Das afrikanische Gewerbe*, Leipzig 1900, S. 8



Abb. 8: Milchgefäß, Afar, Äthiopien, 20. Jh. (Holz, Leder)



ANISIO ARUÁ - DIE HERSTELLUNG EINES KOPF-REIFES DER ARUÁ

Das „Guapore“-Projekt 2009 - 2015

Abb. 1: Anisio und der Kopfschmuck *an dat ap* der Aruá und seine drei Element-Typen: Reif *ndat ap ip* (1), Hinterkopf-Stecker *ga dot wewaj* (2) und Feder-Band *ga dot sep*(3)

Anisio – eine Tradition endet

Anisio Aruá ist etwa 75 Jahre alt und lebt in São Luis, einem Dorf des Terra Indígena Rio Branco im brasilianischen Bundesstaat Rondônia. Auch wenn er Kinder, Enkel und Verwandte hat, die sich stolz als Aruá bezeichnen, so ist er doch der Einzige im Reservat, der noch Aruá spricht und der Letzte, der viele traditionelle Aruá-Lieder singen und auf seiner Panflöte spielen kann. Auch die Herstellung des typischen Feder schmuckes wird mit ihm ein Ende finden. Anisio weiß das und bat mich daher mit Foto und Film seine Arbeit zu dokumentieren, damit spätere Generationen sehen könnten, wie z. B. ein Kopf-Reif der Aruá hergestellt wurde. Dieser Artikel, ein kleines Fotobuch und ein Film entstanden auf Wunsch von Anisio.

Die Aruá – nur wenige überlebten

Die Aruá, die dem Mondé-Zweig der Tupi-Sprachfamilie zugerechnet werden, lebten um 1900 zwischen dem Rio Branco und dem Rio Preto bis zum Rio Miguel. Als die ersten Gummisammler um 1910 am unteren Rio Branco die Station „Laranjal“ gründeten, kamen die Aruá in dauerhaften Kontakt mit diesen, und die neuen Krankheiten (z. B. Grippe, Masern, Keuchhusten) führten zu einem massenhaften Sterben. Im Jahr 1927 wurde am Oberlauf des Branco die Gummistation „Paulo Saldanha“ gegründet, 1930, etwas unterhalb davon, „São Louis“. Die wenigen verbliebenen Aruá arbeiteten für die Kautschuksammler und lebten ab dieser Zeit auf den Stationen gemeinsam mit den ebenfalls dramatisch dezimierten Makuráp, Wayurú und Jabutí (Djeoromitxí). Als 1934 der kriminelle Angestellte des brasilianischen Indianerschutzdienstes (SPI) João Rivorédo mehrere Dutzend Aruá, Makuráp, Tuparí, Wayurú und Djeoromitxí mit List und Gewalt entführte, um diese als Arbeitsklaven an den Rio Guaporé zu verbringen – auf den mehrere Tagesreisen entfernten, neu gegründeten Posten „Ricardo Franco“ – kam es zu einer Aufteilung der verbliebenen Aruá (Caspar 1975: 10-12). Nur wenige überlebten die Übersiedelung an den Rio Guaporé, ihre Nachfahren sind Verwandte von Anisio.

Ethnologen am Rio Branco: Heinrich E. Snethlage und Franz Caspar

Der deutsche Ethnologe Heinrich E. Snethlage (1897-1939) traf im Jahr 1934 während seiner Reisen am Rio Branco auf Aruá, die auf den Stationen der Gummisammler lebten; und so sind heute die wichtigsten und grössten Sammlungen der Aruá (und aus dieser Region) im *Ethnologischen Museum* Berlin.

Der Schweizer Ethnologe Franz Caspar (1916-1977) kam erstmals 1948 an den Rio Branco und lebte dort für etwa vier Monate bei den Tupari. Im Jahr 1955 dauerte sein zweiter Aufenthalt etwa drei Monate (Caspar 1975: 204). Seine Sammlungen sind im *Museum der Kulturen* Basel, im *Überseemuseum* Bremen und im *Völkerkundemuseum* Hamburg.

Das „Guapore“-Projekt 2009 – sieben Aruá, Kanoê, Makuráp, Djeoromitxí und Tupari in Europa

Anisio war im Juni 2009 für drei Wochen gemeinsam mit sechs anderen Vertretern des Terra Indígena Rio Branco und des Terra Indígena Rio Guaporé in den Völkerkundemuseen Basel, Berlin, Dresden, Herrnhut, Leiden, St. Gallen und Wien (Schlothauer 2011, 2012). Das Programm umfasste Informationsveranstaltungen, Workshops für Kinder und Jugendliche, die Arbeit mit Sammlungsbeständen (Objekte, Fotos, Filme, Tonaufnahmen) sowie Treffen mit den Nachfahren von Heinrich E. Snethlage und Franz Caspar. Die von den Indianern im Jahr 2009 hergestellten Sammlungen wurden von den Museen Basel, Berlin, Leiden und Wien angekauft, die Indianer finanzierten dadurch einen Teil der Reise selbst. Auf dem Rückflug beschlossen Anisio Aruá, Dalton Tupari, Andere und Anisio Makuráp nach fast 40 Jahren wieder ein traditionelles Fest zu feiern, das im September 2009 stattfand („1^o Festa dos Povos Indígenas do Rio Branco“). Ein zweites Fest folgte vom 16. bis 18. September 2011; dieses Mal konnten auch etwa 50 Aruá, Makuráp und Djeoromitxí des Terra Indígena Rio Guaporé teilnehmen.

Zum Entstehen der Dokumentation

Aufenthalte im TI Rio Branco

Einer Einladung der sieben Besucher folgend, war ich vom 30. Mai bis 21. Juni 2010 in Rondônia (Brasilien) und etwa je eine Woche im Terra Indígena Rio Branco bzw. Rio Guaporé. Dann folgte vom 6. bis 19. September 2011 ein zweiter Besuch des TI Rio Branco etwa 10 Tage vor dem Fest. Es fanden keine vorhergehenden Planungen der Dokumentation statt. Jeden Morgen war ich etwa ab 8.00 bis etwa 19.00 bei Anisio, dokumentierte seine Arbeit (Foto, Film) und lernte selbst einen Kopfreif herzustellen, Matten zu flechten usw. Obwohl viele Besucher kamen, war niemand dabei, der sich auch in der Herstellung versucht hätte. Vom 11. bis 20. September 2013 war ich erneut im TI Rio Branco und konnte drei Tage gemeinsam mit Anisio nacharbeiten, um die Dokumentation zum Kopfschmuck zu beenden. Bei meinem vierten Besuch, vom 31. August bis 8. September 2015, erhielten Anisio und seine Familie die gewünschte Dokumentation (Fotobuch, Film).

Lernen von Anisio

Während der Dokumentation ergaben sich Fragen, die am

besten durch eigene Versuche beantwortet werden. Interessant war für mich die Art der Anleitung durch Anisio. Er arbeitete konzentriert, trotzdem bemerkte er meine Fehler, korrigierte sie aber erst, wenn ich ihn fragte. Es gab also keine kritische Anleitung durch den Lehrer, sondern ein paralleles Arbeiten, und mein Lernen war abhängig von meiner Zufriedenheit (oder Unzufriedenheit) und Suche. Mehrmals zeigte er mir geduldig den Anfang der verschiedenen Abläufe, und nach einer Serie von acht misslungenen Reifen verbesserte sich mein Ergebnis langsam.

Dokumentation in Sequenzen

Beim Fotografieren und Filmen habe ich darauf geachtet, dass der Anfang und das Ende von Arbeitsschritten jeweils durch Aufnahmen dokumentiert sind bzw. dem Anfang oder Ende der Sequenz entsprechen. Alle wiederholenden Arbeitsschritte wurden mehrfach aufgezeichnet. So ist die zeitliche Dauer des jeweiligen Arbeitsschrittes ermittelbar. Außerdem vereinfacht dies die Benennung der einzelnen Dateien, was wiederum die Suche in der Datenbank mit einem Thesaurus erleichtert.

Kopfschmuck der Aruá

(Aruá: *an dat ap*)

Dauer der Arbeit: 8 bis 10 Stunden

Die Aruá Bezeichnungen der jeweiligen Teile hat Anisio genannt. Diese Filmsequenzen wurden am 27. August 2015 im *Museu Paraense Emilio Goeldi* dem Linguisten Hein van der Voort vorgespielt und von diesem eine Schreibweise vorgeschlagen. Da die Sprache der Aruá bisher von keinem Linguisten beschrieben wurde, ist deren Struktur noch nicht bekannt und diese Schreibweise eine erste Idee, die auf dem Lautbild basiert.

Der Kopfschmuck besteht aus drei Element-Typen: zwei geflochtenen Reifen (1), zwischen die ein Feder-Band oder auch zwei Bänder (2) fixiert ist bzw. sind, und zwei Hülsen (3) im Bereich des Hinterkopfes, in welche Schwanzfedern des Ara eingesteckt werden.

Element-Typ 1 – Reif (*ndat ap ip*)

Dauer der Arbeit pro Reif:

3 bis 4 Stunden

(inclusive Vorbereitung des Materials)



Abb. 2.1: Tucumã-Palme



Abb. 2.2: Junger Palmwedel

Für den Reif verwendete Anisio die gelb-weißen bis hellgrünen, also die neuen elastischen Wedel (Abb. 2.2) der Tucumã-Palme (Familie: *Arecaaceae*, Gattung: *Astrocaryum vulgare*;



Abb. 2.3: Alter Palmwedel

auf Aruá: *waloi*). Etwas schwieriger zu verarbeiten sind die dunkelgrünen alten Wedel (Abb. 2.3), die er nutzte, um eine Zweifarbigkeit zu erzeugen.

Von dem Wedel wurden die einzelnen Blätter abgerissen (Abb. 3.1), um dann die holzige Mittelrippe von den beiden Blattstreifen zu trennen (Abb. 3.2). Zu beachten sind die Dornen an der Basis der Rippen, die mit einem Messer entfernt wurden. Von den Blattstreifen wurde jeweils mit dem Daumennagel



Abb. 3.1: Abreißen der Einzelblätter



Abb. 3.2: Trennen von Rippe und Blattstreifen

der äußere grüne Rand abgetrennt, so dass diese etwa ein bis zwei Zentimeter breit waren.

Dauer der Arbeit pro Blatt: 30 bis 60 Sekunden

Dann legte Anisio zwei Rippen aneinander und umwickelte sie spiralförmig mit einem Blattstreifen, der zuvor mit dem Daumennagel auf eine Breite von 0,4 bis 0,5 cm reduziert worden war (Abb. 4.1). Da die Rippen sich verjüngen, ist



Abb. 4.1: Spirales Umwickeln zweier Rippen

darauf zu achten, dass jeweils ein dickeres und ein dünneres Ende zusammengefügt werden, sonst wird der Reif nicht rund, sondern oval. Anisio nahm am Kopf Maß und fixierte das offene



Abb. 4.2: Fertiger Basis-Reif



Abb. 4.3: Arbeitsumgebung

Stück provisorisch mit dem Ende des Blattstreifens (Abb. 4.2).

Dauer der Arbeit: 2 bis 3 Minuten



Abb. 5.1: Einziehen eines zweiten Blattstreifens, Anfang

In diesen Basis-Reif wurde nun ein weiterer Blattstreifen so eingezogen, dass offene Ösen entstanden (Abb. 5.1). Durch diese steckte er eine weitere Rippe und zog dann die Ösen zu, wodurch die Rippe fest angepresst wurde (Abb. 5.2). Mit einem Werkzeug aus einer Blattrippe (Abb. 5.3) erweiterte er die



Abb. 5.2: Einbringen einer weiteren Rippe



Abb. 5.3: Werkzeug aus Holz



Abb. 5.4: Einziehen eines zweiten Blattstreifens, Ende

Öffnungen zwischen den Rippen, so dass der Streifen jeweils durchgesteckt werden konnte.

Dauer der Arbeit: 6 bis 10 Minuten

Der nächste Blattstreifen war dunkelgrün, also von einem alten Wedel (Abb. 6.1-6.3).

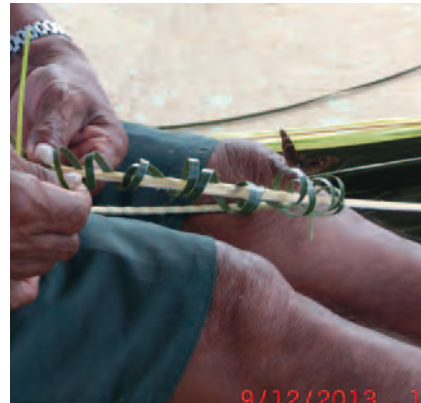


Abb. 6.1: Einziehen eines dunkelgrünen Blattstreifens



Abb. 6.2: Einbringen einer weiteren Rippe



Abb. 6.3: Einziehen eines dunkelgrünen Blattstreifens, Ende

Dieser Vorgang wurde nun so lange wiederholt (Abb. 7.1, 7.2) bis der Reif die gewünschte Breite hatte, in diesem Fall etwa 18 Rippen und etwa ebenso viele Blattstreifen (Abb. 7.3). Als der Reif fertig war, lockerte Anisio das provisorisch hergestellte offene Ende und passte dessen Größe seinem Kopf an (Abb. 7.4),



Abb. 7.1: Einziehen weiterer Blattstreifen und Rippen



Abb. 7.2: Einziehen weiterer Streifen und Rippen



Abb. 7.3: Prüfung des Ergebnisses



Abb. 7.4: Maßnahmen am Kopf

um schließlich diesen Bereich zu ordnen und mit einem neuen Blattstreifen fest zu umwickeln (Abb. 7.5).



Abb. 7.5: Fertiger erster Reif



Abb. 8.3: Aufeinanderlegen beider Reife



Abb. 9.1: Holz-Stöckchen

Dauer der Arbeit: 2 bis 3 Stunden

Nun begann die Arbeit am zweiten Reif. Als dieser fertig war (Abb. 8.1), wurde bei beiden Reifen die Umwicklung mit Blattstreifen am provisorischen Ende



Abb. 8.1: Beide Reife sind fertig



Abb. 8.4: Umwicklung der Rückseite mit einem Baumwollfaden



Abb. 9.2: Maiskolben



Abb. 8.5: Vernähen beider Reife an der Innenseite



Abb. 9.3: Maisblatt um Holz-Stöckchen gewickelt und mit geschwärzter Faser fixiert



Abb. 8.2: Ersatz der provisorischen Blattstreifenumwicklung durch einen Baumwollfaden

durch einen Baumwollfaden ersetzt (Abb. 8.2). Anschließend legte Anisio die Reife auf einander (Abb. 8.3) und verband sie mit dem Baumwollfaden (Abb. 8.4). Ursprünglich wurde Baumwolle von den Aruá angebaut und der weiße Faden selbst hergestellt. Anisio verwendete 2011 und 2013 jeweils gekauften Baumwollfaden (weiß bzw. dunkelrosa). Zum Schluss vernähte er die Innenseite der Reife mit einem wei-

ßen Faden in Abständen von drei bis vier Zentimetern (Abb. 8.5).

Dauer der Arbeit: etwa 30 Minuten

Element-Typ 2 – Hülsen für Hinterkopf-Stecker (Arua: *ga dot wewaj*)

Dauer der Arbeit: 13 bis 17 Minuten × 2 = ca. 0,5 Stunden

Die Hülsen wurden 2011 und 2013 von Anisio jeweils in eigenen Arbeitsgängen hergestellt, Zunächst riss er von einem Maiskolben (Abb. 9.2) einzelne Blätter ab. Je ein Maisblatt wurde am unteren Ende gefaltet und dann über ein etwa drei bis fünf Zentimeter langes Stöckchen (Abb. 9.1) gerollt. Faserstreifen der Tucumã-Palme zog er über einen Asphaltklumpen, so dass diese schwarz



Abb. 9.4: Umwicklung der Hülsen mit abschnittsweise schwarz gefärbtem Baumwollfaden

und klebrig wurden. Dann wickelte er sie um die Blatthülse (Abb. 9.3). In Anisios Jugend wurde statt Asphalt ein Gemisch aus Bienenwachs und Baumharz verwendet.

Dauer der Arbeit: etwa 2 Minuten

Etwa drei bis vier Zentimeter dieser Maisblatt-Hülse wurden dann mit einem weißen Baumwollfaden umwickelt, den er vorher abschnittsweise schwarz gefärbt hatte. Hierdurch entstanden die gewünschten schwarzen und weißen Segmente (Abb. 9.4). Deutlich sind die überstehenden Enden des Maisblattes sichtbar.

Dauer der Arbeit: 4-5 Minuten



Abb. 9.5 - 9.9: Fixieren der schwarzen Mutum-Federn an der Hülse



Abb. 9.6



Abb. 9.7

Schwarz glänzende Körperfedern des Mutum (Cracidae, Arua: *olatapo-loin*) hatte Anisio in einer Tüte aufbewahrt. Bei einzelnen Federn wurden die Fahnen an der Spule abgerissen und diese gekürzt, dann fixierte Anisio sie nacheinander am Ende der Hülse oberhalb der Baumwollumwicklung mit der klebrigen Faser (Abb. 9.5 bis 9.8), und fertig waren die Hinterkopf-Hülsen (Abb. 9.9).

Dauer der Arbeit: 4-5 Minuten (inklusive Federvorbereitung)



Abb. 9.8



Abb. 9.9: Fertiggestellte Hinterkopf-Hülse



Abb. 9.10: Fixieren der Maisblatt-Hülse am Kopf-Reif

An der Rückseite des Reifes, die beim Tragen am Hinterkopf aufliegt, wurden nun zwei der Hülsen befestigt, in welche später die Ara-Federn gesteckt wurden. Die Enden des Maisblattes legte Anisio



Abb. 9.11: Einstecken der Ara-Federn in die Hülsen

um den Kopf-Reif und fixierte die Hülse durch Umwickeln mit dem Baumwollfaden (Abb. 9.10). Um die Position der Hülsen zu überprüfen, zog Anisio die Stöckchen jeweils aus der Hülse und steckte die beiden roten Ara-Federn hinein (Abb. 9.11).

Dauer der Arbeit: 3-5 Minuten

Element-Typ 3 – Feder-Band

(Arua: *ga dot sep*)

Dauer der Arbeit: ca. 1,5 Stunden



Abb. 10.1-10.3: Fixieren der einzelnen Federn am Basisfaden

Die Federn wurden von Anisio vorbereitet. Wenn sie zu lang waren, wurde ein Stück der Fahne vom Federkiel abgeschnitten oder abgerissen, und die Spule wurde gekürzt. An einer Holzwanne spannte er ein Baumwollband (Basisfaden) und klappte jeweils die Spule der Federn um das Band. Die entstehende Öse umwickelte er mit einer geschwärzten Faser und verknotete diese (Abb. 10.1 bis 10.3). Der überstehende Faserrest wurde abgeschnitten. Bei größeren Federn wurde die Spule



Abb. 10.2



Abb. 10.6: Feder-Band in den Kopf-Reif einziehen



Abb. 10.10

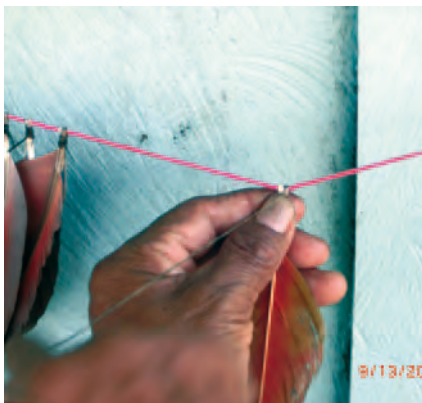


Abb. 10.3



Abb. 10.7-10.10: Durchlaufende Ausrichtungsfaser an jeder Feder befestigen

zog er das fertige Feder-Band zwischen die beiden Reife.

Dauer der Arbeit: 40 bis 50 Minuten (inklusive Vorbereitung der Federn)

Mit einer Faser musste noch jeder einzelne Federkiel etwa 3-4 Zentimeter unterhalb der Spitze verknötet werden (Abb. 10.7-10.10), damit die Federn in der gewünschten Position zueinander blieben (durchlaufende Ausrichtungsfaser).

Dauer der Arbeit: 40 bis 50 Minuten

Zum Schluss steckte Anisio die langen roten Schwanzfedern des roten Ara (*A. macao*) in die Hinterkopf-Hülsen. Da die Hülsen etwas zu breit waren, umwickelte er den Kiel jeweils mit geschwärtzter Faser, und fertig war der Kopfschmuck der Aruá.

Zur Auswahl der Federn

Die Wahl der Federn kann mindestens teilweise als zufällig bezeichnet werden, da bei beiden Besuchen (2011, 2013) Federmangel herrschte, wie Anisio sagte. 2011 hatte er weiße Federn vom Flügel des Reiher (*Ardeidae*), grüne Flügel Federn von Papageien (*Amazona aestiva*, *A. amazonica*, *A. farinosa*?), 2011 und 2013 hatte er blaue Flügel Federn des gelb-blauen Ara (*Ara ararauna*, Unterseite gelb) und des roten oder grün-roten Ara (*A. macao*, *A. chloroptera*, Unterseite rot). Im Jahr 2009 trug er während seiner Europa-Reise einen Kopf-Reif mit überwiegend grünen und einigen blau-roten (*Amazona aestiva*, *A. farinosa*?) Flügel Federn von Papageien. Ein zweites Feder-Band bestand aus den kurzen schwarzen Körper Federn des Mutum (*Cracidae*).



Abb. 10.4 - 10.5: Maß nehmen



Abb. 10.8



Abb. 10.5



Abb. 10.9

vorher aufgeschlitzt und teilweise entfernt, um die gewünschte Flexibilität zu erreichen. Als fast alle Federn an dem

Band befestigt waren, nahm Anisio mit einem Faden Maß und legte sich diesen um den Kopf (Abb. 10.4, 10.5). Dann



Abb. 11.1: Von Anisio im Jahr 2013 hergestellter Kopfreif



Abb. 11.2: Von Anisio im Jahr 2011 angefertigte Kopfreife



Abb. 11.3: Kopf-Reif von Anisio, 2009

Ein Vergleich mit weiteren Kopf-Reifen der Aruá

17 Kopf-Reife der Aruá wurden 1934 von Snethlage gesammelt und befinden sich heute im *Ethnologischen Museum* Berlin (VB11367-11378, VB12920, VB12921, VB13416-13418). Zwei Typen von Reifen können unterschieden werden: 14 sind auf die hier beschriebene Art geflochten, und bei dreien verlaufen die Blattstreifen in einem Wellenmuster (VB11367, VB11368, VB11373). Die beiden Hülsen für die Hinterkopf-Stecker fehlen an den von Snethlage gesammelten Stücken. Auf einigen Karteikarten sind an dieser Stelle Ara-Federn ohne Hülsen eingezeichnet, die eventuell von den Stücken getrennt gelagert sind, bei unserem Besuch im Jahr 2009 jedenfalls fehlten. Acht dieser Kopf-Reife hat Anisio in Berlin gesehen und die Qualität der Federauswahl sehr kritisch beurteilt (VB11367, VB11368, VB11370, VB11372, VB11376, VB11378, VB12920, VB13417).

Weitere Kopf-Reife der „Macurap-Arua“ wurden von Franz Caspar im Jahr 1956 gesammelt und sind heute im *Übersee-Museum* Bremen (C08788, C08789, C08790) und im Museum der Kulturen Basel (IVc09158). (Die Sammlung von Caspar im Völkerkundemuseum Hamburg ist leider seit über einem Jahrzehnt nicht zugänglich und daher nicht einbezogen.) Die Konstruktion dieser vier Kopf-Reife stimmt mit der in diesem Artikel beschriebenen überein.

Die Federwahl des Bremer Kopfschmuckes C08788 entspricht weitgehend dem Kopfschmuck, den Anisio im Jahr 2009 trug; lediglich auf der Oberseite ist ein zusätzliches Feder-Band mit kurzen gelb-weißen Tukan-Federn (Ramphastidae) eingezogen. Außerdem haben die beiden Hülsen nicht nur oben eine schwarze Feder-Rosette, sondern auf halber Höhe eine weitere, gelb-weiße aus Tukan-Federn.

Text und Fotos:
Anisio Aruá,
Andreas Schlothauer



Abb. 11.4: Kopf-Reif der Aruá, technische Variante „Wellenmuster“



Abb. 11.5: Kopf-Reif der „Macurap-Arua“ in Bremen, gesammelt von Franz Caspar (C08788)



LITERATUR

- Caspar, Franz:** Die Tupari. Ein Indianerstamm in Westbrasilien. Hamburg, 1975
- Mere, Gleice:** Emil-Heinrich Snethlage (1897-1939): nota bibliográfica, expedições e legado de uma carreira interrompida. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 8, n. 3., 2013, S. 773-804
- Schlothauer, Andreas:** Das „Guaporé“-Projekt – Teil 1: In Kunst&Kontext Nr. 1, 2011, S. 10-14
- Schlothauer, Andreas:** Das „Guaporé“-Projekt – Teil 2. In Kunst&Kontext Nr. 2, 2012, S. 90-92
- Snethlage, Emil-Heinrich:** Die Guaporé/Itenes-Expedition (1933-1935): Ein Forschungstagebuch. [Aus dem Nachlaß herausgegeben von Rotger M. Snethlage, Alhard-Mauritz Snethlage und Gleice Mere]. Wien 2015
- Voort, Hein van der:** The Ethnolinguistic Composition of Southeastern Rondônia. The Aikanã, the Kwaza and their neighbours. (Nicht veröffentlichtes Manuskript)
- Voort, Hein van der und Eduardo Rivail Ribeiro:** Nimuendajú was right: The inclusion of the Jabutí language family in the Macro-Jê stock. In: International Journal of American Linguistics Vol. 76, No. 4, October 2010, S. 517-570

„ICH NAHM EINEN BOGEN UND ZWEI PFEILE ZUM ANDENKEN...“

Ida Pfeiffer und eine Keule der Purí (Brasilien) in den rem Mannheim



Abb. 1: Ida Pfeiffer im Jahr 1856, Porträtfoto von Franz Hanfstaengl (rem)

Sie war in ihrer Zeit zweifellos eine besondere Erscheinung. Eine Frau, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts allein auf Weltreise ging und die Erlebnisse in mehreren Büchern festhielt. Ida Laura Pfeiffer (1797-1858) brachte von ihren Reisen jedoch nicht nur Geschichten mit in ihre österreichische Heimat, sondern auch zahlreiche Gegenstände. Der ethnologische Teil ihrer Sammlungen befindet sich heute zum großen Teil im *Weltmuseum* Wien. Vermutlich durch ihre Verwandtschaft mit dem Künstler Gabriel von Max (1840-1915),¹ dessen umfangreiche Sammlungen 1917 von der Stadt Mannheim angekauft wurden, besitzen auch die Reiss-Engelhorn-Museen (rem) einen kleinen Bestand an Zeugnissen ihrer Reisen. Aus diesen sticht vor allem eine Keule (V Am 1985) hervor, die Ida Pfeiffer während eines Aufenthalts in Südamerika erworben haben könnte.

Ida Pfeiffer - eine Weltreisende des 19. Jahrhunderts

„Wie es den Maler drängt, ein Bild zu malen, den Dichter, seine Gedanken auszusprechen, so drängt es mich die Welt zu

sehen.“ - so lässt sich im Vorwort ihres 1850 in Wien erschienenen Buches *„Eine Frauenfahrt um die Welt“* lesen. Diese Freiheit konnte sie erst spät im Leben genießen, als Tochter aus gutem Hause war sie ihr vorerst verwehrt. Der Vater, Aloys Reyer, erzog sie wie einen ihrer fünf Brüder. Sein früher Tod im Jahr 1806 und die folgende Erziehung durch die Mutter, Anna Rosina (geborene von Schwerenfeld), brachte große Veränderungen. Ida sollte nunmehr Kleider tragen und sich in eine weibliche Rolle fügen. Sie heiratete 1820 den 24 Jahre älteren Anwalt Mark Anton Pfeiffer, und sie hatten drei Kinder, zwei Söhne, Alfred (1821-1890) und Oscar (1824-1891) sowie eine Tochter, die jedoch bereits im Kindesalter verstarb. Die Ehe wurde 1835 geschieden, und Ida Pfeiffer zog mit ihren Söhnen nach Wien. Als beide das Erwachsenenalter erreicht hatten, begann sie 1842 ihrer Leidenschaft zu folgen. Ihre erste Reise führte sie in den Nahen Osten, eine zweite 1845 nach Nordeuropa, wo sie Skandinavien und Island besuchte. Im Folgejahr begab sie sich auf ihre erste Weltreise, die mit einer Schiffsüberfahrt nach Brasilien begann und zwei Jahre dauern sollte. Während der zweiten Weltreise (1851-55) durchquerte sie als erste Frau die Insel Borneo.² Eine letzte Reise führte Ida Pfeiffer 1856-58 in den Indischen Ozean. Vor allem ihr dort entstandener Reisebericht von Madagaskar erlangte Bekanntheit. An den Folgen dieser letzten Reise verstarb sie noch im Jahr ihrer Rückkehr.

Eine Keule aus der Sammlung Ida Pfeiffer?

Im Inventarbuch des Museums findet sich „Brasilien“ als Eintrag zur Herkunft der Keule; ein Sammler wird nicht genannt, und auf der zugehörigen Karteikarte steht Widersprüchliches. Auf der Vorderseite heißt es *„Geschenk Stolpe an Mannheimer A.[ltertums] V.[erein]“* und auf der Rückseite *„Alter Vermerk: Königsschwert mitgebracht von Ida Pfeiffer vom Stamm der Purio S.W. Brasilien“*. Der schwedische Archäologe und Ethnologe Hjalmar Stolpe (1841-1905) veröffentlichte im Jahr 1896 eine vergleichende Studie zur Ornamentik südamerikanischer Keulen (Stolpe 1896). Für dieses Grundlagenwerk reiste er jahrelang durch Europa, um die Bestände in Museumssammlungen zu erfassen. Er war in Mannheim und hat die dortigen Keulen untersucht, die teilweise in dem Werk abgebildet sind; die fragliche Keule fällt jedoch mangels Ritzverzierungen nicht in das Spektrum. Stolpe hinterließ zu zahlreichen Objekten seine Kommentare, die im *„Katalog des Großh.[erzoglichen] Antiquariums zu Mannheim“* (ab 1882 geführt) unter der jeweiligen Inventarnummer erfasst wurden. In den Inventaren, die ab 1936 entstanden, wurde dies für eine Sammlungsherkunft gehalten, und so scheint der Name Stolpe heute fälschlich als Sammlername auf. Dagegen spricht neben dem Eintrag auf der Rückseite der Karteikarte auch, dass für die hier besprochene Keule keine Nummer des Altertumsvereines genannt ist und sich auch am Objekt keine weitere Inventarnummer finden lässt, außer der aktuellen. Die Herkunft aus diesem Bestand ist deshalb mehr als fraglich. Wenn Ida Pfeiffer eine Verwandte von Gabriel von Max war,



Abb. 2: Keule der Puri aus der Sammlung Ida Pfeiffer?

ist wahrscheinlicher, dass die Keule 1917 als Teil von dessen Bestand nach Mannheim gelangte, auch wenn es dafür bisher keinen Beleg gibt.

Eine Keule der Puri?

Die Puri, eine kleine Sprachfamilie innerhalb des Maco-Gê-Sprachstammes³, sind bereits in den Reisebeschreibungen des frühen 19. Jahrhunderts bei Eschwege, Wied und Spix/Martius erwähnt.⁴ Der bayrische Reisende Carl Friedrich Philipp von Martius, der während seines gemeinsamen Brasilienaufenthaltes 1817-20 mit Johann Baptist von Spix im Jahr 1818 einigen Puri begegnete, schreibt rückblickend 1867: „Diejenigen Indianer, welche gegenwärtig noch, in einem mehr oder weniger ursprünglichen Zustand, die Provinz Rio de Janeiro und die angrenzenden Districte von Espirito Santo und Minas bewohnen, sind unter dem Namen der Coropós, Sacarus oder Guarulhos, Coroados und Puris bekannt.“ (Martius 1867, S. 305) Und: „Die Puris sind erst später [...] nämlich am Anfang dieses Jahrhunderts mit den Europäern in Berührung gekommen. Noch vor dreissig Jahren fürchtete man sie als wilde, menschenfressende Nomaden ebenso wie die Botocudos. Wie diese wurden sie als vor dem Gesetz vogelfrei betrachtet und wie wilde Bestien gejagt. Ihre Hütten waren von der leichtesten Art aus Zweigen oder Palmwedel, eher für eine Nacht als für längeren Aufenthalt errichtet**). Die Hangmatte war ihnen unbekannt; sehr wenig im Gebrauch die Baumwolle, deren Faden sie durch den Bast des Cecropia-Baumes für Flechtwerk (Körbe, Panacü u. s. w.) und für die Bogensehne ersetzten. Sie streiften in den Wäldern zwischen der Serra da Mantiqueira und dem obren Paraiba - Fluss und von da gen N. O. bis zum Rio Doce in das Innere der Provinz von Espirito Santo, südlich von jenen Gegenden, die die Botocudos inne hatten. [...] Die erste fixe Niederlassung der Puris durch die Portugiesen wurde i. J. 1800 in der Aldea de S. João de Queluz im nördlichsten Winkel der Provinz von S. Paulo, am Paraibafluss gegründet **). Damals belief sich die Zahl aller Puris noch auf mehrere Tausend; aber Krankheiten in der bald wieder aufgegebenen Niederlassung, später *** der unglückliche Versuch, sie aus den Wäldern in das Hochland von Minas zu versetzen, und die fortwährenden Kriege mit den Botocudos and Coroados haben die Zahl dieser Horde sehr vermindert, und die noch freien Puris sollen zum Theil auch andern nomadischen Horden sich angeschlossen haben.“ (Martius 1867, S. 334 f)



Abb. 3: Detail der Keule

Die flache Keule aus dunklem, hartem Palmholz (Familie *Arecaceae*, eventuell *Astrocaryum*=Tucumã) ist im Griffbereich sehr sorgfältig mit einer hellbraun gefärbten Schnur aus Baumbast oder Baumwolle umwickelt. Die Gesamtlänge ist etwa 80 cm, bei einer deutlichen Zweiteilung etwa in der Mitte. Der lanzettförmige Schlagteil und der rechteckige Griffteil sind durch einen markanten Einschnitt von einander abgesetzt (Abb. 2, 3).

In den Reiseberichten des 19. Jahrhunderts sind weder Keulen der Puris beschrieben, noch sind diese auf den wenigen Abbildungen zu entdecken. Allerdings ist die Form der Keule so ungewöhnlich, dass ein Vergleich mit später (im 20. Jahrhundert) gesammelten Stücken eine regionale Zuordnung ermöglicht. Eine sehr ähnliche Keule befindet sich im *Ethnologischen Museum* Berlin mit den Inventarbuch-Angaben: „VB 5404 Keule, Tapanyuna, Fric, Geschenk 186/06“. Alberto Vojtech Fric (1882-1944), ein tschechischer Forschungsreisender (mit meist zuverlässigen Herkunftsangaben) schenkte das Stück dem Museum im Jahr 1906 (Abb. 4). Die Tapayuna⁵, auch Beiço-de-Pau genannt, waren eine Gê-sprachige Gruppe des brasilianischen Bundeslandes Matto Grosso, die um 1900 im Gebiet des Rio Arinos und Rio Sangue lebten, aber erst seit den 1960er Jahren dauerhaft friedliche Kontakte mit der neo-brasilianischen Gesellschaft unterhalten.



Abb. 4: Keule der Tapayuna, gesammelt von Fric um 1906 (Berlin, VB 5404)



Abb. 5 Keule der Kayabi, gesammelt von Tolksdorf um 1956 (Göttingen, Am 3449)

Eine weitere ähnliche Keule ist in der Sammlung des *Instituts für Ethnologie der Universität Göttingen* (Am 3559) und wurde von Fritz Tolksdorf bei den Tupi-sprachigen Kayabi, damals

Nachbarn der Tapayuna, am Rio dos Peixes (Matto Grosso) gesammelt; Museumseingang 1956 (Abb. 5). Auch seine Herkunftsangaben sind zuverlässig.



Abb. 6a: Keule der Kayabi?, gesammelt während der Rondon-Expedition um 1914 (Rio de Janeiro, 14538)

Weiterhin gibt es eine weniger ähnliche, breitere und schaufelartige Keule im Weltmuseum Wien (147275), von Leopold von Belgien bei seinem Besuch am Rio Xingu bei den dorthin verbrachten Kayabi erworben; Museumseingang 1968. Eine Keule im *Museu Nacional* in Rio de Janeiro (14538, Abb. 6a) und eine im *Museum für Völkerkunde* Dresden (70629, Abb. 6b) zeigen eine ähnliche Grundform, sind jedoch mit filigranen Flechtarbeiten und Baumwollbändern im Griffteil verziert. Zur Keule in Rio de Janeiro heißt es im Inventarbuch: „*Cacete - (Igapemape) - dos Indios? - Comm. Rondon*“. Dokumentiert ist also nur, dass sie während der Rondon-Expedition zwischen November 1913 und September 1914 gesammelt wurde. Zur Herkunft der Dresdener Keule antwortete Klaus-Peter Kästner in seiner Mail am 3. Februar 2015: „*Sie entstammt der Sammlung Hayakawa (1979) und wurde 1988 von E. Rassiga im Tausch erworben. Ursprünglich gehörte sie einem Privat-Museum in São Paulo und wurde als Teil einer grossen Brasilien-Sammlung von dem ungarischen Ethnologen L. Boglár angeboten. Genauere Angaben gibt es dazu nicht.*“



Abb. 6b: Keule der Kayabi im Museum für Völkerkunde Dresden (70629)



Abb. 7 Keule der Suyu oder Kisêdjê, von den Steinen 1884 (Berlin, VB 1670)

Da es von den Tapayuna keine ethnografisch zuverlässig angelegte Sammlung gibt, sondern nur zufällig in Museen gelangte Einzelstücke, bleibt unsicher, ob dieser Keulen-Typus den Kayabi oder den Tapayuna zugeordnet werden kann. Interessant ist, dass ein Keulen-Typ der nächsten Verwandten der Tapayuna, der Suyu oder Kisêdjê, die am Rio Xingu leben, eine

ähnliche Grundstruktur aufweist, allerdings länger, schlanker gearbeitet und in den Proportionen anders aufgeteilt ist (Abb. 7). Vier Exemplare hat Karl von den Steinen von seiner ersten Xingu-Reise im Jahr 1884 mitgebracht, drei davon sind heute im *Ethnologischen Museum* Berlin (VB 1669, VB 1670, VB 1671).⁶



Abb. 8a, b Keulen der Trumai, von den Steinen 1888 (Berlin, VB2822g, VB2823)



Deutlich kürzer aber in der Formgestaltung ähnlich sind auch zwei Keulen der isoliert-sprachigen Trumai der Sammlung von den Steinen (Abb. 8a, 8b); Museumseingang 1889 (Berlin VB 2822g, VB 2823).⁷

Bezieht man die etwas schlankeren Keulen der Suyu und der Trumai mit ein, dann ist dieser Keulen-Typ im Bundesstaat Matto Grosso in der Region zwischen oberem Rio Xingu und dem Rio Arinos seit Ende des 19. Jahrhunderts nachweisbar; das sind etwa 700-800 km Luftlinie. Schmidt nennt diesen

„flache Stabkeule“ (Schmidt 1913, S.1026). Dietschy hat ihn als „Lattenkeule“ bezeichnet und dem „Xingu-Quellgebiet“ zugeordnet (Dietschy 1939, S. 156). Die Mannheimer Keule und die Keulen der Kayabi kannte er nicht, jedoch nennt er die der Suyu (Berlin VB1669, VB1671), der Tapayuna (Berlin VB4465), der Trumai (Berlin VB 1584, VB 4179) und der Yaruma (Berlin VB 4465, Abb. 9)⁸. Letztere erinnert bestenfalls sehr entfernt an die Keule, die Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist.



Abb. 9 Keule der Yaruma (Kariben?), Meyer 1896 (Berlin VB 4465)

Zusammenfassend

Die Keule ist wahrscheinlich von Ida Pfeiffer gesammelt worden, einen sicheren Beleg gibt es hierfür nicht. Auch ist möglich, dass Stolpe das Stück um 1890 gesehen hat. Auf jeden Fall jedoch zählt die Keule zu den frühen Beständen des Museums. Ob sie von den Puri ist, kann nicht beantwortet werden, denn es gibt weder Beschreibungen noch Abbildungen von deren Keulen, somit ist auch unklar, ob sie überhaupt Keulen herstellten. Allerdings ist die Keule in ihrer Form so typisch, dass ein Vergleich möglich ist. Eine sehr ähnliche Keule soll von den Tapayuna sein (Berlin VB 5404), eine andere von den Kayabi (Göttingen Am 3559). Da beide Gruppen um 1900 Nachbarn waren, kann zumindest eine Region im Bundesland Matto Grosso zwischen den Flüssen Arinos, Sangue und Peixes eingegrenzt werden. Bezieht man die Ähnlichkeiten bei Keulen der Suyá und der Trumai des Xingu-Gebietes mit ein, dann vergrößert sich dieses Gebiet nach Osten. Ob nun die Keule von Matto Grosso aus an die Küste wanderte und dort von Ida Pfeiffer im Jahr 1846 erworben wurde, oder ob die Nachfahren der Hersteller (über 2.000 Kilometer Luftlinie) in das Innere bis nach Matto Grosso abgedrängt wurden, wird wohl nie beantwortet werden können. Trotz aller Fragezeichen gehört die Keule des *rem* Mannheim wegen ihres Alters und ihrer Seltenheit zu den besonderen Stücken der Sammlungsbestände vom amerikanischen Doppelkontinent.

Text: Martin Schultz, Andreas Schlothauer

Fotos: 2+3 (Martin Schultz), 4-11 (Andreas Schlothauer)
m-schultz@gmx.net

ANMERKUNGEN

- 1 Auf der Rückseite des Fotos von Ida Pfeiffer (Nr. 879) im Archiv der Abteilung Weltkulturen der *rem* steht der Vermerk „Ida Pfeiffer. Reisende Verwandte von Max.“ Weitere Belege gibt es für diese Verwandtschaft bisher nicht.
- 2 Der aus Mannheim stammende Naturforscher Carl Schwaner (1817-1851) hatte Borneo erstmals in den Jahren 1847 und 1848 im Auftrag der niederländischen Kolonialregierung durchquert. Die Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Reise wurden jedoch erst 1853 posthum herausgegeben.
- 3 Den Hinweis auf den Macro-Gê Sprachstamm verdanken wir Klaus-Peter Kästner und dem Linguisten Hein van de Voort. Siehe auch den Artikel von Ribeiro/van de Voort, dort „5. Puri (Coroado) †Coroado, †Puri, †Koropó“ (Table 9, S. 547).
- 4 Eschwege 1818, Band 1, S. 162; Spix/Martius Band 1, S. 366 ff.; Wied 1820/21 Band 1, S. 138 ff.

- 5 Tapanhuna — *preto, preta, cafuz, cafuza*, Neger, Negerin; Abkömmling von Neger und Indianer“. Martius 1867, S. 88
- 6 Im Berliner Inventarbuch steht: „Keule, Suyá, K. v. d. Steinen Kauf 184/86“. Eine vierte Keule (VB 1668) wurde im Jahr 1928 abgegeben: „gelöscht 343/28“. Im zugehörigen Buch schreibt von den Steinen, dass das Holz von der „Seriba-Palme = batora“ sei (von den Steinen 1894, S. 234). Eine Palme diesen Namens konnten die Autoren nicht identifizieren. Von Bruno Illius ist der sicher richtige Vorschlag, dass „jerivá“ gemeint und es die Palme *Syagrus romanzoffiana* ist (Familie *Arecaceae*, Stamm *Cocoeae*), eine enge Verwandte der Cocos-Palme.
- 7 Ursprünglich waren unter der Nummer VB 2822 „sieben Tanzkeulen“ vorhanden, heute ist es nur noch eine. Die Nummer VB 2823 ist eine, im Griffteil „umflochtene Tanzkeule“.
- 8 Die Angaben im Inventarbuch sind: „1494/97 Dr. Hermann Meyer Geschenk“ und „Keule, 1m46, aus dunklem Holz, jederseits am Griff mit einem Perlmutterplättchen verziert, Yaruma (am Paranyuba)“ und „nach Krause von Häuptling Tekuere im Dorf Arikuanako der Nahuquá 1896 erworben“. Von den Steinen schreibt über diese: „Erst 1887 hörten wir von den Yarumá oder Arumá, die sehr bald nach den Trumai den unangenehmen Besuch der Suyá empfangen haben sollten, und von denen uns die Kamayurá die merkwürdige Mitteilung machten, dass sie einen metallisch klingenden Ohrschmuck trügen (vgl. S. 118). Es ist wahrscheinlich, dass wir in ihnen Mundurukú, den berühmten Kriegerstamm des Tapajoz erblicken müssen, dessen Spuren wir am Schingú längst vermisst haben. Die Paressi nannten die Mundurukú Sarumá, was lautlich dasselbe ist wie Yarumá. Ein Stück den Yarumá zugeschriebener Keule von karajähnlicher Arbeit kann den in der Übereinstimmung der Namen liegenden Beweis nicht entkräften.“ (Steinen 1894, S. 155)

LITERATUR

- **Baumann, Karl:** Katalog des Grossh. Antiquariums zu Mannheim. (Manuskript) 1882
- **Dietschy, Hans:** Die Amerikanischen Keulen und Holzscherwerer in ihrer Beziehung zur Kulturgeschichte der Neuen Welt. Separatdruck aus dem Internationalen Archiv für Ethnographie, Band XXXVII, Leiden 1939, S. 87-205, Tafeln I-IV
- **Eschwege, Wilhelm Ludwig von:** Journal von Brasilien. Neue Bibliothek der wichtigsten Reisebeschreibungen 14–15. 2 Bände, Weimar, 1818
- **Krause, Fritz:** Die Yaruma und Arawine-Indianer Zentralbrasilien. Berlin Baessler-Archiv 1936
- **Martius, Carl Friedrich Philipp von:** Beiträge zur Ethnographie und Sprachkunde Amerika's zumal Brasilien. Band 1: Zur Ethnographie. Leipzig, 1867
- **Pfeiffer, Ida:** Eine Frauenfahrt um die Welt. Reise von Wien nach Brasilien, Chili, Otaheit, China, Ost-Indien, Persien und Kleinasien. Wien, 1850
- **Ribeiro, Eduardo, Rivail / Hein van de Voort:** Nimuendajú was right: The inclusion of the Jabuti language family in the Macro-Jê stock. In: International Journal of American Linguistics, 76/4, S. 517-583, 2010
- **Schmidt, Wilhelm:** Kulturkreise und Kulturschichten in Südamerika. Zeitschrift für Ethnologie Nr. 45, 1913, S. 1026 f.
- **Spix, Johann Baptist von / Carl Friedrich Philipp von Martius:** Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht [...]. 3 part, 1 atlas. München, 1823–1831 [Photomechanical reprint, edited by Karl Mägdefrau, Quellen und Forschungen zur Geschichte der Geographie und der Reisen 3. 4 vols. Stuttgart 1967–1980: Brockhaus.]
- **Steinen, Karl von den:** Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Berlin, 1894.
- **Stolpe, Hjalmar:** Studier i amerikansk ornamentik. Stockholm, 1896
- **Wied-Neuwied, Maximilian zu:** Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817. Reprint der Ausgabe aus den Jahren 1820/21. 2 Bände, St. Augustin, 2001

Einige Bemerkungen zur angeblichen Puri-Keule (V Am 1985) in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheims

In dem Beitrag von Schultz und Schlothauer werden als mögliche Herkunft der Keule mehrere Stämme (einschließlich Kayabi) zwischen Xingu und Tapajóz genannt. Im Völkerkundemuseum Dresden befindet sich auch eine Keule der Kayabi (Nr. 70629). Typologisch stimmt diese Keule mit der sogenannten „Puri-Keule“ überein. Das Dekor ist allerdings unterschiedlich. Vermutlich gehörte die letztgenannte Keule einem Stamm des oberen Tapajóz-Gebiets, der sich jedoch auf Grund fehlender Angaben nicht exakt bestimmen lässt. Die Herkunftsangabe Puri ist definitiv falsch. Die Puri benutzten keine Keulen. Sie waren typische Waldbewohner des Küstenhinterlands

Südostbrasilien (wirtschaftlich-kultureller Typ „nomadisierende Wildbeuter der tropischen Waldgebiete Südamerikas“). Dass ein Teil der Puri vom brasilianischen Küstenhinterland bis nach Mato Grosso durch die Savannenlandschaften Ost- und Zentralbrasilien gewandert sein könnte – also in einer völlig fremden und feindlichen Umwelt – halte ich für ausgeschlossen.

Die Arbeit von Hans Dietschy „Die Amerikanischen Keulen und Holzscherwerer in ihrer Beziehung zur Kulturgeschichte der Neuen Welt“ ist für jeden Amerikanisten, der sich mit diesem Thema befasst, eine sehr nützliche Hilfe. Einiges ist jedoch –

auch angesichts einer verbesserten Quellenlage – neu zu überdenken. So sind auch die Kriterien für Dietschys Keulentyp „Lattenkeule des Xingu-Quellgebiets“ für mich nicht überzeugend. Ich würde die unter diesem Begriff subsummierten Keulen mehrheitlich einem bestimmten Subtyp der Flachkeule zuordnen. Dieser zeichnet sich aus durch ein langes Griffteil, das unten gerade abschließt und sich nach oben verbreitert, woran sich das deutlich abgesetzte unten schmalere Schlagteil anschließt. Dieses verbreitert sich allmählich und schließt am oberen Ende meist mit einer Rundung ab. Der Querschnitt ist bikonvex bzw. flach-elliptisch.



Abb. 10 +11: Keulen der Erikbaksa (Göttingen Am3625, Am3784)

Ausgangspunkt für die Verbreitung dieses Subtyps war offensichtlich das obere Tapajóz-Gebiet und nicht – wie Dietschy vermutet – das Xingu-Quellgebiet. Die Keulen aus dem oberen Tapajóz-Gebiet waren ihm allerdings nicht bekannt. Man findet diese Keulen dort bei den oben erwähnten Kayabi (Tupi-Guarani-Sprachfamilie) und bei den Erikbaksa (Macro-Gê-Sprachstamm) der Sammlung Tolktsdorf aus den Jahren 1959/60 im Institut für Ethnologie der Universität Göttingen (Nr. 3784, Abb. 10, 11).

Früher kamen sie vermutlich auch bei den alten Cawahyba vor, aus denen nach ihrer Aufsplitterung die Kawahib-Stämme (Tupi-Guarani-Sprachfamilie) im Madeira-Gebiet entstanden. Der einzige Kawahib-Stamm, bei dem dieser Keulen-Subtyp vorkommt, sind die Tupi-Kawahib des Rio Machado. Im Museu Nacional in Rio de Janeiro habe ich drei dieser Keulen fotografiert. Deren Herkunftsangaben lauten Paueté und Barana-nats (Untergruppen der Tupi-Kawahib) aus der Sammlung Com. Rondon 1913/14 und 1916, Nr. 14536, 14537 und 14750. Diese Keulen weisen auf das Ursprungsgebiet der Kawahib-Stämme am oberen Tapajóz hin. Von den Tapayuna (Gê-Sprachfam-

lie des Macro-Sprachstammes) des oberen Tapajóz-Gebiets stammen im Museu Nacional drei Keulen dieses Subtyps in einer sehr schlanken und etwas modifizierten Form. Eine dieser Keulen (Slg. Guido, Nr. 3905) ähnelt stark den Kayabi-Keulen. Die beiden anderen Tapayuna-Keulen (Slg. A. Seeger 1972, Nr. 39283, 39284) besitzen ein sehr langes Griffteil und ein kurzes zugespitztes Schlagteil.

Von den Tapayuna gelangte dieser Flachkeulen-Subtyp offensichtlich zu den mit ihnen sprachlich eng verwandten Suyu und von diesen zu den isoliertsprachigen Trumai im Gebiet des oberen Xingu. Auch bei den beiden Suyu-Keulen des Museu Nacional erinnert eine Keule (Slg. Cap. Paulo Costa 1884, Nr. 2693) an die Form der Kayabi-Keulen. Die andere Keule (Slg. A. Seeger 1972, Nr. 39285) entspricht den schlanken Tapayuna-Keulen. Auffallend ist, dass die beiden kürzeren Keulen der Tapayuna und Suyu, die eine stärkere Ähnlichkeit mit den Kayabi-Keulen aufweisen, aus alten Sammlungen stammen.

Von den Kayabi übernahmen offensichtlich die Txicão (Kariben-Sprachfamilie) diesen Keulen-Subtyp in nahezu iden-

tischer Form. Letztere lebten einst am Rio Iriri, wo heute noch die sprachverwandten Arara siedeln. Nach P. Menget (Anom des autres. Paris 1977, S. 69-76), dem besten Kenner dieses Kariben-Stammes, gingen aus einem gemeinsamen karibischen „Mutterstamm“ Arara, Txicão, die heute ausgestorbenen Yaruma des oberen Xingu und die Apiaká (Arara) des unteren Tocantins hervor. Letztere sind nicht zu verwechseln mit den Apiaká (Tupi-Guarani-Sprachfamilie) des oberen Tapajóz. Die Txicão wanderten vom Rio Iriri nach Süden, wobei sie mit den Kayabi in feindlichen Kontakt kamen. Im Ausstellungskatalog „Amazonien. Indianer der Regenwälder und Savannen“ (Dresden 2009, S. 122, Tafel LII, Foto 168) habe ich auf einem Foto eine Kayabi-Keule und eine der beiden gleichartigen Txicão-Keulen (Slg. Ch. Emmerich 1995, Nr. 74751) des Dresdener Museums nebeneinander gestellt, um deren Ähnlichkeit zu demonstrieren. Nach Einwanderung der Txicão in das Gebiet der Xingu-Quellflüsse gegen Ende des 19. Jh. kam es bis zu ihrer Kontaktierung im Jahre 1964 immer wieder zu Überfällen auf die dort altansässigen Stämme. Diese besitzen den hier beschriebenen Flachkeulen-Subtyp nicht. Dies bestätigten mir 1990 auch zwei Yawalapiti in Rio de Janeiro. Dennoch befinden sich in der Sammlung des Museu Nacional derartige Keulen mit der Herkunftsangabe Kamayurá (Slg. Rocha 1961, Nr. 37863) und Yawalapiti (Slg. Monteiro 1974, Nr. 39488, 39490 – beide mit dem für die Txicão typischen Dekor des Griffteils – und 39487). Es handelt sich hierbei vermutlich um Beutestücke bzw. später im Tausch erworbene Stücke. Vielleicht wurden die Keulen auch falsch zugeordnet. Die von Karl von den Steinen abgebildete kurze Tanzkeule der Kamayurá (Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens (2. Auflage). Berlin 1897, S. 280 (Abb. 121) geht wahrscheinlich auf den Einfluss der Trumai oder Suyu zurück.

Die von Dietschy (1939, S. 156f., Tafel III, 18a) als ursprüngliche Form der Latzenkeule bezeichnete Keule der Yaruma verkörpert nicht den hier beschriebenen Flachkeulen-Subtyp. Sie hat zwar einen – allerdings sehr kurzen – vom Schlagteil abgesetzten Griff, sie zählt aber hinsichtlich ihrer Form meiner Ansicht nach zu einem anderen Flachkeulen-Subtyp.

Text: Klaus-Peter Kästner

Ein Aquarell aus der Sammlung der Weltumseglung der österreichischen Fregatte „Novara“, 1857-59

Würdevoll schreitet die Frau in ihrem mit Spitzen verzierten Kleid durch das Bild, in der Hand einen Strauß Blumen und mit einem vom Haarreif über den Rücken hängenden Schleier. Nur die dunkle Hautfarbe verrät, dass es sich bei der Dargestellten nicht um eine Europäerin handelt. Die Bildunterschrift besagt, dass es sich um eine Bewohnerin von Tahiti handelt. Schon James Cook berichtet von Anmut und Schönheit der Bewohner dieser Inseln, und die moderne Malerei nahm die Idee des fernen Paradieses, dessen Bewohner in Glückseligkeit und Sorglosigkeit lebten, wieder auf. Trotz besseren Wissens, denn spätestens um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren auch die Inseln des Pazifiks durch Wirtschaftsunternehmen aus Europa und Nordamerika erschlossen und ihre Bewohner Teil eines Produktionssystems, das auf die Befriedigung europäischer und zunehmend auch nordamerikanischer Bedürfnisse ausgerichtet war. Im Pazifik wurden die lokalen Herrscher in die sich etablierenden kolonialen Strukturen und somit in die Abhängigkeit zu einer beherrschenden Macht gezwungen. Doch nicht nur Druck, vor allem Privilegien und der Zugang zu Produkten aus Europa und Nordamerika sicherten den Kolonialherren die Loyalität der lokalen Potentaten. Und so ist die Dargestellte in ihrem weiten Kleid als Mitglied der Oberschicht des Königreichs Tahiti, vielleicht als Angehörige der Königsfamilie, zu erkennen. Zuerst unter britischer Herrschaft, wurden die Inseln 1846 französischer Besitz; sie sind es noch heute.

Das Aquarell entstand im Jahre 1857, während der einzigen österreichischen Weltumseglung durch das Segelschiff „Novara“. Dies verrät nicht nur die Bildunterschrift, auch das Kürzel „AJ“ weist darauf hin. Anton Jelinek begleitete die Expedition als Botaniker. Während ihrer mehr als zweijährigen Reise um den Globus steuerte die Novara zweimal die Insel Tahiti an. Auch die Königin Pomaré IV. von Tahiti gab Audienz. Ihr Regierungssitz befand sich in Fa'a'anui, dem Ort, der als Faan ebenfalls auf dem Aquarell vermerkt ist. Er liegt neben dem internationalen Flughafen von Tahiti und nahe der Hauptstadt Papeete. Die Weltreisende Ida Pfeiffer schrieb bei ihrem Besuch der Insel 1847 über Königin Pomaré: *„Sie bewohnt hier ein Häuschen von vier Zimmern und speist täglich sammt Familie beim Gouverneur. Die französische Regierung läßt ihr ein anständiges Haus bauen und gibt ihr jährlich eine Pension von 25,000 Franken. Sie darf keinen Fremdenbesuch ohne Bewilligung der französischen Behörde empfangen; man erhält aber diese Bewilligung sehr leicht.“*¹

Von Pomaré haben sich zwei Portraits in Öl erhalten. Sie befinden sich heute im Musée du quai Branly in Paris. Auf diesen zeitlich nur wenig später entstandenen Bildern wird eine deutlich reifere Frau als auf dem Aquarell gezeigt. Auffällig ist jedoch, dass der Blumenstrauß, der Haarreif und selbst das Kleid mit dem Spitzenbesatz von großer Ähnlichkeit sind. Soll das Aquarell in idealisierter Form die Königin von Tahiti darstellen? Die hier genannten Gründe sprechen für diese Vermutung; es lässt sich bisher aber nicht mit absoluter Sicherheit sagen.



Abb. 1: Anton Jelinek, Faa'a, Tahiti

Auch einige weitere Objekte der Novara-Expedition befinden sich heute im Besitz der *Reiss-Engelhorn-Museen*. Darunter ein zur Feuererzeugung genutztes Stück Holz und aus Pflanzenfaser hergestellte Kleidung, beides ebenfalls aus Tahiti. Der Großteil der Expeditionsausbeute befindet sich heute in den Museen in Wien. Möglicherweise kann eine Recherche in den dortigen Unterlagen Klarheit über die Identität der Dame verschaffen.

Text: Martin Schultz (m-schultz@gmx.net)

ANMERKUNG

1 Pfeiffer, Ida: Eine Frauenfahrt um die Welt. Wien 1850, S. 152

NACHRUF AUF PETER LOEBARTH

Vom Tode Peter Loebarths erfuhren wir erst durch Stella Loebarth auf dem Parcours des Mondes in Paris am 12. September 2015. Er sei nach langer schwerer Krankheit mit 74 Jahren am 25. Juli 2015 verstorben.

Er wurde am 9. April 1941 in Memel in Litauen als dritter von vier Brüdern geboren. Die Familie floh 1945 nach Westen und ließ sich in Hameln nieder. Dort ging Peter zur Schule und machte anschließend eine Lehre zum Schriftsetzer. Nach einiger Zeit wollte er mehr von der Welt sehen und gelangte über die Friedrich-Ebert-Stiftung nach Äthiopien. Er war sehr sprachbegabt und lernte in kurzer Zeit Englisch und Französisch. In Addis Abeba lernte er Stella kennen, die er 1970 heiratete. Aus dieser Ehe gingen zwei Töchter hervor.

Seine beruflichen Tätigkeiten führten ihn in den Folgejahren nach Botswana, Kongo-Kinshasa, Togo, Ägypten und wieder nach Kongo-Kinshasa. Es war ein bewegtes Leben, auch mit vielen Reisen nach Europa. Seit dem ersten Aufenthalt im Kongo interessierte er sich für die afrikanische Kunst. Durch die intensive Beschäftigung mit diesem Sammelgebiet entwickelte er ein sehr gutes Gespür für Alter und Qualität der einzelnen Objekte.

Es gibt wenige Menschen, die so viele Zeugnisse afrikanischer Stammeskunst in den Westen gebracht haben. Loebarth belieferte viele Tribal Art-Händler: Marc Felix, Fred Jahn, Alain Dulon, Pierre Darteville, Alain Dufour, Henricus und Nina Simonis, um nur einige zu nennen. Viele Objekte mit Provenienz Loebarth befanden oder befinden sich zum Beispiel in den Sammlungen Baselitz, Muhlack, Bareiss und Nerlich. Auch tauchen Werke mit der Provenienz Loebarth regelmäßig in bedeutenden Auktionen auf.

Neben vielen Objekten aus Tansania und dem Kongo hat er auch eine große Anzahl sehr qualitätvoller Lobi-Stücke nach Europa gebracht. Wir sind froh, dass wir im Kunsthandel und aus alten Sammlungen einige Objekte mit der Provenienz Loebarth erwerben konnten, die uns oft an ihn erinnern.

Von 1987 bis 1991 hatte er zusammen mit Gerbrand Luttik in Amsterdam eine Galerie namens "Balolu". Diese schloss man bereits nach vier Jahren, da man wegen anderer Aktivitäten zu wenig Zeit hatte, sich intensiv um die Belange der Galerie zu kümmern. Weggefährten aus dieser Zeit beschreiben ihn als einen sehr dynamischen Mann mit vielfältigen Interessen. Auch sei er ein hervorragender Tennis- und Golfspieler gewesen.



Wir lernten Peter Loebarth erst im Jahre 2008 näher kennen, als er schon sehr von seiner neurologischen Krankheit und den notwendigen Medikamenten gezeichnet war. Er hat uns in der Folgezeit einige Male in Osnabrück besucht, und es war jedes Mal spannend und informativ, seinen Erzählungen zuzuhören. Hätte der Verstorbene seine Memoiren geschrieben, wäre es ein ziemlich umfangreiches Buch geworden. Seine vielen Reisen und Kontakte in Afrika machten ihn zu einem Kenner der politischen Verhältnisse und damit auch

zu einem gefragten Gesprächspartner und Berater. Loebarth erzählte uns, wie er zum Beispiel am 15. November 1979 von Präsident Carter zu einem Empfang ins Weiße Haus eingeladen wurde. Im Anschluss an den Empfang wurde er von Carter und einem hochrangigen Berater des Präsidenten zur Lage im Kongo und in Angola befragt. Zu jener Zeit hatte Kuba 30.000 Soldaten in den angolanischen Bürgerkrieg entsendet, und Amerika wollte Gegenmaßnahmen ergreifen, da es die Einmischung kommunistischer Staaten als eine strategische Bedrohung ansah.

Am 8. Juli 2012 haben wir ihn besucht in einer gerontopsychiatrischen Einrichtung in Steinbergen bei Rinteln. Die Atmosphäre war eher bedrückend, aber Peter Loebarth führte uns in sein geräumiges Zimmer, wo er schon einige alte Fotoalben bereitgelegt hatte. Er erzählte wieder sehr anschaulich von seinen Reisen in verschiedene Länder Afrikas und konnte aus seinem großen Reservoir an alten Geschichten schöpfen. Wir hatten ihm einige aktuelle Kataloge mitgebracht, und es war hochinteressant, seine Kommentare zu den Objekten zu hören. Er hatte ein gutes Urteilsvermögen, und seine Bewertungen kamen schnell und präzise.

Ohne seine tragische Erkrankung wäre Peter Loebarth mit seiner Erfahrung, seinen Kontakten und seinem immensen Wissen auch heute sicher eine zentrale Person der Tribal Art-Szene.

Was uns in Erinnerung bleiben wird, ist sein Charme, sein spezieller Humor und sein großes Wissen über die Kunst Afrikas.

Ein besonderer Dank geht an Stella Loebarth, David Zemanek, Wolf Nickel und Bernd Muhlack für die ergänzenden Informationen über den Verstorbenen.

Petra und Stephan Herkenhoff

ZUM GEDENKEN AN RENÉ DAVID



in memoriam
René David (1928 - 2015)

Mit dem Tod von René David ging ein erfülltes und erfolgreiches Leben als Reisender, Kunsthändler und Genießer zu Ende. Angetrieben von seiner Neugier und dem Drang, Grenzen zu erkunden, hat er sein Leben in vollen Zügen ausgenutzt und seine Wegbegleiter immer wieder in Staunen versetzt.

Riehen

Seine Reise begann 1928 in Riehen bei Basel als drittes Kind einer gutbürgerlichen Familie. In der elterlichen Landvogtei heckte er so manche Streiche aus, die schon damals seinen Sinn für Humor vorausahnen ließen, auch wenn die Betroffenen dies vermutlich anders sahen, und an die er sich später gerne erinnerte. Seine Jugend war aber auch von den Ereignissen im angrenzenden Deutschland beeinflusst, die sicherlich für eine andere Wesensart von René prägend waren. Gedichte aus dieser Zeit zeugen von kritischen Gedanken und den Sehnsüchten eines sensiblen Denkers, der zunehmend gegen alles opponierte, was ihm nicht gefiel. Die Schule in Basel fand keine Freude an diesem Querulanten, und auch dem Internat am Rosenberg in St. Gallen gelang es nicht, den kritischen Verstand von René in aus deren Sicht geordnete Bahnen zu lenken. So kam es, wie es kommen musste: Es folgte früh der heftige und endgültige Bruch mit dem Elternhaus.

Basel

René, von nun an auf sich alleine gestellt, bildete sich zum Buchhalter und Treuhänder aus und sammelte unter anderem als Angestellter der Steuerverwaltung wichtige Erfahrungen, die ihm später halfen, seine Geschäfte finanztechnisch



Abb. 2: Kindheit in Riehen



zu optimieren. Nach kurzem Handel mit Baumaterialien interessierte sich René schnell für die schönen Dinge des Lebens. Er heiratete und gründete in Basel eine Galerie mit Antiquitäten und Kuriositäten.

Die Galerie flo-rierte, aber die erste Ehe scheiterte. Eine zweite Galerie folgte. Ebenso eine neue Liebe. In London heiratete er Denise, die er schon aus seiner Schulzeit kannte, und zu den zwei Kindern aus Denises zweiter Ehe, Claudine und Eva, gesellte sich 1961 Jean.

Afrika

Berichte seines Freundes Theo Gerber über dessen Afrikareisen weckten in René die Neugier für den schwarzen Kontinent, die schon seit dem Kontakt mit seinem Großonkel Adam David (1872-1959), dem schweizweit bekannten Zoologen, Afrikaforscher, Großwildjäger und Publizisten sowie Bruder von Jean Jacques David (1871-1908), ebenfalls Afrikaforscher, in ihm schlummerte. Im Vorfeld der 1960er-Jahre war Afrika, im Speziellen das Land der Dogon, für junge Weltverbesserer eine interessante Alternative zur „klassischen“ Reise nach Indien mit den dortigen Tempeln, Gurus und bewusstseinsweiternden Substanzen. Renés und Denises erste Reise nach Afrika galt dem Interesse an den Kulturen, den Gedanken, Wertvorstellungen und der Kunst der dortigen Völker. Die Freude am Vermitteln, gepaart mit der natürlichen Gabe des Handelns, führten jedoch rasch zu einigen mit Kunstwerken gefüllten Kisten für den Verkauf in der Schweiz. Das dort Erlebte und der erfolgreiche Verkauf der mitgebrachten Objekte (z. B. an den berühmten Kunsthändler und Sammler Ernst Beyeler) ließen den „Afrika-Virus“ definitiv ausbrechen. Es folgten viele über mehrere Monate dauernde Reisen nach Mali, Kamerun, Kongo und Elfenbeinküste, über die er immer wieder gerne zahllose Anekdoten erzählte. So führte z. B. die Reiseroute damals mit der Swissair mangels Direktflügen über Moskau. Auch der von Basel nach Abidjan verschifft Peugeot gehörte zu den wunderbaren Geschichten dieser vergangenen Epoche. In diese Zeit fiel auch Renés Erkrankung an Bilharziose, die er am Schweizerischen Tropeninstitut in Basel als Versuchspatient erfolgreich behandeln ließ. Der Name des Medikaments setzte sich aus den Initialen des Forschers und Renés zusammen. Oder die drei Krokodile, die in Denises Handtasche nach Basel reisten und dem Basler Zoo geschenkt wurden, nachdem sie zu Hause groß geworden waren.

Paris - Berlin

Bald wurde den Davids Basel zu eng, und nach einer einjährigen Auszeit und einer ausgedehnten Familien-Rundreise im Auto durch die Türkei und kreuz und quer durch Europa bis in den hohen Norden Norwegens folgten sie dem Ruf nach Paris. Hier erfolgte die schriftstellerische Verarbeitung der vielen eindrucksvollen Erlebnisse. Zuerst im intellektuellen Milieu

von Paris mit einem eigenen Atelier an der Rue Mouffetard bei der Place Contrescarpe und später, in den 1970er-Jahren, in Berlin, dem damaligen Zentrum der deutschen Intellektuellen. Gesellschaftskritische Gedanken wurden humorvoll und bissig in zwei Büchern publiziert.

Zürich

Fehlinvestitionen und das ausschweifende Leben zwingen René und Denise Anfang der 1980er-Jahre zur Neuorientierung und Wiederaufnahme der Geschäftstätigkeiten. Sie entschieden sich für Zürich als Domizil und etablierten die Galerie Walu an der Rämistraße als Ort der Begegnung für Sammler und Liebhaber der afrikanischen Kunst.

Die nächsten Jahre waren geprägt vom Wachstum und Ausbau der Räumlichkeiten. René's unkonventionelle Geschäftsführung und seine weitsichtigen Gedanken faszinierten Freunde und Widersacher. Auf dem Höhepunkt der Aktivitäten beschäftigte er acht Personen auf 200 m² und drei Etagen. Mit der Rückendeckung von Denise, Claudine und Jean reiste René bei jeder sich bietenden Gelegenheit nach Afrika und überraschte die Kundschaft immer wieder mit neuen, hervorragenden Trouvaillen. Wer zum richtigen Zeitpunkt vor Ort war, wird sich gerne an das Auspacken der übergroßen Kisten aus Afrika erinnern. Der einfallsreiche René leistete aber auch Pionierarbeit und wandte z. B. als Erster der Branche alle zur Verfügung stehenden Testmethoden konsequent an und half, diese weiterzuentwickeln. Er dokumentierte und zertifizierte die Gegenstände konsequent, bot ein vorbehaltloses Rückgaberecht an und ging in Sachen Kulturgüterschutz neue Wege. Im Laufe der Jahre gab er aus eigener Überzeugung mehr als 300 Objekte im Wert von mehreren Millionen Schweizer Franken zurück nach Afrika. Die etablierten bürokratischen Institutionen auf diese Weise herauszufordern war ihm eine sichtbare Freude. Seine Schenkungen an die Nationalmuseen von Ghana, Mali, der Côte d'Ivoire und Nigerias stießen aber nicht nur medial auf großes Echo. Auch in Afrika brachte ihm dies von allen Seiten viel Respekt und große Dankbarkeit. Die Republik Togo verlieh ihm 2007 den Prix de l'Indépendance als „Meilleur Défenseur du Patrimoine Culturel“, und Nigeria verlieh ihm den Status eines Beraters und Accredited Agent der National Commission for Museums and Monuments. René nur auf den Handel mit afrikanischer Kunst zu beschränken wäre weit verfehlt. Er hat für Afrika gelebt wie kein anderer. Er war Pendler zwischen den beiden Welten, abseits von Tabus, Vorurteilen und Moral. Er hatte dank seiner Offenheit Zugang zu den innersten und geheimsten Kreisen. So wurde er bei den Ashanti in Ghana nach einer Prüfung als Herbalist aufgenommen, tanzte mit Vodun-Priestern in Benin und wurde als Patron von den Ewe respektvoll Efo (großer Bruder) genannt.

Lomé

Mit solcher Leidenschaft für das Afrikanische lag im Alter der Schritt zur Verlagerung seines Wohnsitzes nach Togo und zum Kauf eines Hauses in Lomé auf der Hand. Denise, die es eher in die geliebte Toskana zu ihrer Tochter Eva und deren Familie zog, stimmte einer harmonischen Scheidung zu. Ihre gegenseitige innige Verbundenheit sollte jedoch bis zu ihrem Ableben im Jahr 2011 ununterbrochen weiterbestehen. Die Galerie Walu übernahm nach über 40 intensiven Jahren 1999 der Sohn Jean. Ruhestand blieb für René aber ein Fremdwort.

In Lomé erlebte er mit Enam, einer 50 Jahre jüngeren Afrika-Händlerin, einen neuen Frühling. 2003 heirateten sie auf Zypern und führten fortan ein Leben, das für beide wohl spannender nicht hätte sein können. Im gleichen Jahr erwarb René die Residenz des französischen Botschafters, ein herrschaftliches Anwesen mitten in Lomé, und gründete dort, in Fortsetzung seiner in Zürich angefangenen Rückführung von Kulturgütern nach Afrika, ein Privat-Museum, das erste in Westafrika mit Exponaten aus allen afrikanischen Ländern, die alle übrigens aus Europa zurückgeführt wurden. Gleichzeitig eröffnete er mit Enam die Galerie Ekoï und gönnte sich zum Spaß mit 80 Jahren als Fahrzeug einen Hummer H2. Aus gesundheitlichen Gründen verkaufte er die Liegenschaft 2011 an einen chinesischen Unternehmer, der das Museum bis heute weiterführt. René erfüllte Enam, auch im Hinblick auf ihre Zukunft, den Wunsch nach einer Landwirtschaft mit Plantagen, Hühner- und Fischzucht in Togo.

Zürich

Als René's Zustand medizinische Pflege verlangte, kam er 2013 endgültig zurück in die Schweiz. Am 1. April 2015 starb er in Zürich, und die Todesnachricht verbreitete sich in Windeseile über ganz Afrika. Die Trauer über den Verlust dieses außergewöhnlichen Menschen ist groß, und die Anteilnahme, welche die Familie in den folgenden Wochen erleben durfte, war überwältigend. Sein Andenken wird in den zahlreichen Erzählungen über Begegnungen mit ihm hochgehalten – und jeder, der ihn kannte, wird sich sicher noch lange an René David erinnern.

Text und Fotos: Jean David



Abb. 4: Im Land der Doga



Abb. 5: als Tänzer



Abb. 6: René und Jean David

AUTHENTIZITÄT UND ZWEIFEL

Der Erwerb von neuen Werken ist für die Sammlerin oder den Sammler immer ein Problem. Ist er oder sie während des Kaufaktes noch euphorisch und sicher, so keimen bereits kurz nach Abklingen des Jagdfebers erste Zweifel. Da das Stück selbst die im Inneren gestellten Fragen nicht beantworten kann, bleibt dem zweifelnden Käufer nur ein Ausweg: die Meinung Dritter. Er muss Freunde, Galeristen oder sonstige Experten befragen. Das Stück wird dann fachmännisch gedreht und gewendet, mit oder ohne Lupe inspiziert, und die erste Frage ist meist: „Was hast du dafür bezahlt?“ Wird ein niedriger Preis genannt, heißt es: „Na ja, wenigstens nicht zu viel.“ Nennt der Delinquent einen hohen Preis, folgt der vernichtend-kurze Satz: „Waaas, soo viiiiiiel?“

Unlängst war ich Zeuge eines verunglückten Kaufes. Die Ware war relativ preiswert. Aus irgendeinem Grund war der Käufer unsicher, und er begann die Meinungen von Freunden, aber auch von Unbekannten einzuholen. Bereits der erste Befragte bestätigte seine Zweifel. Das Urteil: Qualität und Authentizität seien nicht gegeben, das Stück also zu teuer gekauft. Das war zunächst nur eine Meinung, doch für den Käufer begann nun das Martyrium der Suche nach einem endgültigen Urteil. Natürlich verheimlichte er den jeweils Befragten nicht, mit wem er schon gesprochen hatte, und gab gern auch deren Meinungen weiter. Auf die Idee, dass diese Erzählungen, also die Summe seiner bisherigen Gespräche, auch das Urteil seines aktuellen Gesprächspartners entscheidend beeinflussen könnte, kam er nicht. Aus den Zweifeln des Käufers waren begründete Vermutungen geworden, und diejenigen, die seine Zweifel bestätigten, wurden dabei zu „Experten“. Wer dagegen die Ware für gut befunden hatte, galt mindestens als umstritten oder „nicht so kompetent“. Auf der Suche nach endgültiger Sicherheit ergaben seine Nachforschungen in der Welt der Naturwissenschaften, dass eine Fälschung oder Verfälschung mit teuren und aufwendigen technischen Verfahren zwar nachweisbar sein könnte, die Echtheit aber niemals „beweisbar“ sein würde. Wer nun meint, es ginge um den Erwerb von Kunstwerken, z. B. Masken oder Figuren aus afrikanischen Ländern, den muss ich jetzt leider enttäuschen. Es handelt sich nicht um die weltweit sehr kleine Sammlergemeinde mit ihren eigenartigen, manchmal schrulligen Diskussionen und Denkmustern. Nein, das Interessante an der Geschichte ist, dass ein ganzes Land, vielleicht eine ganze Region von dieser Art des Zweifels infiziert ist.



Abb. 1: Begegnung am Straßenrand



Abb. 2: Ein Wohnhaus der Berber bei Essaouira



Abb. 3 a+b: Der Innenhof des Hauses



Essaouira, Marokko

Ein uns begleitender marokkanischer Freund hatte am Straßenrand einen Mann nach dem Weg gefragt und sich anschließend auch nach Argan-Öl erkundigt. (Abb. 1) Es stellte sich heraus, dass der Angesprochene zum Volk der Berber gehörte und Verwandte von ihm dieses spezielle Öl herstellten und verkauften. Da die Region um Essaouira voller Argan-Bäume ist und etliche Kooperativen an den Straßen das Öl vermarkten, war das nicht ungewöhnlich. Der Berber führte uns einige hundert Meter von der Straße weg zu einem kleinen eingeschossigen Gehöft, das von außen einer fensterlosen Mauer glich. (Abb. 2)

Vom viereckigen Innenhof führten Türen in verschiedene Räume. (Abb. 3 a+b) In dem einen saßen ein paar Frauen und Kinder; eine von ihnen zerschlug auf einer Steinplatte mit einem ovalen handlichen Stein jeweils die harte Schale einer Argan-Nuss. (Abb. 4 a+b) Wir erhielten die Auskunft, dass sie mit den vorhandenen Nüssen etwa zwei Liter Öl herstellen könnten, es würde aber etwa drei bis vier Stunden dauern. Als Preis wurden 15 Euro pro Liter ausgehandelt. Da in verschiedenen Läden in Essaouira und Umgebung zwischen 40 und 50 Euro pro Liter verlangt wurden, war unser marokkanischer Freund sehr zufrieden und gab nach kurzer Beratung mit uns den Auftrag.

Wir konnten die Herstellung des Öls beobachten. Das Heraus-schlagen der einzelnen Kerne aus den Nussschalen, das Rösten auf offenem Feuer in einem kleinen Raum auf einer runden Metallplatte (Abb. 5), das stundenlange Drehen einer steinernen Handmühle (Abb. 6 a+b) und das Auffangen der öligen Masse in einer Schale. Schließlich wurde unter Zugabe von etwas Wasser die Masse geknetet, bis das Öl abgeschieden war und in zwei Ein-Liter-Plastikflaschen abgefüllt werden konnte. Langweilig war es nie. Heißer Pfefferminztee mit der üblichen Überdosis Zucker, dazu Fladenbrot mit Oliven- oder Argan-Öl, dazwischen immer einige neugierige Kinder, und nach zwei Stunden kamen vier Musiker und spielten Gnaoua, die dortige

Musik der Berber. (Abb. 7 a+b) Etwas mehr als vier Stunden waren vergangen, und wir bezahlten umgerechnet 30 Euro für unsere zwei Liter Argan-Öl, und auch für Essen und Musik hinterließen wir etwas Geld. Wir durften das frische Öl probieren, und da es allen schmeckte, waren wir am Erwerb weiterer Liter interessiert, die jeweils für uns hergestellt würden, was einen zweiten Besuch von mehreren Stunden notwendig machen würde. Die Telefonnummern wurden ausgetauscht und für den übernächsten Tag – insch'allah – eine weitere Verabredung getroffen.

Unserem marokkanischen Freund kamen jedoch schon auf der Rückfahrt Zweifel an der Qualität des Öls, und er ließ gleich nach unserer Ankunft einen ortsansässigen Freund probieren, der zu dem zuverlässigen Urteil kam, die Qualität des Öls sei nicht besonders gut. Die Nüsse seien wohl nicht von der diesjährigen Ernte, denn diese sei sehr schlecht gewesen und auch noch nicht beendet, sondern wohl von der letztjährigen, somit aus alten Beständen. Ein einleuchtendes Argument, das in seinen Augen auch den niedrigen Preis rechtfertigte.

So begann die aufregende Suche nach authentischer, qualitativvoller Ware.

In mehreren Gesprächen mit kompetenten marokkanischen Experten ergab sich weiterhin, dass das weltweit zum Verkauf angebotene Argan-Öl unmöglich 100% reine Ware sein könne, denn so viele Liter, wie verkauft werden, würden hier nicht produziert. Nur wenn andere preiswertere Öle hinzugegemischt würden, wäre eine solche Menge erreichbar. Genaueres wusste niemand zu berichten. Aber das Argument war in seiner internen Logik „Beweis“ genug und führte nach mehreren Stunden der Erörterung zu der Feststellung, dass auch das von uns erworbene Argan-Öl wohl auf diese Art gestreckt worden sei. Könnte nicht in den Plastikflaschen bereits anderes Öl gewesen sein? Oder hatten es die Berber schon in der Schale vor dem Einfüllen vermischt? Schon war die allgemeine Meinung auf dem Weg, diese Vermutung zur Wahrheit zu erklären, als ich dem widersprach. Denn ich hatte



Abb. 4 a+b: Zerschlagen der Schale



Abb. 5:
Rösten der Kerne auf
offenem Feuer



Abb. 6 a+b: Mahlen mit der Steinmühle



Abb. 7 a+b: Musiker der Berber spielen Gnaoua

während der vier Stunden stets die Herstellung aus etwa drei Metern Entfernung beobachtet und meinen Platz nie verlassen, die Plastikflaschen waren außerdem durchsichtig. Nein, wir hatten jeden einzelnen Arbeitsschritt gesehen, bis hin zum Abfüllen des Öls. Eine Vermischung in unseren Flaschen war ausgeschlossen.

Das Problem, Qualitätsware zu finden, war nun um ein sehr viel schwereres Thema erweitert: Die Suche nach dem authentischen, nicht gepanschten Öl. Die weitere Jagd führte in den nächsten Tagen unter anderem zu der Frau, die unser angemietetes Haus reinigte. Ihre Antwort war: Ja, sie könne liefern, ihr Bruder stelle selbst Argan-Öl her – und selbstverständlich aus Nüssen der diesjährigen Ernte. Einziges Hindernis sei, dass dieser etwa 200 Kilometer entfernt wohne und so eine Abnahmemenge von mindestens 10 Litern nötig sei, damit sich der Transport lohne, und 15 Euro seien zu wenig, dagegen 20 Euro pro Liter ein angemessener Preis. Diese Menge erschien unserem marokkanischen Freund etwas hoch, und so schleppte sich das Geschäft tagelang von Telefonat zu Telefonat und von Gespräch zu Gespräch, bis dann zwei Tage vor unserer Abreise die finale Meldung kam: Die Lieferung von nur fünf Litern zum Preis von gesamt 80 Euro sei möglich. Nach Ankunft des Öls wurde dessen Qualität von zwei „Experten“ in der Umgebung probiert mit dem eindeutigen Ergebnis, dass dies kein reines Argan-Öl sei – jeweils mit dem beiläufig angefügten Hinweis, dass man selbstverständlich jemanden kenne, der reinstes Öl zu einem angemessenen Preis liefern könne. Je näher der Tag unserer Abfahrt rückte, desto hektischer wurde das Treiben.

Während die anderen mit der Suche nach dem authentischen Argan-Öl beschäftigt waren, standen unsere beiden Plastikflaschen fast unbeachtet im Kühlschrank. Nur ich aß täglich mein Brot mit dem bei den Berbern erworbenen Öl: jeder Bissen eine genussvolle Erinnerung an einen schönen Nachmittag mit Fladenbrot, süßem Pfefferminztee und Gnaoua-Musik. Man könnte nun erwarten, dass mit unserer Abreise von Essaouira das Thema „Authentizität“ beendet war. Dem war nicht so.

Marrakesch, Marokko

Einer der bekanntesten Orte Marokkos ist Marrakesch, und geradezu berühmt ist der Djemaa el Fna, der Marktplatz im Zentrum der roten Stadt. Vor allem abends, wenn die Touristen kommen, beginnt ein wildes Gedränge, Geschrei und Getörmel. Hier gibt es Gaukler und Schlangenbeschwörer mit ihren quäkenden Musikinstrumenten, Geschichtenerzähler und Wahrsagerinnen, Künstler und Musiker sowie Speisen und Getränke der Region – darunter auch frisch gepresster Orangensaft. Das Glas für nur 4 Dirham (etwa 36 Cent)! Das

ist erstaunlich, denn z. B. in Rabat oder Casablanca waren es 10 bis 15 Dirham. Unser marokkanischer Freund erwähnt den hohen Konkurrenzdruck auf dem Platz, und tatsächlich gibt es etliche dieser Stände auf dem Djemaa. Wahre Kunstwerke überragen den Durstigen. Hinter Glas eine wunderschön gestapelte Mauer herrlich leuchtender Orangen und, herabbllickend auf den Kunden, der seine Ware preisende Verkäufer. Frischer Saft war bisher in Marokko stets ein Vergnügen, also bestelle ich mir ein Glas. Oben beginnen die Hände des Saftkünstlers routiniert zu arbeiten, das zeigen zumindest die Bewegungen der Oberarme und des Körpers. Die Herstellung selbst ist für den Käufer unsichtbar, denn sie findet hinter dem orange leuchtenden Kunstwerk statt. Der Saft ist kühl, süß und schmeckt nach Orange mit einer starken Note Mandarine. Das war häufig so in Marokko, und obwohl ich letztere Frucht nicht so schätze, stört es mich nicht. Allerdings ist das Misstrauen unseres marokkanischen Freundes erwacht. Bei dem Preis könne etwas nicht stimmen. Mit unruhigen Augen blickt er auf das Treiben des Safftherstellers und warnt uns: Der Saft sei vermischt, also nicht echt, nicht authentisch. Auf seine Frage erwähne ich den leichten Mandarinentgeschmack, was geradezu ein Feuer in unserem Freund erweckt. Dazu muss man wissen, dass Mandarinen in Marokko deutlich preiswerter als Orangen sind und ihr Saft weniger geschätzt ist. Unruhig geworden, entwickelt er geradezu detektivisches Gespür. Meine Erwähnung der Kühle des Getränkes lässt ihn die berechnete Frage stellen, wie dies bei einer Außentemperatur von über 20 Grad und frisch gepressten Früchten möglich sein könne. Er wähnt seinen Landsmann ertappt, was ihm keine Ruhe lässt und überprüft werden muss.

Doch zunächst begeben wir uns in die engen Straßen der Altstadt, der Medina, mit ihren vielen Geschäften. Schmuck, Lederwaren, Lampen, Schatullen, Teppiche, Gewürze und vieles andere wird hier angeboten, in Form und Farbe jeweils zu Kunstwerken arrangiert. Ledersandalen, die paarweise in reinsten Farben Rot, Blau, Grün, Gelb, Violett im Arrangement des Ladens abstrakte Flächen bilden. Gewürze, die als bunte Türme, Pyramiden und Kegel kleine Landschaften formen und deren Gerüche die Nase niemals wieder verlassen. Nach El-Jadida, Rabat und Essaouira ist es für mich die vierte Altstadt, und – erstaunlich – das Angebot ist nahezu identisch. Meine anfängliche Begeisterung für die bunte Vielfalt ist ungetrübt und wird um eine neue Einsicht ergänzt, die in eine Frage mündet: Wie echt ist das Angebot in den Läden? Eigenartigerweise haben die meisten Produkte exakt das Format, das prima in Koffer passt. Ist die Medina ein lebendiges Theater, ein Produkt der täglichen Touristenströme, die hier das authentische Marokko zu finden glauben? Nicht nur die Besucher verlassen abends die Stadt, auch viele Straßenver-



Abb. 8: Saft-Laden in Marrakesch auf dem Djemaa el Fna

käufer und Ladenbesitzer kehren in ihre Neubauwohnungen an den Stadtrand zurück. Selbst einen gehunfähigen Bettler in Essaouira sehe ich nach Feierabend bei seinem Imbiss etwa einen Kilometer außerhalb der Altstadt und frage mich, wie er diese Strecke kriechend geschafft haben mag.

Nach dem Bummel kommen wir nach einer Stunde zurück auf den Platz, und ich bestelle erneut ein Glas Orangensaft, dieses Mal bei einem anderen Verkäufer. Unser marokkanischer Freund hat sich zuvor hinter dem Saftwagen so positioniert, dass er die Herstellung gut beobachten kann. Der Saftkünstler greift einige Orangen und presst sie. Dann tritt er zu einer Kiste voller Mandarinen, nimmt einige und presst auch diese, um schließlich aus einer bereitstehenden Karaffe etwas gekühltes Wasser einzugießen. Als unser Freund dies sieht, kann er nicht mehr an sich halten. Voll Empörung, mit einem Schwall für uns unverständlicher arabischer Ausführungen, betritt er die Saft-Bühne und demonstriert die Delikte des Täuschers: Mandarinen und kaltes Wasser!

Was bei einem ertappten deutschen Verkäufer in aggressiven Protesten und der Aufforderung, „sofort den Verkaufswagen zu verlassen“, geendet hätte, wird hier von seinem maghrebinischen Pendant mit leicht verlegener, demütiger Gelassenheit ertragen. Unser marokkanischer Freund konnte nun mit seiner Hilfe zwei Glas reinsten Orangensaftes herstellen, die er uns serviert, als wäre er Herr des Saftladens. Gern zahle ich für diesen zwar unfreiwilligen, aber dennoch gelungenen Auftritt etwas mehr, ohne dass unser marokkanischer Freund dies bemerkt, und wir verlassen den Djemaa. Ich frage mich, was wohl wäre, wenn die Verkäufer ganz offiziell ein „Glas Orangen-Mandarinen-Saft mit einem Schuss kühlen Wassers“ für diesen Preis anbieten würden? Kunden wie ich wären durchaus mit Qualität und Preis einverstanden. Warum stattdessen „Orangensaft“ anbieten, wenn es keiner ist?

Unsicherheit und Zweifel sind hier nicht lähmendes, sondern antreibendes Prinzip. Die Menschen eines ganzen Landes hinterfragen grundsätzlich jedes Produkt und seine Qualität (mit Ausnahme deutscher Autos). Ein Kaufpreis war nur dann ein guter, wenn andere ihn anerkennend als niedrig würdigen, und nur dann ist der Genuss des Käufers als Triumph über den Verkäufer ein endgültiger.

Alles hier kann einen Haken haben, kann eine Täuschung sein. Ich ahne, warum das Handeln und Feilschen in diesem Land und in dieser Region so verbreitet sind. Wenn die Ware stets eine andere sein kann und stets Fragen offen bleiben, der Zweifel ständiger Begleiter des Handels ist, kann auch der Preis keine feste Größe bleiben und muss stets neu verhandelt werden. Der Zweifel ist hier Lebenshaltung, und wer sich für morgen zu einem festen Termin verabredet, verabschiedet sich mit einem *Insch'allah*, so Gott will.

Berlin, Deutschland

Zurück in Deutschland und gut geschult, begeben sich in eines meiner Lieblings-Cafés am Helmholtzplatz und bestelle – ein Glas „frisch gepressten Orangensaft“. Anders als sonst setze ich mich so, dass ich die Zubereitung im Detail verfolgen kann. Und was sehe ich: In das Glas wird zunächst etwas kaltes Wasser gegossen, und anschließend werden die Orangen gepresst, deren Saft, sich mit dem Wasser mischend, das kühle, süß schmeckende Getränk ergibt, das ich erwarte. Es schmeckt mir auch nach dieser Entdeckung der Wahrheit, und ich wundere mich nur darüber, dass mir dies bisher entgangen ist.

Zweifel

Wer als Sammler z. B. Figuren und Masken aus Afrika kauft, kennt mit Sicherheit nur die Zeit und den Ort seines eigenen Erwerbes, der durch Mythen der Verkäufer zum Vorbesitzer, zur Herkunft und Verwendung angereichert wurde. Interessant ist nun, dass fast nie das einzig Sichere, das Material und seine Bearbeitung, Ausgangspunkt weiterer Suche für Sammler und Händler ist, sondern etwas niemals Beweisbares – die Frage nach der „Verwendung im Kult“, nach „Authentizität“. Philosophischer und psychologischer Kern des Sammelns wird dadurch der Zweifel, und so sind die meisten Sammler auf der Suche nach Bestätigung und Sicherheit, die andere geben sollen. Der individuelle ästhetische Genuss eines Objektes wird dominiert von der niemals endenden Suche nach sozialer Anerkennung.

Wer als Sammler stets den Stücken misstraut, die er selbst erworben hat, wird deren Schönheit nur dann genießen können, wenn der Zweifel an den eigenen Entscheidungen selbst zum Genuss wird. Wie oft habe ich erlebt, dass ich mir sicher war, dann Zweifel keimten, ich mir etwas später wieder sicher war, um mich erneut zweifelnd dem Stück zu nähern. Beim Kauf entscheiden – und sich freuen – zu können und an den folgenden Zweifeln nicht zu verzweifeln: Diese Erfahrung verändert zukünftige Entscheidungen (und Zweifel) und kann so zur bescheidenen Suche nach Schönheit und Wahrheit werden. So habe ich durch das Sammeln von Objekten vor allem gelernt, die Meinung anderer ebenso zu hinterfragen wie meine eigene.

Denn nichts ist, wie es scheint.

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Silke Grünberg



Abb. 9: Die Eroberung des Saft-Ladens



Abb. 1: Römischer Hermaphroditus

Es ist oft auf den ersten Blick gar nicht ersichtlich, dass eine weibliche afrikanische Figur zusätzlich auch noch männlich ist: Eine feminine Frisur, weibliche Brüste oder sogar ein schwangerer Bauch verweisen direkt auf das weibliche Geschlecht. Und erst beim näheren Hinsehen kann man erkennen, dass diese weibliche Figur noch einen Kranzbart trägt. Dieses Phänomen heißt in der menschlichen Biologie Zweigeschlechtigkeit oder Hermaphroditismus. Selbst in der heutigen Zeit erwecken Menschen aufgrund ihres Hermaphroditismus das Interesse der Öffentlichkeit, wie viele Publikationen im Internet zeigen. (Abb. 2) Es ist aber auch in der afrikanischen Kunst ein wichtiges Phänomen und zeigt sich bei Figuren verschiedenster afrikanischer Völker, vor allem aber bei den Dogon.¹

Herkunft des Wortes

Das Wort Hermaphrodit leitet sich aus der mythologischen Figur Hermaphroditus ab:

Der griechische Götterbote Hermes und die Liebesgöttin Aphrodite hatten zusammen ein Kind, den schönen Hermaphroditus. Er sah so gut aus, dass die Wassernymphe Salmacis, als sie ihn beim Baden beobachtete, gar nicht anders konnte, als ihn innig zu umarmen und zu küssen. Hermaphroditus widersetzte sich aber heftig. Daraufhin richtete Salmacis ein Gebet an die Götter, sie mögen sie mit Hermaphroditus vereinen. Das Gebet wurde erhört, aber in einer etwas anderen Weise als erwartet: Hermaphroditus wurde zu einem Geschöpf mit männlichen Genitalien und weiblichen Brüsten. (Abb. 1)

Hermaphroditismus an Figuren der Dogon

Obwohl diese mythologische Geschichte in Afrika nicht bekannt ist, gibt es unverkennbare Merkmale der Zweigeschlechtigkeit bei afrikanischen Skulpturen – auch wenn der Wissenschaftler, der in Leiden 2005 durch eine Dogon-Ausstellung führte, nicht in der Lage war, die Existenz dieses Phänomens in der Kunst der Dogon zu erkennen. Er bestritt es damals energisch.



Abb. 2: Der schwangere Thomas Beatie



Abb. 3: Figuren der Dogon



Abb. 4: Figur der Dogon

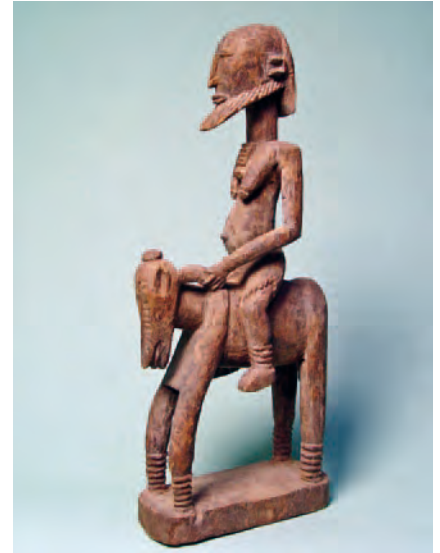


Abb. 5: Reiterfigur der Dogon

Diese Zweigeschlechtlichkeit ist manchmal nur subtil angedeutet. So hat eine deutlich als weiblich zu erkennende Figur der Dogon einen Kranzbart. (Abb. 3) Ein weiteres Beispiel ist eine eher maskuline Nagelfigur, die ich bereits an anderer Stelle publiziert habe², mit einer feinen, in Reihen angeordneten weiblichen Haartracht. (Abb. 4)

Ein robuster Reiter mit weiblichen Brüsten (Abb. 5) lässt ebenfalls an seiner Zweigeschlechtlichkeit wenig Zweifel übrig. Bei dieser Figur fällt auf, dass sie die Brüste einer alten, nicht einer jungen Frau hat – was man aber bei einer Amazone erwarten würde. Dass der recht große Bart des Reiters auch auf ein höheres Alter verweist, lässt darauf schließen, dass der Reiter das Bild einer alten und damit bedeutenden Person zeigt, die sowohl Mann als auch Frau ist.

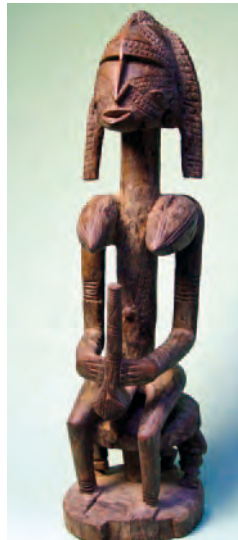


Abb. 6a: Figur der Bamana



Abb. 6b: Detail zu 6a

Ich möchte hier mit einem weit verbreiteten Missverständnis aufräumen, nämlich dass die langen, schlaffen Brüste afrikanischer Frauen ein Merkmal negroider Rassen seien. Dieses Phänomen hat nichts mit Rassen zu tun, sondern damit, wie die Last des Kindes auf dem Rücken getragen wird. Wo die Brüste der westlichen Frau bereits vom Beginn der Pubertät an durch einen BH unterstützt werden, werden sie bei der Afrikanerin durch eine Art von „Anti-BH“ chronisch abgeflacht: Ein Tuch, in dem ihr Kind (oder ihr Bruder- oder Schwesterlein) getragen wird und das als klammerndes Band auf die Brüste drückt. Über flache Hängebusen wird bei uns manchmal albern und herablassend gesprochen. In Afrika sind sie aber ein Symbol des Lebens, auf das man als ältere Frau stolz ist.

Wenn man aufmerksam nach manchmal nur sehr feinen Zeichen von Zweigeschlechtlichkeit Ausschau hält, dann zeigt sich, dass sie in der Literatur viel häufiger anzutreffen sind, als die Bildunterschriften suggerieren.

Übrigens scheinen mehrere Dogon-Figuren einen dünnen Spitzbart zu tragen. Dies ist aber kein Spitzbart, es sind kei-

ne Haare. Es ist ein Lippenpflock, eine Art von Piercing mit hängendem Stift, ein Schmuckstück, das heutzutage bei den Dogon nicht mehr üblich ist.

Wer immer noch Zweifel daran hat, dass es bei Skulpturen der Dogon Zweigeschlechtlichkeit gibt, sollte sich eine Figur ansehen, die aus dem Dorf Mongui stammt. (Abb. 6) Sie hat nicht nur große Brüste, sondern auch einen großen Penis, der deutlich unter der Kalebasse zu sehen ist. Aber selbst dieser wurde bei einem Vortrag über afrikanische Kunst, in dem diese Figur gezeigt wurde, übersehen ...

Hermaphroditismus an Figuren der Bamana, Senufo, Lobi, Baule und Ashanti

Zweigeschlechtlichkeit existiert aber, wie ich bereits andeutete, nicht nur bei Figuren der Dogon, obwohl dieses Phänomen dort sehr häufig vorkommt, sondern auch bei Skulpturen anderer afrikanischer Völker wie den Bamana, auch wenn es dort eher selten der Fall ist. Beispielsweise kann man bei der in Abbildung 7 gezeigten Figur die doppelten Geschlechts-



Abb. 7: Figur der Bamana

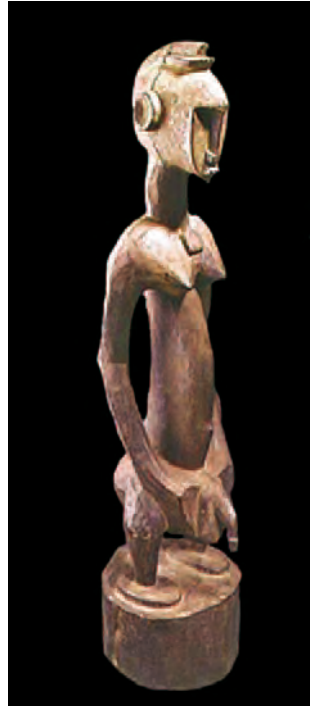


Abb. 8: Figur der Senufo

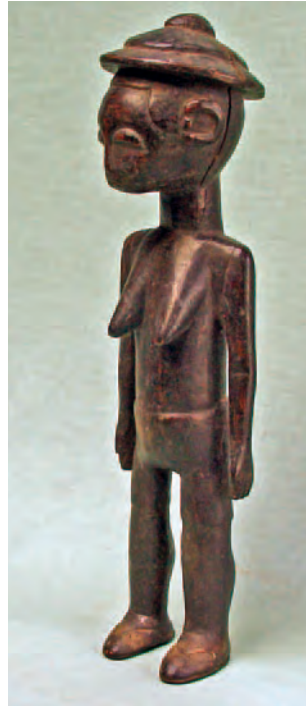


Abb. 9: Figur der Senufo

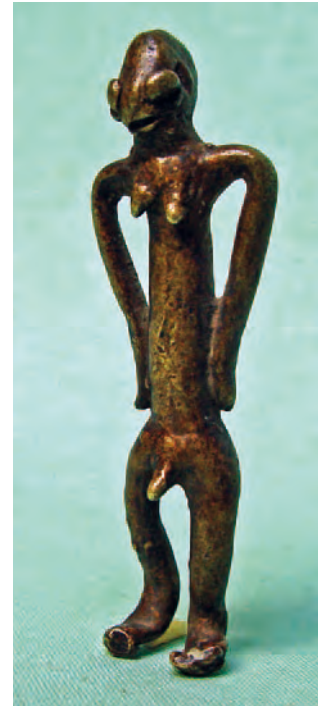


Abb. 10: Bronzefigur der Lobi

merkmale nicht übersehen. Der große Phallus ragt am unteren Ende der Figur sogar bis zum Boden. Die Basis des Penis ist weit nach hinten positioniert, was anatomisch nicht korrekt ist. Das war aber nötig, um dem weiblichen Schambereich genug Platz einzuräumen. Die künstlerische Freiheit behindert nicht die der Figur zugrunde liegende Intension. Außerdem besitzt diese Figur straffe weibliche Brüste und zusätzlich darüber auch noch zwei männliche Brustwarzen. Solch üppige Merkmale der Zweigeschlechtigkeit sind selten.

Bei den Senufo, die ja grenzüberschreitend in Mali und der Elfenbeinküste angesiedelt sind, kommen bei Figuren ebenfalls Merkmale der Zweigeschlechtigkeit vor. Sehr deutlich beispielsweise in Abbildung 8, während es mir bei der Skulptur in Abbildung 9 zuerst gar nicht aufgefallen ist. Erst später kam mir dann der Gedanke, dass Frauenbrüste und Shorts nicht zusammen passen, da Senufo-Frauen keine Bermudas tragen würden. Hier wird also wohl auch Zweigeschlechtigkeit dargestellt.

Die Lobi grenzen an die Senufo und leben im südlichen Burkina Faso und im Norden der Elfenbeinküste. Im südlichen Burkina Faso und im nördlichen Ghana sind die Gurunsi ihre Nachbarn. Bei beiden Völkern finden sich zweigeschlechtige Figuren. Bei der kleinen Lobi-Bronze in Abbildung 10 sind deutlich ein Penis und zwei hängende Brüste zu sehen. Die Figur auf der Gurunsi-Weberolle (Abb. 11) hat große Brüste und trägt einen Bart.

Ein weiteres Nachbarvolk der Senufo sind die Baule. Bei vielen ihrer Figuren zeigt sich ebenfalls das Phänomen der Zweigeschlechtigkeit. Bei der Interpretation muss man allerdings achtgeben. Die meisten Figuren der Baule sind Vorstellungen des „spirituellen“ Alter Ego des Besitzers. Im Glauben der Baule gibt es eine ‚vorirdische‘ Existenz („Bolo“) der Seele, bei der sich das Dualitätsprinzip zeigt: Sie ist männlich und weiblich. Kommt ein Junge zur Welt, hat er sein weibliches Pendant im Schattenreich hinter sich gelassen – und das Mädchen seine männliche Entsprechung. Beide bleiben aber untrennbar miteinander verbunden, und er oder sie muss immer auf sein Gegenstück Rücksicht nehmen. Der seelische



Abb. 11a: Gurunsi-Weberolle



Abb. 11b: Detail zu 11a

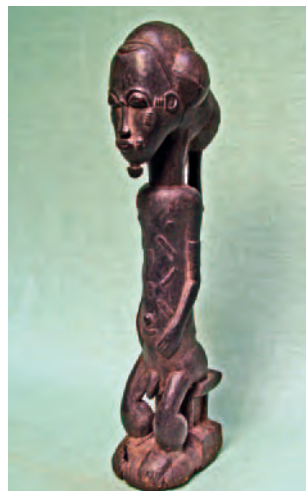


Abb. 12a: Figur der Baule



Abb. 12b: Detail zu 12a



Abb. 13: Figur der Ashanti

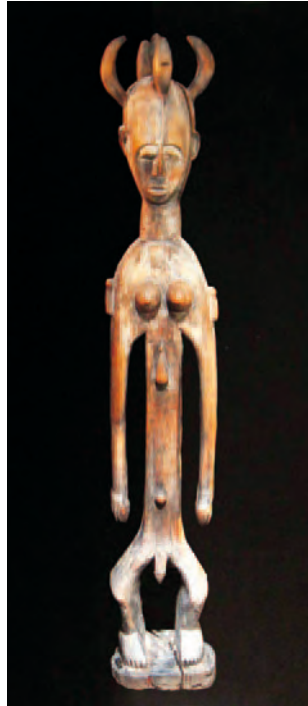


Abb. 14: Ijo-Figur eines Waldgeistes



Abb. 15: Orakelteller der Mumuye

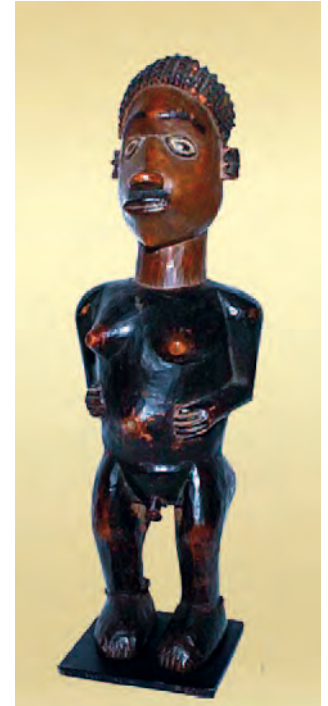


Abb. 16: Figur der Azande

Partner wird auch als „geistiger Ehemann“ (*blolo bian*) oder „geistige Ehefrau“ (*blolo blah*) bezeichnet. Wenn man es zu sehr vernachlässigt, kann dieses Alter Ego wütend, eifersüchtig und sogar hinterlistig werden. Dies kann unangenehme Folgen nach sich ziehen. Um sich wieder mit ihm zu versöhnen, kann man sich eine Figur – also vom anderen Geschlecht – schnitzen lassen und sie verhätscheln.³ Dies gilt auch für die Frauen, die aber in der Regel ihren geistigen Ehemann besser ehren – ein Grund, warum es viel mehr weibliche als männliche Baule-Figuren gibt. Ein weiterer Grund ist, dass den Frauen normalerweise weniger Geld zur Verfügung steht – und es ist teuer, sich eine Figur schnitzen zu lassen.

Eine Reihe männlicher Figuren (Abb. 12) scheint eine eindeutig weibliche Haartracht zu besitzen. Jedoch sieht diese etwas anders aus als bei den weiblichen Figuren. Ob es sich bei den männlichen Figuren mit den anscheinend femininen Frisuren also wirklich um Hermaphroditismus handelt, müsste ein Experte für Haartrachten der Baule klären.

Ein weiteres Akan sprechendes Volk sind die Ashanti, die sowohl Nachbarn der Baule als auch der Senufo sind. Bei ihnen lässt sich ebenfalls bei Figuren Zweigeschlechtigkeit belegen (Abb. 13).

Hermaphroditismus an Figuren der Ijo, Mumuye, Azande und Luba

Figuren, die Merkmale der Zweigeschlechtigkeit tragen, finden sich auch weiter östlich in Nigeria: im Niger-Delta bei den Ijo beispielsweise (Abb. 14) und weiter nördlich bei den Mumuye. (Abb. 15) Diese letztere Skulptur ist eigentlich keine Figur im strengen Sinne des Wortes, sondern ein anthropomorphes Orakelbrett. Es besitzt nicht nur kleine Brüste, zwischen denen sich ein Loch für die Orakel-Nüsse befindet, sondern auch einen großen Phallus. Es gibt bei den Mumuye aber darüber hinaus auch ‚richtige‘ zweigeschlechtige Figuren.

Dass auch in Ost-Nigeria Figuren mit Attributen der Zweigeschlechtigkeit existieren, lässt die Frage aufkommen, ob dieses Phänomen in erster Linie auf die gesamte westafri-

kanische Region beschränkt ist. Tatsächlich fand ich solche Merkmale auch 5000 km von den Ashanti entfernt, bei den im Kongo lebenden Azande: Zwei stilistisch vollkommen verschiedene Figuren (Abb. 16, 17), die zweifelsohne männliche und weibliche Elemente besitzen. Solche Figuren finden sich aber noch 1000 Kilometer weiter, bei den ebenfalls im Kongo beheimateten Luba. Zwei Beispiele sind in dem Buch „Memory“⁴ abgebildet: Eine schöne Figur in dem berühmten Mbuli Stil. (Abb. 18) Bei ihr wird der deutlich zu sehende Penis vor allem durch die hübsche Frisur, daneben aber auch durch die Brüste kontrastiert. Eine eher einfache Figur (Abb. 19) besitzt einerseits Brüste und eine weibliche Haartracht, andererseits aber einen Kranzbart und männliche Geschlechtsorgane.

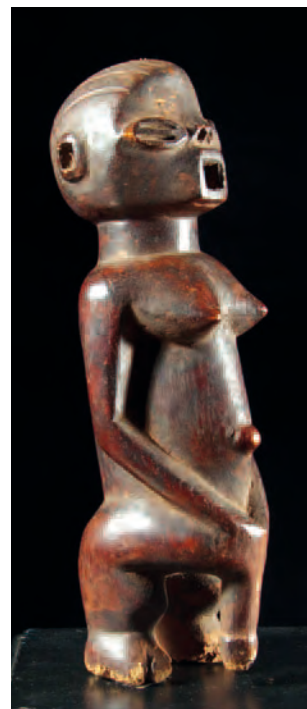


Abb. 17: Figur der Azande

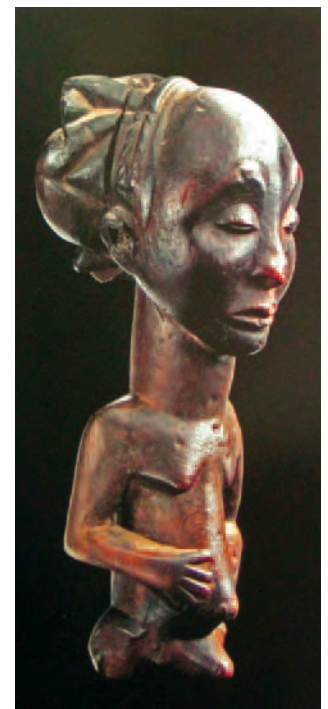


Abb. 18: Figur der Luba



Abb. 19: Figur der Luba



Abb. 20: Figur der Sukuma



Abb. 21: Figur der Asmat,



Abb. 22: Uli-Figur aus Neuirland

Und wenn Sie Ihre Bibliothek mit ethnografischer Literatur durchforsten, werden Sie bestimmt auf Figuren stoßen, die laut Bildunterschrift ‚weiblich‘ sind, bei denen Sie sich aber fragen werden: „Aber was hängt denn noch da unten?“ Ein Beispiel ist eine Figur der Sukuma aus Ostafrika (Abb. 20), bei der sich wohl ein Hodensack mit einem kleinen Penis abzeichnet. Da aber eine seitliche Aufnahme fehlt, ist dies nur eine Spekulation. Es könnte auch eine tiefsitzende Vulva sein, ähnlich wie bei den weiblichen Genital-Masken aus dieser Region.

Resümee

Alles in allem sei die Schlussfolgerung erlaubt, dass sich das Phänomen des Hermaphroditismus viel häufiger zeigt, als ich zuerst angenommen hatte. Es scheint seinen Ursprung in einer tiefen Schicht des menschlichen Geistes zu haben, es ist mit anderen Worten eine archetypische Vorstellung. Darauf weist ja auch schon die griechisch-römische Mythologie hin. Man muss dann aber lernen, mit anderen Augen hinzuschauen, weil sich die Zweigeschlechtigkeit oft nicht unmittelbar erkennen lässt. Ganz wie bei der Senufo-Figur mit den Shorts, bei der ich zuerst einfach dachte, es sei eine Colon-Figur. Genauso war es auch bei mehreren meiner Dogon-Figuren. Man muss und kann lernen, mit anderen Augen zu sehen.

Es ist eine sinnvolle Aufgabe, sich seine Sammlung mit diesem anderen Blick anzuschauen, um zu erkennen, ob männliche oder weibliche Figuren in Wirklichkeit nicht doch zweigeschlechtig sind. Dieser neue Blick kann auch zu ‚Entdeckungen‘ in Ausstellungen und Museen führen.

Ein Hinweis darauf innerhalb unseres Vereins Vereniging Tribale Kunst en Cultuur führte zum Beispiel dazu, dass uns ein Mitglied eine Mutter-Kind-Figur der Asmat aus Neuguinea zeigte. (Abb. 21) Sie ist Teil seiner Sammlung, wurde aber auch in einem Buch abgebildet, allerdings nur seitlich von vorne. Damit war das Genital größtenteils nicht sichtbar. Durch die seitliche Aufnahme hier wird aber deutlich, dass es sich um Zweigeschlechtigkeit handelt.

Nachdem ich diesen Vortrag auf der Tagung der Freunde der afrikanischen Kultur im naturhistorischen Museum in Nürnberg gehalten hatte, zeigte der dortige Kurator in der Ausstellung eine Figur aus Neuirland, die eindeutig Züge des Hermaphroditismus trägt. (Abb. 22)

Ist es ein Junge oder ein Mädchen? - wie wichtig ist das Geschlecht?

Warum spielt es eigentlich solch eine Rolle, ob eine Figur männlich, weiblich oder hermaphrodit ist? Abgesehen von meinem persönlichen Interesse daran belegt ja schon allein die Tatsache, dass die Geschlechtsmerkmale bei Figuren der Tribal Art oft so überdeutlich zu sehen sind, dass sie für die tribalen Kulturkreise eine große Bedeutung haben.

Und bei uns, in unserer westlichen Welt?

Auch bei uns lautet die erste Frage nach einer Geburt: „Ist es ein Junge oder ein Mädchen?“ Die geschlechtliche Identität ist das erste Merkmal eines Menschen, und es bleibt ihm in den meisten Fällen ein ganzes Leben. Man kann selbst auf der Straße niemanden höflich ansprechen, ohne sein Geschlecht zu kennen: „Sehr geehrter Herr, könnten Sie mir bitte den Weg zum Bahnhof erklären?“ Und wenn sich der ‚Herr‘ dann umdreht und sich als Frau erweist, dann führt dieses Missverständnis zu einer peinlichen Situation.

Kinderärzte wie ich können ein Lied davon singen, was es für alle Beteiligten bedeutet, wenn sich direkt nach der Geburt des Kindes das Geschlecht noch nicht eindeutig bestimmen lässt. Es geht schon mit der einfachen Frage los, welche Farbe der Geburtsbericht und – in den Niederlanden – die Farbe der Zuckerperlen auf dem Keks haben sollen. Darauf folgt eine Art Beklemmung, ja fast schon eine Angst, wenn sich die Eltern die noch ungewisse Zukunft ausmalen. Wird in diesem aufgeheizten Klima vorschnell eine Wahl getroffen, die sich später als falsch erweist, dann hat dies noch dramatischere Folgen.

Bezüglich der ‚Genderproblematik‘ ist in den letzten Jahrzehnten viel passiert. Die Gesellschaft wurde toleranter. Aber wir müssen nur fünfzig Jahre in der Zeit zurückgehen, um zu erkennen, dass die heutige Toleranz eine sehr junge Errungenschaft ist, die wohl noch nicht alle Bereiche unserer Gesellschaft durchdrungen hat. Falls bei jemandem die sexuelle Identität nicht eindeutig ist, löst dies zumindest noch starke Emotionen aus, führt zum Teil sogar zu Widerstand.

Bekannte Belege dafür sind der Standpunkt der katholischen Kirche zur Homosexualität und Äußerungen des ehemaligen Papstes Benedikt, die er vor gar nicht so langer Zeit gemacht hat. Oder auch die Widerstände innerhalb der anglikanischen Kirche gegenüber einem homosexuellen Bischof. Oder die jüngsten geradezu abfälligen Äußerungen des türkischen Ministerpräsidenten Erdogan, als er davon sprach, wie aus seiner

Sicht eine ‚islamische Kultur‘ auszusehen habe. In der extremsten Form gilt in Ländern mit der Sharia als Gesetzgebung abweichendes Sexualverhalten als „Kapitalverbrechen“, auf das die Todesstrafe folgen kann. In vielen Ländern der Dritten Welt ist man ebenfalls nicht seines Lebens sicher.

Und hat nicht kürzlich der russische Präsident Putin ein Gesetz gegen ‚Homosexuellen-Propaganda‘ unterzeichnet? Selbst in einem modernen Staat wie den Vereinigten Staaten galt bis vor kurzem die „don't ask, don't tell“-Politik. Sie wurde erst jetzt von Präsident Obama geändert, sodass nun auch Soldaten öffentlich über ihre Homosexualität reden dürfen. Zu oft herrschte der Grundsatz: „Du kannst anders sein, aber zeige es nicht.“ Dass sich dies nun langsam verändert, damit kann unsere Gesellschaft immer noch nicht wirklich gut umgehen. So gab es in den Niederlanden einige Aufregung über eine Geschlechtsänderung, als aus der Kolumnistin Marjolein auf einmal Maxim wurde und er offen darüber schrieb.

Natürlich ist es nicht ganz korrekt, dass ich das Thema Homosexualität und die Transgenderproblematik in einem Atemzug nenne, aber es hilft dabei zu demonstrieren, welche Auswirkungen eine abweichende Sexualität innerhalb einer Gesellschaft nach sich ziehen kann.

Wie sollten wir die Zweigeschlechtlichkeit bei einigen afrikanischen Figuren interpretieren?

In Büchern oder im Internet konnte ich wenig dazu finden. Das Ehepaar Roberts gibt für die Luba zwei mögliche Erklärungen:

Erstens: Luba-Könige werden als Frau wiedergeboren.

Eine zweite Erklärung finden sie in dem Luba-Spruchwort: „Luba-Männer sind am Tag der Chef, aber ihre Frauen sind es in der Nacht.“

Bei den Dogon habe ich auf meinen vielen Fußwanderungen nie Geschichten über Geschöpfe mit doppelter sexueller Identität gehört, und mein Hinweis auf die offensichtliche Zweigeschlechtlichkeit mancher Figuren führte dort immer wieder zu Erstaunen. Ja, mehrere Dogon, mit denen ich gesprochen habe, leugneten sogar dieses Phänomen, bis ich ihnen dann einige solcher Dogon-Figuren zeigte. Die Recherche wird vor Ort dadurch erschwert, dass ein animistischer Dogon nur seine eigenen Familienfiguren kennt, nicht aber die seiner Nachbarschaft. Die einzigen Daten, die ich zu diesem Thema bei den Dogon finden konnte, stammen von Interviews, die ich dort geführt habe.¹

Auf das Erstauntsein folgte bei den Dogon dann in der Regel die Aussage, dass die Zweigeschlechtlichkeit mit Sicherheit auf dem Phänomen der ‚Transformation‘ beruhen würde. Es ist aber kein Wunder, dass der etwas belastete Begriff „Zweigeschlechtlichkeit“ in der Regel nicht bei der heutigen Bevölkerung bekannt ist, da bereits viele alte Bräuche und damit zusammenhängende Bedeutungen verloren gegangen sind. In dem Dorf Nakombo fand ich allerdings jemanden, der noch den Brauch mit zweigeschlechtlichen Figuren kannte, den alten Dorfchef. Er sagte mir: „Eine solche Figur heißt ‚Yemme‘. Sie kann entweder die Frau einer Maske (‚Yayeme‘) sein oder eine Person mit okkulten Kräften, die sich in eine männliche oder weibliche Erscheinung verwandeln kann.“

Allerdings ist es fraglich, ob die heutige Auslegung, es handle sich um ‚Transformation‘, tatsächlich die ursprüngliche Bedeutung dieser Figuren wiedergibt. Schließlich zeigt sich die Zweigeschlechtlichkeit bereits bei wirklich alten Dogon-Figuren.

Noch etwas zu den Frisuren: Obwohl oft die Frisur den Unterschied macht, ob es sich bei einer Dogon-Figur um eine mit einer doppelten oder einer einfachen sexuellen Identität handelt, fällt sie in der Regel nicht so sehr auf (Abb. 4), eben weil die Dogon-Frauen keine auffallende Haartracht tragen. Ganz anders ist dies bei den Luba-Frauen aus dem Kongo. Dementsprechend sticht eine weibliche Haartracht an einer eher männlichen Figur (Abb. 18) umso mehr ins Auge. Ähnlich ist es bei den westafrikanischen Baule, wo das Alter Ego im Schattenreich – das ja ein anderes Geschlecht hat – solch eine wichtige Rolle spielt. Zweigeschlechtlichkeit an sich kommt in der Denkweise der Baule wahrscheinlich nicht vor, aber das Alter Ego [‚Ehegatte(tin)‘] neben dem weltlichen Ehepartner(in) berührt ein tiefes Gefühl, die sich in einem Wesen manifestierende spirituelle ‚Einheit‘ von Mann und Frau: Nie der Eine ohne die Andere, nie die Andere ohne den Einen. Der Eine ist auch nicht wichtiger als die Andere.

Da sich in Afrika selbst nur spärlich Deutungen für die Zweigeschlechtlichkeit finden lassen, wäre es eine schöne Erklärung für all diese hermaphroditischen Figuren, dass sie ein archetypisches Bild für unser aller Ursprung und unsere Zukunft darstellen. Eine ungeteilte Seele, die eben nicht männlich oder weiblich ist, sondern männlich und weiblich.

Dieser Gedankengang führt in unserer eigenen Kultur ‚back to the future‘. Es ist ein Weg zurück zum Anfang, zum sechsten Tag der Schöpfungsgeschichte, als der neu erschaffene Mensch noch ganzheitlich war, Mann und Frau. Wenn wir dieses biblische Urbild konsequent weiter denken, dann gäbe es wirklich eine geradezu revolutionäre Gleichstellung in unserem Himmelreich. Dann gäbe es nicht mehr „Vater Unser“ oder Maria als „Stammutter“, sondern ein höheres Wesen – ohne ein dominierendes Geschlecht!

Text: Marchinus Hofkamp

Übersetzung aus dem Niederländischen: Marchinus Hofkamp, Ingo Barlovic

LITERATUR/ANMERKUNGEN

- 1 Hofkamp, Marchinus: Unexpected Aspects in Dogon Art, Gienusart, Apeldoorn 2012, S. 38-40
- 2 Hofkamp, Marchinus: Ein kaum bekannter Figurentyp der Dogon – die Nagelfigur, in: Kunst und Kontext 4/2012, S. 30, Abb. 1
- 3 Vogel, Susan M.: African Art Western Eyes, Yale University Press, New Haven 1997, S. 240-267
- 4 Roberts, Mary Nooter und Roberts, Allen F.: Memory – Luba Art and the Making of History, Prestel, München 1996, S.122

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1: YouTube u.a., Copyright: Barcroft Media

Abb. 2: Louvre Museum, Wikipedia

Abb. 3-6: Hofkamp 2012

Abb. 8: Barakat Gallery Store

Abb. 7, 9-12, 21: Privatsammlung, Foto: M. Hofkamp

Abb. 13: Sammlung Gi Mateusen, Foto: Gi Mateusen

Abb. 14: Anderson, M.G. und Peek, P.M., in: Ways of the rivers, UCLA Fowler Museum of Natural History, Los Angeles 2002, S. 113

Abb. 15: Sammlung Gi Mateusen, Foto: Gi Mateusen

Abb. 16: Sammlung David Cassera, New York

Abb. 17: Sammlung Mateusen, Foto: Gi Mateusen

Abb. 18, 19: Roberts, Mary Nooter und Roberts, Allen F.: Memory – Luba Art and the Making of History, Prestel, München 1996, S. 122 f.

Abb. 20: Jahn, Jens: Tanzania, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1994, S. 163, Foto: G. Meister

Abb. 22: Sammlung der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg, Foto: M. Hofkamp

NACHGEFRAGT - DISKUSSION - KORREKTUR - KRITIK

LESERBRIEFE ZUM ARTIKEL „KOLONIALE LOBI-KUNST ABSEITS DES KULTES – MYTHOS SIKIRÉ“ VON PETRA SCHÜTZ, DA SANSAN RENÉ UND DETLEF LINSE,

#Kunst&Kontext 09, S. 62 ff.

LESERBRIEF VON FLOROS KATSOUROS

Leider handelt es sich bei diesem Artikel um eine Demonstration eigener Unkenntnisse und einen weitgehenden Mangel an Beurteilungsvermögen. Darüber hinaus stellt der Artikel einen Angriff gegen Piet Meyer und sein Buch *Kunst und Religion der Lobi* dar.

Die Autorin schreibt auf Seite 65 über die Lerousique-Figuren Lunkéna Pales: „Entgegen Piet Meyer besteht kein Anhalt dafür, dass ‚Lerousique‘ zu den ‚Modellen‘ Sikirés gehörte.“

Weiter schreibt sie: „[...] war es vielmehr Lunkéna, der diese Statuen in großer Zahl fabrizierte.“ Zu beiden Themen habe ich mich bereits 2013 und 2014 geäußert, in: „Lobi-Figuren chefs d’oeuvre und Kultobjekte“ vom Juni 2013, Seite 114: „[...] sämtliche in der Literatur als Werke Sikire Kambires erfassten Lerousique-Figuren sind Werke Lunkéna Pales.“ Weiter erwähne ich: „Sikire Kambire hat allem Anschein nach keine Lerousique-Figuren geschnitzt.“ Und in „Lobi und andere afrikanische Objekte“ vom Oktober 2014, auf Seite 99: „[...] Maternita- und ‚Lerousique‘- Figuren sind Lunkéna Pales bevorzugte Figurenmotive.“ Die von mir zuerst ausgesprochenen Thesen werden von der Autorin ignoriert und in ihrem Artikel als eigene Leistung ausgegeben, sodass es sich schon aus diesem Grunde um ein Plagiat handelt.

Des Weiteren behauptet sie: „[...] ist nicht erkennbar, welche religiöse Funktion eine ‚Lerousique‘-Statue erfüllt haben soll.“ Auch zu diesem Thema habe ich in den oben zitierten Büchern deutliche Stellung genommen (2013: Nr. 38, und 2014: Nrn. 31, 49, 52, S. 99). Meine Stellungnahmen wurden hier auch nicht erwähnt, jedenfalls finde ich sie in ihrem Beitrag nicht vor.

Der Satz der Autorin: „Darin habe er [Palenfo Dihunté] Sikiré im Laufe der Zeit sogar künstlerisch überflügelt und beispielsweise die Tierköpfe an den Tabourets weitaus besser geschnitzt als dieser.“ Abb. 8 beinhaltet mehr als einen Irrtum. Unter Abb. 8 sehe ich kein Werk Dihunte Palenfes. Dabei beziehe ich mich auf zwei bekannte Stäbe Dihuntes, einmal Piet Meyer, Seite 151, Foto 203, später Katsouros 2014, Seite 17, Nr. 12 und Jaenicke Blog, 6. Januar 2015. Beide Stäbe, in sich identisch, wohl Werke Dihuntes, haben stilistisch nichts mit der unter Abb. 8 gezeigten Figur zu tun.

Die linke Figur (Abb. 13) ist vom selben Schnitzer wie das von der Autorin genannte Paar (das im Grunde kein Paar ist) in Abb. 11. Die rechte Figur von Abb. 13 ist wahrscheinlich von einem anderen Schnitzer. Die Abb. 12 ist mit Bestimmtheit von einem anderen Schnitzer. Keine von all diesen Figuren hat mit Lunkéna Pale zu tun. Da geht es auch um eine Figur (vom selben Schnitzer wie das „Paar“ Abb. Nr. 11), von Frau Schütz auch als Werk Lunkéna Pales veröffentlicht! ... auch ein sehr ärgerlicher Irrtum.

Floros Katsouros

LESERBRIEF VON PROF. DR. THOMAS KELLER

Sehr geehrte Frau Schütz,
als Verfasser eines Artikels im vorangehenden K&K08 zum selben Thema sehe ich mich zu nachfolgenden Bemerkungen veranlasst. Sie kritisieren die 1981 von Piet Meyer publizierten Arbeiten zum Thema in einer aus meiner Sicht unzulässigen Weise. Aus heutiger Optik, nach 34 Jahren, scheint vielleicht einiges nicht (mehr?!) zuzutreffen, Meyer hat sich aber immer und korrekt bemüht (insbesondere auch in seiner Lizentiatsarbeit an der Uni Basel von 1978), seine Aussagen zu begründen und zu belegen und, falls notwendig, als Hypothesen zu deklarieren. Dies sind Qualitäten, die ich in Ihrem Beitrag leider nicht vorfinde. Ich erlaube mir deshalb, die folgenden (wichtigsten) Punkte klarzustellen und auf die folgenden Widersprüche hinzuweisen:

A) Bemerkungen zum Text

1) (Seite/Spalte 63/1): Sie werfen Meyer unsorgfältige Recherche vor.

Meyer hat korrekt darauf hingewiesen, dass die Informationen nicht von ihm im Feld erhoben, sondern via Korrespondenz erfragt wurden (127/2) – bei seinem Interpreten Kambou sowie bei Malichin, Père, Suyeux.

2) (63/1) Sie behaupten, Meyer schreibe, dass Lunkéna Masken von Sikire in Kommission genommen und verkauft hätte. Meyer schreibt hingegen (132/3), es scheine, dass Lunkéna eine Frauenfigur in Kommission für Sikire verkauft habe.

3) (64/2) Sie behaupten, Meyer suggeriere eine religiöse Funktion der Masken.

Meyer suggeriert dies nirgends in seinem Buch. Im Gegenteil, er schreibt (129/2): „Auch wenn gewisse (...) Masken auf Schreinen aufgestellt wurden (...), so waren sie nach Labouret doch hauptsächlich für den Export bestimmt.“

4) (64/2): basierend auf einer Jahreszahl – 1926 (67/1) – Jahr, in dem Sikire nach Gaoua gekommen sei, schließen Sie, dass Sikire und Labouret (der 1924 abreiste) sich nicht gekannt hätten.

Diese Jahreszahl erscheint zum ersten Mal in der Lobiliteratur. Die im Interview angegebene Rückrechnung der 1942 geborenen Tochter (mit dem Resultat 1926) kann nicht als Beleg gelten (vgl. dazu unten). Sämtliche auf diesem wichtigen Datum (sofern es belegt wäre) aufbauenden Schlussfolgerungen (die meisten in Ihrem Artikel) sind demzufolge unbewiesen.

5) (65/1): Sie zitieren den Schüler von Sikire, Palenfo Dihunté: Masken finde man nur bei den Bobo, nicht bei den Lobi. Dihunté selbst hat hingegen Masken geschnitzt, vgl. z. B. die Morat-Maske (Buch Till Förster, Nr. 5-78) oder die Greschik-Maske (tribalartforum.com, 04.12.2010) (zum Schnitzstil von Dihunté vgl. unten).

6) (69/1) Sie behaupten, sitzende/gelähmte Figuren oder solche mit erhobenen Armen von Sikire existierten nicht.

Sie existieren sehr wohl – sitzende/gelähmte Skulpturen z. B. sogar bei Meyer (Nr. 166/168) oder bei Neumeister 2010; erhobene Arme z. B. Galerie Ratton, Parcours 2011.

7) Abbildungen 10-13: Die von Ihnen gemachten stilistischen Zuordnungen dieser Figuren zu Lunkéna und Dihunté widersprechen der bisherigen Lobi-Literatur. Ich gehe mit dem Beitrag von Floros Katsouros und Wolfgang Jaenicke dazu, auf tribalartforum.com, 12.06.2015, einig.

B) Weitere Bemerkungen

Ihr Beitrag mit dem Interview der Tochter von Sikire erschien am 28.05.2015 in K&K-09 – im Anschluss an meinen Beitrag zu Sikire im K&K-08 und zwei mit Video dokumentierten Interviews mit derselben Tochter, von Wolfgang Jaenicke, vom 09.04.2015 und 20.05.2015 auf triballartforum.com (publiziert am 18.04.2015 und 27.05.2015). Dazu möchte ich folgendes festhalten:

1) Diese vorangehenden Dokumente werden von Ihnen nicht erwähnt/zitiert. Dies entspricht nicht den Richtlinien wissenschaftlicher Publikationen. (Zumindest das erste Video-Interview erschien mit Sicherheit rechtzeitig, für Sie als Redaktionsmitglied, um den Artikel anpassen zu können.)

2) Die Interviewinhalte widersprechen sich in wichtigen Punkten diametral. In Ihrem Interview behaupten Sie z. B., die Tochter habe gesagt (hier sinngemäß), Sikire habe keine Masken geschnitzt. Im zweiten triballartforum-Interview bezeugt die Tochter (im Video) das Gegenteil. (Ich gehe dabei davon aus, dass die lobiri-französische Übersetzung korrekt ist).

3) Auf triballartforum.com (07.06.2015) wird ein Plagiatsvorwurf hinsichtlich meines K&K-08 Artikels erhoben. Dieser Vorwurf stammt nicht von mir, ich erachte Ihren Text nicht als Plagiat, vertrete ich doch in wichtigen Punkten eine gegenteilige Meinung.

Prof. Dr. Thomas Keller

Chemin des Vergers 2

CH-1132 Lully-sur-Morges, Schweiz, 13.06.2015

thomas.Keller@epfl.ch

KOMMENTAR VON PETRA SCHÜTZ

Sehr geehrter Herr Professor Keller,

als „Verfasser eines Artikels im vorangehenden K&K 08 zum selben Thema“ schrieben Sie auf Seite 77: „Rückwirkend wirken die von [Piet] Meyer vorgetragenen Argumente nicht sehr stichhaltig. Es scheint, als habe er vor allem Belege für seine Hypothese gesucht, dagegen sprechende Informationen hingegen ausgeblendet.“

Diese Ausführungen sind mit dem Inhalt ihres Leserbriefs nicht in Einklang zu bringen.

Darin verletzen Sie zudem mehrfach das Gebot korrekten Zitierens, indem Sie ein (entscheidendes) Wort mal auslassen, mal gegen ein anderes austauschen oder kurzerhand hinzufügen, und verfälschen so Inhalt und Sinn der von Ihnen in Bezug genommenen Fundstelle.

So mutmaßt Piet Meyer entgegen Ihrer Darstellung auf Seite 132 seiner Publikation, dass **mindestens** eine der im Jahre 1953 von Suyeux bei Lunkéna gekauften, frisch für den Handel geschnitzten Figuren von Sikiré stamme „und von Lunkéna also nur in Kommission für Sikiré verkauft worden“ sei.

Er mutmaßt entgegen Ihrer Darstellung sogar durchgehend, dass Lunkéna **Figuren und Masken** Sikirés zum Verkauf vorhielt, siehe Seite 129 mit Verweis auf die Abb. 94, 95, 99, ferner Seite 146. Aus diesem Grunde kam denn auch bislang niemand auf die Idee, die Suyeux-Fotos von Lunkénas Altären als Quellennachweise für dessen eigenen Schnitzwerke anzusehen. Die Anerkennung dieser Aufnahmen als die einzig zuverlässigen Bild-Belege für das Werk Lunkénas und die koloniale Lobi-Kunst überhaupt ist durch Meyers Irrtümer nachgerade verhindert worden.

Sodann sagte der für afrikanische Verhältnisse weitgereiste und vom Staat ausgezeichnete Dihunté (siehe Foto) im Ge-



Palenfo Dihunté im Juni 2015

gensatz zu Ihrer Darstellung nicht, dass man Masken **nur** bei den Bobo finde, sondern, dass man Masken (beispielsweise) bei den Bobo finde, nicht aber bei den Lobi.

Dass Dihunté entgegen eigener, stets und schon vor über dreißig Jahren gegenüber Ilia Malichin geäußelter Angabe Masken geschnitzt habe, muss nach unseren Recherchen ebenso in die Rubrik „Wunschdenken“ verortet werden wie die Annahme, in europäischen Sammlungen befänden sich Altar- oder Divinationsfiguren von Sikiré. Hierfür existieren (bislang) schlicht keine nachprüfbaren Beweise. Malichin teilte uns auf Anfrage am 07.02.2015 per E-Mail mit, dass seine Informationen über erworbene Objekte von „damaligen Kontaktpersonen“ stammten.

Wir verstehen Ihre Enttäuschung als Eigentümer eines „Rasta-Zopf-Modells“ über die Resultate unserer monatelang zu dritt – ergebnisoffen – durchgeführten Studie durchaus, hätten aber gerade von Ihnen als Lobi-Autor eine formal und inhaltlich korrekte Auseinandersetzung mit unseren durch sorgfältiges Recherchieren gewonnenen Erkenntnissen erwartet. Ihr durch Ihren Leserbrief zum Ausdruck kommendes Ansinnen lässt nun auch Ihre eigenen Publikationen in einem anderen Licht erscheinen.

Unwissenschaftliche Elaborate oder gar unseriöse Blog-Beiträge sind jedweder Erörterung entzogen.

Mit freundlichen Grüßen

Petra Schütz, Co-Autorin

Foto: Da Sansan René, Co-Autor

Nach Redaktionsschluss erreichte uns die Nachricht, dass Palenfo Dihunté am 9.10.2015 im Alter von 80 Jahren verstorben ist

GEBURTEN UND IHRE DARSTELLUNG IN AUSSEREUROPÄISCHEN KULTUREN #KUNST&KONTEXT 06, S. 61-75

Kommentar von Marchinus Hofkamp zu dem Leserbrief von Harald Grauer in Kunst&Kontext 8/2015

Lieber Herr Grauer,
vielen Dank für Ihren in der Kunst&Kontext 8/2014 veröffentlichten Kommentar zu meinem Artikel „Geburten und ihre Darstellung in außereuropäischen Kulturen“ (K&K 6/2013), in dem Sie sich auf die in der Abb. 16 gezeigte Skulptur beziehen.

Es ist wirklich bedauerlich, dass diese schöne Figur nicht authentisch zu sein scheint, und eine wichtige Information, für die ich mich herzlich bedanke.



Abb. 1: Weibliche Figur in Gebärposition



Abb. 2: Gefäß mit Geburtsdarstellung, Moche-Kultur

Diese Figur ist aber nicht das einzige Beispiel für eine präkolumbische Skulptur, bei der ein Kind in der Hocke sitzend zur Welt gebracht wird. Ich fand noch zwei weitere Werke mit solch einer Darstellung, allerdings aus der – ebenfalls präkolumbischen – Moche-Kultur. Dort muss es also neben Geburten auf einem Geburtsstuhl auch solche gegeben haben, bei denen die Frau in der Hocke saß – die Authentizität der beiden Figuren vorausgesetzt.

Das Bild der einen (Abb. 1) wurde vom Walters Art Museum veröffentlicht, das der anderen (Abb. 2), die von der Artemis Gallery Ancient Art stammt, auf www.antiques.com. Leider fehlt bei beiden Skulpturen wohl das Neugeborene – zumindest auf den Fotos.

Über die Geburtsposition des Kindes auf der wohl als falsch entlarvten Figur kann ich nur sagen, dass die Position des Kinderkopfes durchaus realistisch ist: Es ist zusammen mit dem im Artikel abgebildeten Werk der Lobi die einzig mir bekannte Darstellung, die das Kind bei der Geburt in der normalen Geburtsposition zeigt, also mit dem Hinterkopf nach vorne. Einzig, dass die beiden Hände des Neugeborenen neben dem Kopf zu sehen sind, hat mit der Wirklichkeit nichts zu tun.

Marchinus Hofkamp

BILDNACHWEISE

Abb. 1: <http://art.thewalters.org/detail/79381/female-figure-in-birthing-position/>

Abb. 2: <http://www.antiques.com/classified/Antiquities/Ancient-South-America/Antique-Moche-Birthing-Fertility-Vessel-Item-Number--1132945>

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: Emil Heinrich Snethlage mit den Objekten seiner Expedition

EMIL HEINRICH SNETHLAGE UND DIE GUAPORÉ-EXPEDITION

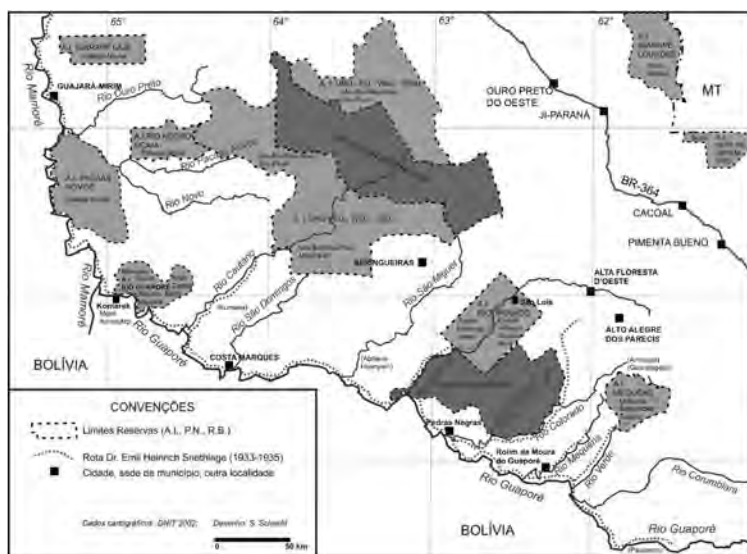


Abb. 2: Snethlages Reiseroute

Im Jahr 1933 war ein junger deutscher Wissenschaftler im Auftrag des damaligen *Museum für Völkerkunde* Berlin monatelang in den Wäldern Westbrasiens, im Gebiet des heutigen Bundesstaates Rondônia, unterwegs, legte Sammlungen bei den dort lebenden Ethnien an, dokumentierte ihre Kulturen und Sprachen, machte Fotos, Ton- und Filmaufnahmen. Mehr als acht Jahrzehnte dauerte es, bis nun endlich, im Jahr 2015, das Tagebuch dieser Expedition veröffentlicht wurde: *„Die Guaporé-Expedition (1933-1935) – Ein Forschungstagebuch“*.

Die Guaporé-Expedition

Zwischen Mai 1933 und November 1934 realisierte der deutsche Wissenschaftler Emil Heinrich Snethlage (1897-1939) eine Expedition, die ihn zuerst den Rio Madeira und dann den Rio Guaporé aufwärts führte, fünf Jahre bevor der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss diese Region erreichte. Die Forschungsreise sollte die Sammlungen des damaligen *Museum für Völkerkunde Berlin* (heute *Ethnologisches Museum*) vergrößern und wissenschaftliche Informationen zu den dort lebenden Stämmen, zur

Flora und Fauna sowie zu archäologischen Fundstellen zusammentragen.

Etwas mehr als ein Jahr durchwanderte Snethlage die Wälder zwischen den wichtigsten rechtsseitigen Zuflüssen des Rio Guaporé und begegnete dort indigenen Völkern, die damals wenig oder gar keinen Kontakt mit der nicht-indianischen Außenwelt hatten. Während dieser Zeit sammelte er mehr als 2.400 ethnologische Objekte, erstellte Wortlisten, machte archäologische Ausgrabungen, filmte, machte Wachswalzen-Tonaufnahmen von Gesängen und Instrumentalmusik, letztere heute im Phonogramm-Archiv Berlin, und hunderte von Fotografien. Die Nutzung so vieler verschiedener Medien der Archivierung war damals eine höchst fortschrittliche Arbeitsweise. Man stelle sich z. B. das Gewicht einer Filmkamera in den 1930er Jahren vor und die Schwierigkeiten, diese Technik in einem tropisch-schwülen Regenwald-Ambiente einzusetzen. Die Felddagebuchaufzeichnungen Snethlages, 1.042 Seiten, sind auch aus diesem Grund ein wertvoller wissenschaftlicher Schatz, denn bis zum frühen Tod des Forschers im Jahr 1939 waren nur wenige Ergebnisse veröffentlicht.

Die Geschichte des Snethlage-Archives ähnelt in mancher Hinsicht der Geschichte der Indianer und auch derjenigen anderer Studien zum brasilianischen Amazonas-Gebiet: Nur sehr selten gab es institutionelle Unterstützung zur Archiverhaltung oder zur Veröffentlichung von Forschungsarbeiten.

Die Familie Snethlage und Brasilien

Emil Heinrich war ein Neffe der deutschen Ornithologin Emilie Snethlage, der ersten öffentlichen Angestellten im brasilianischen Bundesstaat Pará und ersten Direktorin des *Museu Paraense Emilio Goeldi* in Belém. Die Wissenschaftlerin emigrierte im Jahr 1909 von Deutschland nach Brasilien und gilt heute als Pionierin der Ornithologie Brasiliens. Eine Frau, die ihrer Zeit voraus war. Obwohl sie Staatsbedienstete war, hatte sie stets finanzielle Probleme wegen der ständigen Zahlungsverzögerungen ihres monatlichen Gehaltes.

Seit dessen früher Jugend lebten die Geschichten, Briefe und Geschenke seiner Tante, die im fernen Südamerika lebte, die Phantasie des Neffen. So entschied sich der junge Mann für ein naturwissenschaftliches Studium, um die notwendigen Fähigkeiten für die Karriere eines „reisenden Forschers“ zu erwerben. Den Ratschlägen seiner „Tante Mila“ folgend, wählte er als Schwerpunkt die Botanik. Seine Doktorarbeit, in Berlin abgeschlossen, handelt vom Ameisenbaum, der in Symbiose mit Ameisen lebt (Snethlage 1923). Aber er verspürte eine Neigung für die Zoologie, speziell für die Ornithologie und so wurde beschlossen, dass Tante Emilie seine Lehrmeisterin in diesem Wissenschaftsfeld sein sollte (Stresemann 1940).

Erste Forschungsreise - ornithologische Sammlungen

Seine erste Reise nach Brasilien, schon vor dem 1. Weltkrieg geplant, konnte Snethlage erst im Jahr 1923 realisieren. In Folge der schlechten wirtschaftlichen Situation im Nachkriegsdeutschland waren die zu überwindenden Hindernisse gewaltig. Mit wenig Geld riskierte er die Reise nach Belém im März 1923, gleich nach dem Abschluss seiner Doktorarbeit. Er ver-



Abb. 3: Eine Gruppe Wayuru, Feldfoto von Snethlage 1933/34



Abb. 4: Emilie Snethlage



Abb. 5: Amniapá/Mampiapá, Feldfoto von Snethlage 1933/34

traute darauf, dass seine Tante ihn in die Methodik wissenschaftlichen Arbeitens einführen und auch die notwendigen Kontakte haben würde, um seine wissenschaftliche Karriere zu unterstützen.

Tatsächlich musste er nicht lange warten, bis sich ein erster Auftrag ergab. Charles E. Hellmayr, frisch ernannter Direktor des *Field Museum of Natural History* (Chicago), engagierte ihn für eine große Sammelreise in den Bundesstaaten Maranhão, Ceará, Piauí und dem nördlichen Goiás (heute Tocantins), um eine Sammlung tropischer Vögel für das Museum anzulegen. Die ersten Monate begleitete ihn seine Tante auf der Expedition, zwischen Juli 1923 und Februar 1924 waren beide gemeinsam an der Küste von Maranhão. Ab Februar reiste er allein im Hinterland und kehrte erst im April 1926 nach Belém zurück.

Die finanziellen Mittel dieser Expedition waren gering. Trotzdem katalogisierte Snethlage 449 Vogel-Arten in dreizehn verschiedenen Ökosystemen und publizierte drei Artikel im deutschen „Journal für Ornithologie“ zwischen 1927 und 1928 unter dem Titel „*Meine Reise durch Nordostbrasilien*“ (Snethlage 1927; 1928a,b), die bis heute nicht ins Portugiesische übersetzt sind.

Das *Field-Museum* erhielt eine Sammlung von geschätzt 2.000 Vogelbälgen, die er präpariert hatte. Ein zusammenfassender Bericht zu dieser Sammlung erschien im Jahr 1929 in Form einer Monographie zur Avifauna Nordost-Brasiliens, ausgearbeitet durch Hellmayr (1929). Stolz berichtete Snethlage, „dass es ihm gelungen war, den 1903 von Otmar Reiser entdeckten“ [...] bico-virado-da-caatinga (*Megaxenops paraguayae* Reiser) [...] „wiederaufzufinden“ [...]. (Stresemann 1940: 615). Schon bei dieser Expedition kam der Forscher mit indigenen Völkern der Region in Kontakt und im Jahr 1930 erschien in der Zeitschrift für Ethnologie der Artikel „Unter nordostbrasilianischen Indianern“ über Snethlages Erlebnisse bei den Timbira (Krao) und den Guajajara.

Zweite Forschungsreise – ethnologische Sammlungen

Zwischen 1933 und 1934 folgte Snethlages zweite wissenschaftliche Expedition, die bedeutendste seines Lebens. In der Grenzregion zwischen Brasilien und Bolivien kontaktierte er die Moré-Itaureauihip, Chiquitano, Abitana-Huanyam (Miguelenos), Makurap, Jabuti (Djeoromitxi), Arikapú, Wajuru, Tupari, Aruá. Außerdem traf er auf Angehörige einiger Ethnien, die heute als ausgestorben gelten, wie die Kumaná, Guarayú/Pauserna und Amniapá/Mampiapá.

Der wissenschaftliche Erfolg basierte auf seiner Ausdauer und Genügsamkeit. Der Ethnologe Hans Nevermann schrieb über Snethlage: „Diese Expedition wurde mit den einfachsten Hilfsmitteln ausgeführt und verdankte ihren vollen Erfolg vor allem der persönlichen Anspruchslosigkeit Emil Heinrich Snethlages und seiner menschlichen Güte, die ihm die Herzen der Indianer gewann“ (1940: 64). Snethlage notierte kleinste Details und beschrieb in einfacher aber malerischer Sprache Situationen wie z. B. den Alltag auf dem Dampfschiff von Belém nach Manaus vom 29. Juli 1933. „Der Übergang zur Nacht ist hier in den Tropen beinahe so wie im Gebirge, immer ein wundervolles Schillern in allen möglichen Farben. Itacotiara, ein Tupi-Name, der gefärbter oder besser: beschriebener Stein bedeutet, liegt vor uns. Es ist die letzte größere Station vor Manaus. Morgen Nachmittag sollen wir dort sein. Es sind von den Paráenser Reisenden nur noch wenige an Bord, die meisten sind unterwegs ausgestiegen. Meist sind es Kaufleute, die ihre Kunden besuchen wollen, bisweilen Landleute, die in einer größeren Stadt sich nach Maschinen etc. umsahen. Sie werden dann an ihrer Farm abgesetzt. Wir haben ein ganzes Deck für uns; über uns wohnen die Offiziere,

unter uns die Mannschaften und die Passagiere zweiter Klasse. Dort ist auch das Vieh untergebracht; Rinder, Schafe, Ziegen, Schweine, Hunde, ein Affe, Papageien und sogar eine Schlange. Das Gepäck ist übereinander gebaut, die Ladung befindet sich im Schiffskörper. Der gute ‚São Salvador‘ kann allerhand tragen. Unterwegs wird nicht nur Brennholz eingenommen. Manchmal halten wir auch, um Futter für das Vieh zu schneiden. Um 7 Uhr ist erstes Frühstück, um 11 Uhr Mittag, um 3 Uhr Tee oder Kaffee, um 18 ½ Uhr Abendessen. Danach gibt es um 20 Uhr noch ein cafézinho. So ist unser Leben hier an Bord.“ (o.J.: 77-78).

Reisegeschichten

Der Tagebucheintrag vom 27. März 1934 schildert die Mühen, im Seringal Pernambuco, einer Niederlassung von Gummisammlern, Essen oder Jagdbeute zu erhalten: „Ein ‘tschanwi’, ein kleiner Falke mit klagendem Ruf, wurde geschossen und von Púti gerupft; die Haut sieht giftig gelb aus. Ein Bein abgeschnitten, um damit Piranha zu fangen. Aber sie bissen nicht, trotz des nahenden Gewitters. Der Rest des ‘tschanwi’ wurde von den Indianern gegessen. Ich badete und schwamm etwas. Dann brach der Regenschauer wieder los und wir machten uns daran, traurig Reis mit Bananenschnitten zu essen. Kaum waren wir fertig, da kamen drei Indianer mit zwei erlegten Wildschweinen der größeren Art. Sie schenkten uns das kleinere und bereiteten das größere für sich auf dem Rost. Die Köpfe hatten sie abgeschnitten und die Eingeweide herausgenommen. Eine Leber gaben sie uns, die sofort am Spieß gebraten und dann mit Salz verzehrt wurde. Und abends aß ich noch ein tüchtiges Stück einer Keule mit wahren Heißhunger. Die Indianer waren auch gute Dinge, sie holten sich etwas Farinha und plauderten fast die ganze Nacht, während draußen der Regen tobte. Gestern früh nahmen wir dann erst ein tüchtiges Frühstück, bevor wir loszogen. Die drei Stunden Weges bis Arroyo Blanco erschienen mir nur wie ein Spaziergang. Dicht vor Arroyo Blanco trafen wir einen Puma. Hier ging die Verteilung der Nahrung für den Rückweg vor sich und die Verteilung des so sehr begehrten Salzes.“ (o.J.: 553-554)

In seinem Reisebuch *Atiko y* beschreibt Snethlage die Musikaufnahmen mit den Indianern: „Ich habe vom Staatlichen Phonogramm-Archiv einen kleinen Apparat zugeschickt bekommen und erhalte die Erlaubnis, einige der Tänze, die mir ziemlich gleich klingen, aufzunehmen. Ein kleiner Tisch wird herbeigeht, die Maschine daraufgestellt und aufgedreht,



Abb. 6: Tanz- und Gesang der Aruá, Feldfoto von Snethlage 1933/34



Abb. 7: Tanz- und Gesang der Makurap, Feldfoto von Snethlage 1933/34

und die Tänzer unterrichtet. Sie dürfen sich ja nicht hin- und herbewegen, wenn die Walze gut werden soll. Das ist aber furchtbar schwer. Mehrere Male wird es geübt, ganz hören die Bewegungen nicht auf. Ungeheuer ist die Bewunderung, als ich die gelungene Aufnahme vorführe. Besonders Urirain kann ich nicht genug tun und er will immer von neuem hören. Aber das darf ja nicht sein; denn die Walzen sind aus Wachs und müssen in Deutschland erst umgegossen werden. Ich verlange also einen anderen Tanz. Die Bewegungen sind wieder die gleichen oder scheinen es wenigstens zu sein. Der Text ist aber ein ganz anderer. Kaum ist er beendet, was immer durch den gemeinsamen Ruf hum angezeigt wird, verlangen sie, den Apparat zu hören. Und nun haben sie einen Namen für ihn: Waldindianer. Urirain kann sich nicht genug tun, seine Genauigkeit zu loben. Dass die eigene Stimme darin deutlich zu hören ist, kommt ihm nicht zum Bewusstsein. Wohl zu meinem Glück; denn dann hätten er und seine Kameraden aus Angst vor Zauberei ihre Harmlosigkeit verloren.“ (1937: 133)



Abb. 8: Im Phonogramm-Archiv des Ethnologischen Museums Berlin hören im Jahr 2009 einige Vertreter der Arua, Makurap, Tupari, Kanoe und Djeoromitxi die Gesänge ihrer Vorfahren aus dem Jahr 1934.

Das Snethlage-Archiv

Snethlages Tod im Jahr 1939 unterbrach seine Publikationspläne abrupt. Sein Archiv blieb dank der Anstrengungen seiner Frau Anneliese erhalten, die ihrem Mann bei der Katalogisierung der Aufzeichnungen geholfen und das Manuskript der Feldaufzeichnungen abgeschrieben hatte. Nach den Angaben des heutigen Archiv-Eigentümers Rotger Snethlage, dem einzigen Sohn des Ehepaares, hatte seine Mutter dem Vater auf dem Sterbebett das Versprechen gegeben, das Archiv zu erhalten und zu veröffentlichen. Obwohl sie das Material über die Kriegsjahre retten konnte, verstarb Anneliese im Januar 1981, ohne ihr Versprechen eingelöst zu haben, was aber ihrem Sohn nunmehr gelang.

Text: Gleice Mere

Fotos: Archiv Familie Snethlage (Abb. 1, 3-7),

Gleice Mere (Abb. 8), Siegfried Schacht (Abb. 2)

Übersetzung aus dem Portugiesischen: Andreas Schlothauer

LITERATUR

- **Hellmayr, Charles E. (1909):** A contribution to the ornithology of northeastern Brazil. Publication 255, Field Museum of Natural History, Chicago, Zoological Series 12,18: 235-501.
- **Nevermann, Hans (1940):** Emil Heinrich Snethlage zum Gedächtnis. In: Archiv für Anthropologie N.F. 26, 1/2: 64-65.
- **Snethlage, Emil Heinrich (1923):** Beiträge zur Kenntnis der Gattung Cecropia und ihrer Beziehungen zu den übrigen Conocephaloideen (Dissertation). Berlin: Friedrich-Wilhelms-Universität.
- (1927): Meine Reise durch Nordostbrasilien, I. In: Journal für Ornithologie 75,5: 453-484.
- (1928a): Meine Reise durch Nordostbrasilien, II. In: Journal für Ornithologie 76,3: 503-581.
- (1928b): Meine Reise durch Nordostbrasilien, III. In: Journal für Ornithologie 76,4: 668-738.
- (1930): Unter nordostbrasilianischen Indianern. In: Zeitschrift für Ethnologie 62: 111-205.
- (1937): Atiko y. Meine Erlebnisse bei den Indianern des Guaporé. Berlin: Klinkhardt und Biermann.
- (o. J.): Unveröffentlichtes Manuskript, Tagebuch der Reise im Gebiet des Guaporé.
- **Stresemann, Erwin (1940):** Zur Erinnerung an Dr. Emil Heinrich Snethlage. In: Journal für Ornithologie 88,4: 613-616.



Das Buch

Emil Heinrich Snethlage:

Die Guaporé-Expedition (1933-1935).

Ein Forschungstagebuch.

Aus dem Nachlass herausgegeben

von Rotger M. Snethlage, Alhard-Mauritz Snethlage und Gleice Mere.

Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar 2015,

ca. 1.104 Seiten, ca. 80 s/w-Abb. 24 x 17 cm

Preis: ca. € 148.00 [D] | ca. € 152.20 [A]

978-3-412-22468-4

Buchbesprechung

DEN RELIGIONEN AUF DER SPUR.

Die Welt des Glaubens in 26 Objekten.

Buch

Müller, Claudius (Hrsg.): Den Religionen auf der Spur.
Die Welt des Glaubens in 26 Objekten.
Verlag Philipp von Zabern – WBG 2015,
224 Seiten mit 26 farbigen Abbildungen
ISBN 978-3-8053-4555-2. **Preis:** € 19,95 / 24,95

Das vorliegende Buch ist der Begleitband zu der von dem Fernsehsender *ARD-ælfha* in Kooperation mit dem pensionierten Direktor des Münchner Völkerkundemuseums Claudius Müller produzierten Filmreihe *Den Religionen auf der Spur*. Diese Sendereihe wird seit Frühjahr 2015 im Fernsehen ausgestrahlt und kann über die Internetseite des Senders nachträglich abgerufen werden. Das Konzept der Reihe scheint dem Rezensenten klar inspiriert von der UNESCO Sendereihe *Schätze der Welt – Erbe der Menschheit* und Neil MacGregors Bestseller *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, in der MacGregor Objekte aus dem Bestand des *British Museum* präsentiert (Verlag C. H. Beck, München 2011). Aufgrund der engen Verbindung des Buches mit der Sendereihe und daraus hervorgehenden weiteren medialen Verflechtungen soll im Rahmen dieses Beitrags nicht nur auf das Buch selbst eingegangen werden, sondern auch auf die Media-Scape, deren Bestandteil es ist. Hierbei überschreitet die Betrachtung dasjenige, was von Müller verfasst ist oder von ihm direkt beeinflusst werden konnte. So rückt der aktuelle Internetauftritt des Münchner ethnologischen Museums in den Blick. Dies soll geschehen, um Perspektiven auf die Erweiterungsmöglichkeiten des Mediums Begleitbuch, das seine Wurzeln im eindirektional sendenden Fernsehzeitalter hat, in Zeiten des Internets herauszuarbeiten. Doch zunächst wenden wir uns dem Buch und der Fernsehserie zu.

Ein breites Objektspektrum...

Müller stellt in jeder der 26 fünfzehnminütigen Einzelfolgen jeweils ein Objekt aus der Sammlung des Münchner Völkerkundemuseums vor, deren religiöse Bezüge er herausarbeitet. Im Einklang mit dem neuen Namen des Museums – Museum Fünf Kontinente – zeigt er Objekte aus allen fünf von Menschen dauerhaft besiedelten Kontinenten und Ozeanien. Er wählte einerseits Objekt aus, die vielfach nicht auf den ersten Blick mit Religion assoziiert werden mögen, wie beispielsweise einen Angelhaken aus Hawai'i (10-16) oder einen Bierkessel aus Burkina Faso (115-122), andererseits bespricht er auch solche, die bei Museumsbesuchern üblicherweise sofort mit religiösen Vorstellungen und Praktiken verbunden werden. So widmet sich je eine Folge bzw. ein Essay einer Statue des Hindu Gottes Vishnu (87-93) oder einer Marienikone aus Äthiopien (190-196). Wie das letztgenannte Beispiel oder eine Maske aus einem philippinischen Passionsspiel illustrieren (145-152), werden somit auch Objekte aus christlichen Kontexten thematisiert. Sogenannte Neureligionen, politische Religionen oder säkularisierte Formen von Religion finden sich in der Auswahl der Objekte dagegen nicht berücksichtigt. Kultgegenstände aus dem Wicca, eine Mao-Bibel oder gar einen FC Schalke Fanschal wird der Leser unter ausgewählten



Abb. 1: Das Cover verweist mit einem Logo auf ARD-alpha, aber leider nicht auf das Museum Fünf Kontinente.

Objekten nicht finden. Auch verzichtet Müller auf die Präsentation industriell gefertigter Devotionalien und bleibt in seiner Auswahl auf handwerklich gefertigte Objekte fokussiert.

Müller nutzt die ausgewählten Objekte – es finden sich u. a. eine Malangan-Figur aus Neuirland (17-23), eine samische Schamanentrommel (24-32), ein Talisman in Form der Hand der Fatima (33-39), eine Qing-zeitliche Drachenrobe (40-48) oder eine Rabenrassel von der nordamerikanischen Nordwestküste (57-64) – um in religionsethnologische bzw. religionswissenschaftliche Begrifflichkeit einzuführen, aber auch Aspekte einzelner Religionen vorzustellen. Dabei ist der Zugang spürbar von Sympathie für seinen Gegenstand geprägt.

Ein weites Fragenspektrum...

Die ausgewählten Objekte bilden den Ausgangspunkt, um Fragen aufzuwerfen, die über das Objekt an sich hinausweisen und zu einem besseren Verständnis von Religion und Religionen führen sollen. Mithilfe eines australischen Holzschildes diskutiert er beispielsweise den Begriff Totem und die Rede von der Traumzeit (167-174). In sprachlich ansprechender Weise, die bestrebt ist, den Leser vor dem eigenen kulturellen Erfahrungshorizont abzuholen, arbeitet Müller kulturelle Bedeutungen und historische Bezüge heraus, die in den jeweiligen Objekten eingeschrieben sind. So thematisiert er anhand eines jemenitischen Brautschmucks die Präsenz jüdischer



Abb. 2: Hauspfosten (S. 199): Die Schnitzerei verweist auf die Beziehung zwischen dem Münchner Völkerkundemuseum und dem Blauen Reiter.

Gemeinden auf der arabischen Halbinsel, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts bestand (123-130), oder ausgehend von einer Maske der Tukuna die Forschungsreise der beiden bayrischen Naturforscher Johann Baptist von Spix und Carl Friedrich von Martius sowie ethnografische Sammelpraktiken im 19. Jahrhundert (101-107). Dass der Dialog zwischen ethnografischen Museen und europäischen Künstlern nicht erst in jüngster Zeit eingesetzt hat, sondern insbesondere in München eine lange Tradition besitzt, demonstriert Müller mithilfe einer Schnitzerei aus Kamerun, deren Abbildung schon in August Mackes Beitrag *Die Masken* aus dem Almanach *Der Blaue Reiter* aufgenommen wurde (197-205)¹. Auch weist er in anderen Aufsätzen, etwa in seinem Beitrag über die samische Schamanentrommel, auf Bezüge zwischen moderner Kunst, etwa im Werk Wassily Kandinskys, und den präsentierten Objekten bzw. deren kulturellen Kontexten hin (28).

Jenseits einfacher Antworten...

Die Beiträge brechen gekonnt Klischeevorstellungen auf und laden dazu ein, aufgeworfene Fragestellungen auf Objekte aus dem eigenen Erfahrungsraum zu übertragen und damit weiterzudenken. Vor diesem weiteren Zusammenhang erscheint eine kleinliche Kritik an Formulierungen, die etwas missverständlich sein mögen, wie etwa in der Rede von der Herrschaft der Maya über „ein großes Reich auf der Halbinsel Yukatan“ in dem Beitrag über eine polychrome Keramik, die als Grabbeigabe diente, unangemessen (65; 65-72). Im Blick auf die aufgeworfenen Fragen thematisiert der Autor oftmals die bei einer deutschsprachigen Leserschaft traditionell beliebte Fragestellung nach Diffusion bzw. unabhängiger Entstehung religiöser bzw. kultureller Phänomene. Müller gibt hier hinsichtlich der angesprochenen Kunstobjekte oder religiösen Vorstellungen abgewogene Auskünfte, die den Lesern vermitteln, dass allzu einfache Antworten meistens nicht tragfähig sind und auch

Deutungsmöglichkeiten bestehen, die in Form eines differenzierten „Sowohl-als auch“ gefasst werden können.

Wie aus dem bereits Dargelegten hervorgehen dürfte, liegt der Fokus der Essays bzw. Filme auf religionswissenschaftlichen bzw. religionsethnologischen und religionskundlichen Aspekten. Die materielle und technische Seite der Objekte wird dagegen weniger stark thematisiert. Sie bleibt in den Essays jedoch nicht vollständig ausgeblendet.

Rückfragen an das Buch...

So sehr es dem Autor einerseits gelungen ist, gut lesbare, informative und zum Weiterdenken einladende Essays zu verfassen, so sehr bleibt beim Rezensenten hinsichtlich der formalen Gestaltung des Buches und nicht umgesetzter medialer Möglichkeiten ein Gefühl der Enttäuschung zurück. Das Buch gibt die Fernsehserie wieder, leider wurden Chancen, die die Publikation eines Begleitbuches bietet, nicht ausgeschöpft. Den Essays sind je ein oder zwei Abbildungen des vorgestellten Objektes in hoher Qualität beigelegt, weitere fotografische Perspektiven auf das Objekt oder Umzeichnungen, die Details hätten hervorheben können und eine Form der „Sehhilfe“ dargestellt hätten, etwa im Blick auf die Maya-Keramik (67), die Muster des javanischen Kris (138) oder den Reisstampftrog aus Bali (155), wären wünschenswert gewesen.



Abb. 3: Kris (S. 138). Ergänzende Umzeichnungen der Ornamente wären wünschenswerte Sehhilfen.

Auch hätte sich der Rezensent gewünscht, neben den Abbildungsnachweisen (207) auch die Inventarnummer des jeweiligen Objektes vorzufinden. Es handelt sich schließlich bei den vorgestellten Objekten nicht primär um Bilder, sondern um „reale“ Objekte, die in materieller Form im *Museum Fünf Kontinente* aufbewahrt werden. Warum der Band auf die Nennung von Literaturangaben zum Inhalt der Essays und in weiterführender Hinsicht verzichtet, erschließt sich dem Re-

zensenten nicht. Letztlich liegt in der Literaturdokumentation ein zentraler Mehrwert eines Begleitbuches gegenüber dem ursprünglichen Film. Eine Bibliografie wäre sehr gewinnbringend für die Nutzer dieses Bandes gewesen, die sich angeregt durch die Lektüre selbst auf „Spurensuche“ begeben möchten. Es hätten in ihm beispielsweise die Publikationen des Münchner Museums ausgewiesen werden können, in denen die jeweiligen Objekte bereits abgebildet und dokumentiert wurden. Auch wäre die Auflistung von Veröffentlichungen hilfreich gewesen, die direkte Vergleichsobjekte im Besitz anderer Museen ausweisen. Letztlich wäre wenigstens der bibliografische Ausweis der in den Essays direkt genannten Publikationen wie Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1913) oder der *Moers des sauvages américains* Joseph-François Lafitau (1795) inklusive der für die Leser zugänglichen Übersetzungen und Neuauflagen zu erwarten gewesen. So bleibt in formaler Hinsicht ein leicht unfertiger Eindruck vom Buch zurück.

Begleitbücher im Internetzeitalter...

Gehen wir nun der Frage nach der medialen Vernetzung innerhalb einer Media-Scape nach. Das Buch bildet sozusagen die Fernsehserie ab, und gemeinsam beziehen sie sich auf Objekte aus dem Bestand des *Museums Fünf Kontinente*, vermittels derer das besprochene Thema dargestellt wird. Letztlich hätte im Prozess der Erstellung des Begleitbuches die Frage gestellt werden können nach einer stärkeren Einbindung der medialen Möglichkeiten des Internet-Zeitalters innerhalb dieses Beziehungsgeflechtes. Hätte nicht innerhalb des Buches stärker auf Angebote der Internetseiten des Museums *Fünf Kontinente* und des Fernsehsenders *ARD-ælfra* verwiesen werden können? Dies hätte mithilfe über Smartphone-Kameras lesbarer QR-Codes geschehen können, die direkt Links zu den entsprechenden Internetseiten erstellt hätten. Es hätte sich sicherlich angeboten, innerhalb der Internetseite des Münchner Museums einen eigenen Unterbereich zu dem Buch bzw. zur Sendereihe zu gestalten. Auf diesen Seiten hätten die Objekte in weiteren Perspektiven oder in dreh- und vergrößerbarer Form präsentiert werden oder zusätzlich in Filmsequenzen eingebunden werden können, die ähnliche Objekte in historischen Filmaufnahmen zeigen, um somit weitere Kontexte zu erschließen. Auch hätten dort weitere Informationen zu den Objekten bereitgestellt und ein Diskussionsforum eingerichtet werden können. Eine solche intermediale Verknüpfung hätte sicherlich einen wechselseitigen Werbeeffect hinsichtlich der Filme, der Internetseiten, des Buches und nicht zuletzt des Museums *Fünf Kontinente* und *ARD-ælfra* nach sich gezogen. Natürlich müsste ein solcher Zugang von allen beteiligten Personen und Institutionen mitgetragen werden und wäre, etwa im Blick auf das Diskussionsforum, auch mit längerfristigem „Pflegeaufwand“ verbunden. Letztlich sollte – diese Buchvorstellung kann aber letztlich nicht den Ort hierfür bilden – die Rolle der Literaturgattung „Begleitbuch“ im Internetzeitalter systematisch durchdacht und diskutiert werden, um Möglichkeiten eines Updates dieses Formates auszuloten.

Lust auf mehr...

Kurz zusammengefasst kann gesagt werden, dass das Buch zu jener Kategorie von Büchern zählt, die man aufgrund ihrer Machart gerne abends oder auf einer Zugfahrt zur Hand nimmt, um darin zu lesen und auf neue Gedanken zu kommen. Aufgrund seiner schönen Gestaltung bietet es sich durchaus auch als Geschenkbuch an, wobei man keine Angst davor haben muss, den Beschenkten ungewollt in seinen re-

ligiösen Gefühlen zu beleidigen, da das Buch sich durch eine hohe Sensibilität gegenüber seinem Darstellungsgegenstand auszeichnet. Umgekehrt ist es kein Buch, das eine systematische Einführung in die Religionswissenschaften oder Religionsethnologie böte. Die Lektüre des Buches ersetzt Studenten des Faches oder angrenzender Fächer, die vielleicht aufgrund des Titels hofften, eine objektorientierte allgemeine Einführung in die Religionswissenschaften vorzufinden, nicht die Lektüre einer systematischen Einführung in das Fachgebiet, wie sie in unterschiedlicher Form beispielsweise Klaus Hock in seiner Einführung in die *Religionswissenschaft*², Bettina E. Schmidts *Einführung in die Religionsethnologie*³ oder Michael Stausbergs Sammelband *Religionswissenschaft*⁴ bieten. Gleiches gilt wohl in noch stärkerem Maße hinsichtlich der Nutzung im Blick auf museologische, kunstgeschichtliche oder kunstethnologische Studien. Eine solche Einführung will das Buch letztlich auch nicht bieten, sondern es will primär Lust auf mehr machen, nicht zuletzt auf einen Besuch im *Museum Fünf Kontinente*.

Text: Harald Grauer

Fotos:

Abb. 1: Coverabbildung, Verlag Philipp von Zabern

Abb. 2: S. Mulzer, Museum Fünf Kontinente München

Abb. 3: Marietta Weidner, Museum Fünf Kontinente München

ANMERKUNGEN

- 1 **Eisenhofer, Stefan:** Kulthauspfosten (?), in: Bujok, Elke (Hrsg.): *Der Blaue Reiter und das Münchner Völkerkundemuseum* (Kunstkabinett, Nr. 3), München 2009, S. 16-18
- 2 **Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Hrsg.):** *Der Blaue Reiter*, München 1912, Abb. 32)
- 3 **Schmidt, Bettina E.:** *Einführung in die Religionsethnologie*, 1. Aufl., Berlin 2008
- 4 **Stausberg, Michael:** *Religionswissenschaft*, 1. Aufl., Berlin 2012

Buchbesprechung

Biertöpfe der Zulu

Jolles, Frank: *Zulu Beer Vessels*, Arnoldsche Verlagsanstalt, Stuttgart 2015

Der am 21. Februar 2014 im Alter von 83 Jahren verstorbene Sprach- und Literaturwissenschaftler Frank Jolles, Professor an der KwaZulu-Natal Universität in Pietermaritzburg, Südafrika, hat sich über Jahre intensiv mit der materiellen Kultur der Zulu befasst – u. a. mit Perlenarbeiten, Puppen oder auch Keramik.

In seinem posthum erschienenen englischsprachigen Buch *Zulu Beer Vessels* dokumentiert er die Biergefäße dieses Volkes. Mit kurzen Texten und zum Teil großformatigen, sehr guten Fotografien von 130 Biertöpfen geht er auf die stilistischen Eigenheiten sechs unterschiedlicher Regionen ein.

Dazu gibt es eine äußerst lesenswerte Einführung, die diese Gebrauchskunst u. a. in den historischen Kontext einordnet, und eine Systematik der geflochtenen oder gewobenen Topfdeckel. Ein spannender, opulenter Bildband mit ca. 300 Abbildungen, dem man vielleicht noch etwas ausführlichere Beschreibungen, z. B. zu einzelnen Töpferinnen, gewünscht hätte.

Ingo Barlovic

BÜCHER

Neuerscheinungen 2014 und 2015

Eine Auswahl von Neuerscheinungen der Jahre 2014 und 2015 – nach Kontinenten sortiert und ohne Nennung des jeweiligen Preises.

Die Liste beruht zum großen Teil auf der Mitarbeit von Harald Grauer, Bibliothekar des Anthropos Instituts in St. Augustin, der mir jeweils relevante Büchertitel schickt. Wer neu erschienene Bücher oder Artikel empfehlen möchte, kann gern eine Rezension schicken oder auch einfach nur den Titel.

AFRIKA – zeitgenössische Kunst

Behrend, Heike / Tobias Wendl (Hrsg.):

9/11 and its Remediations in Popular Culture and Arts in Africa. Berlin 2015

Maiwald, Stephanie:

Jenseits von "Primitive Art". Zum Selbstverständnis zeitgenössischer Künstler in Nigeria. Berlin 2014

Rodatus, Verena:

Postkoloniale Positionen? Die Biennale DAK'ART im Kontext des internationalen Kunstbetriebs. Frankfurt 2015

AFRIKA – traditionelle Kunst

Abiodun, Rowland:

Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art. Cambridge 2014

Biton, Marlène-Michèle:

Un chef-d'œuvre des arts d'Afrique. Le plateau de Fa (golfe du Bénin) collection Christoph Weickmann Ulm, 1659. Paris 2015.

Blier, Suzanne Preston:

Art and Risk in Ancient Yoruba: Ife History, Power, and Identity, c. 1300. Cambridge 2015

Gagliardi, Susan Elizabeth:

Senufo unbound: Dynamics of Art and Identity in West Africa. Cleveland 2014

Die Ausstellung Senufo: Art and Identity in West Africa des Cleveland Museum of Art ist vom 28. November 2015 bis 6. März 2016 im Musée Fabre in Montpellier (Frankreich) zu sehen.

Mayor, Anne / Vincent Négri / Eric Huysecom (Hrsg.):

African Memory in Danger: Mémoire africaine en péril. Frankfurt 2015. (Journal of African Archaeology Monograph Series, 11)

Schimmer, Oskar:

Traditionelle Kleinfiguren aus Schwarzafrika. Erlangen 2015
Kann beim Autor bestellt werden.

Volper, Julien (Hrsg.):

Masques Géantes du Congo. Patrimoine ethnographique des jésuites de Belgique. Tervuren 2015

AFRIKA – Artikel

Homann, Lisa:

Alluring obscurity: Dancing nocturnal white masks in southwestern Burkina Faso. In: RES: Anthropology and Aesthetics, Vol. 65/66 (2014/15), S. 158-178

MacGaffey, Wyatt:

Franchising minkisi in Loango: Questions of form and function. In: RES: Anthropology and Aesthetics, Vol. 65/66 (2014/15), S. 148-157

Strother, Z. S.:

A terrifying mimesis. Problems of portraiture and representation in African sculpture (Congo-Kinshasa). In: Res: Anthropology and Aesthetics, Vol. 65/66 (2014/15), S. 128-147

AMERIKA

Feest, Christian (Hrsg.):

Natterer. In: Archiv Weltmuseum Wien 63-64. Wien 2014
Das bisher umfassendste Werk zu Johann Natterer (1787-1843), dem wichtigsten österreichischen Brasilien-Reisenden des 19. Jahrhunderts. Seine ethnografischen Sammlungen sind im Weltmuseum Wien.

Gusinde, Martin, Christine Barthe, Xavier Barral, Marisol Palma Behnke, Anne Chapman, und Dominique Legoupil:

The Lost Tribes of Tierra del Fuego: Selk'nam, Yamana, Kawésqar. London 2015

Russo, Alessandra / Gerhard Wolf / Diane Fane (Hrsg.):

Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe, 1400-1700. München 2015

Schultz, Martin (Hrsg.):

Indianer und Inuit. Lebenswelten nordamerikanischer Völker. St. Gallen 2015

Steingrüber, Hans-Joachim und Heinke:

Auf der Suche nach dem Alten Amerika. Düsseldorf 2015

Wiersema, Juliet B.:

Architectural Vessels of the Moche: Ceramic Diagrams of Sacred Space in Ancient Peru. Austin 2015

ASIEN

Wettstein, Marion:

Naga Textiles: Design, Technique, Meaning and Effect of a Local Craft Tradition in Northeast India. Stuttgart 2014

OZEANIEN

Kleinert, Martina / Thorolf Lipp (Hrsg.):

Auf Augenhöhe? Von Begegnungen mit der Südsee und angewandter Ethnologie. Berlin 2015

O'Neill, Lia M.A. Keawe / Marsha MacDowell / C. Kurt Dewhurst (Hrsg.):

'Ike Ulana Lau Hala: The Vitality and Vibrancy of Lau Hala Weaving Traditions in Hawai'i. Honolulu 2014

Kaufmann, Christian / Philippe Peltier / Markus Schindlbeck (Hrsg.):

Tanz der Ahnen. Kunst am Sepik. München 2015

Wender, Ingo:

Gustav Wender. Erlebnisse eines deutschen Kolonialpioniers in der Südsee. Rio de Janeiro 2015

ETHNOLOGIE – allgemein

Edwards, Elizabeth / Christopher Morton (Hrsg.):

Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information. London 2015

Hoffmann, Beatrix / Steffen Mayer (Hrsg.):

Objekt, Bild und Performance. Repräsentationen ethnographischen Wissens. Berlin 2014

Kaur, Raminder / Parul Dave-Mukherji (Hrsg.):

Arts and Aesthetics in a Globalizing World. London 2014

Thomas, Nicholas:

Body Art. London 2014

eos
eos-print

**FÜR SIE IMMER
IN BEWEGUNG**

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

RECHTSSTREIT WEGEN ÜBLER NACHREDE?

Hans Himmelheber vs. Arthur Speyer II.



Abb. 1, 2: Fotos um 1920 von Stücken der Sammlung Arthur Speyer II.

Wenig ist bekannt über die Beziehungen zwischen deutschen Händlern, Sammlern und Museumswissenschaftlern der Zeit zwischen 1918 und 1939. Hatten die völkerkundlichen Museen bis zum ersten Weltkrieg meist nur miteinander rivalisiert, da zahlungskräftige Privatsammler wie Gabriel von Max selten waren, entstand den Museen jetzt eine Konkurrenz, die den Erwerb vor allem von Skulpturen immer schwerer machte. Bis zum ersten Weltkrieg waren vor allem die Händlerfamilie Umlauf und Arthur Speyer I. auf den Handel mit Ethnografica spezialisiert. Dies änderte sich mit steigender Sammlerzahl und führte zu einem bisweilen harten Wettstreit der Händler in den 1920er- und 1930er-Jahren, wie der folgende Briefwechsel belegt.

Der eine, Arthur Speyer II. (Jahrgang 1894), war auf dem Höhepunkt seiner Händlerkarriere. Der andere, Hans Himmelheber (Jahrgang 1908), ein junger Ethnologe, der sein Studium seit 1929 auch durch den Handel mit Ethnografica finanzierte und im Jahr 1933 seinen ersten Forschungsaufenthalt in Westafrika (Elfenbeinküste) absolviert hatte.¹

Der folgende Schriftwechsel aus den Jahren 1933 und 1934 ist im Völkerkundemuseum Burgdorf erhalten. Der erste Brief stammt vom damaligen Kurator Arnold Kordt und ist an Hans Himmelheber gerichtet. Ein Antwortschreiben gibt es nicht, dafür aber zwei Schreiben aus dem Jahr 1934. Das eine rührt von E. K. Gramlich, dem Rechtsanwalt Himmelhebers, und wendet sich an das Völkerkundemuseum Berlin (Brief 2). Bei

dem anderen handelt es sich um die Antwort des damaligen Berliner Direktors Alfred Schachtzabel (Brief 3) an Gramlich. (Hervorhebungen im Text durch den Verfasser).

BRIEF 1

Arnold **Kordt** (Burgdorf) an Herrn Hans **Himmelheber** (Karlsruhe), am 14. Oktober **1933**.

„Werter Herr Himmelheber, es sind leider recht gemischte Gefühle, die mich zu dem heutigen Schreiben veranlassen, und Sie müssen mit gestatten, dass ich ohne Rückhalt zu Ihnen spreche.

Auf der einen Seite weiss ich wohl, dass unser Museum Ihnen schon manche Förderung zu verdanken hat; auch Ihre neuerliche Zusendung, für die ich Ihnen vorderhand danke (sofern Sie es nicht vorziehen sollten, dieselbe wieder zurückzuziehen) bestätigt dies. Andererseits hat mir Herr Speyer anlässlich eines Besuches in Burgdorf und während eines Aufenthaltes in Berlin **so furchtbare Dinge über [...] Sie mitgeteilt, dass es mir wirklich schwer fällt, in Ihnen einen gereiften Menschen zu sehen**. Hören Sie: Mein Freund Arthur Speyer, mit dem mich jahrzehntelange Bande verknüpfen, ist ganz gewaltig gegen Sie aufgebracht und hat mir in aller Form das Ultimatum gestellt: Entweder brichst Du Deine Beziehungen mit Himmelheber ab, oder wir sind geschiedene Leute. Sie sehen, Herr Himmelheber, in welch furchtbarem Dilemma ich mich befinde. Herrn Speyer bin ich für seine Freundschaft und alles, was er für unsere Sammlung getan hat, unendlichen Dank schuldig, und ich werde in jedem Falle zu ihm stehen. So wird es auch das Beste sein,

wenn Sie auf einen weitem Besuch bei mir verzichten, da Sie mich in die grösste Verlegenheit bringen würden.

Ich will aber nicht von Ihnen scheiden, ohne Ihnen nochmals für alles zu danken, das Sie für mich und für unser Museum getan haben, und ich wünsche Ihnen für die Zukunft alles Gute. Mit der Bitte, mir meine Offenheit zu vergeben, zeichne ich:“

BRIEF 2

Notar und Rechtsanwalt E. K. **Gramlich** Frankfurt am Main, am 29. November 1934

„An das Völkerkundemuseum Berlin
Sehr geehrte Herren!

ich bin von Herrn Himmelheber in Karlsruhe, mit der Wahrnehmung seiner Interessen beauftragt worden [...]

Herr Dr. Himmelheber teilt mir mit, dass er kurz vor seiner Ausreise zu seiner zweiten ethnographischen Westafrika-Expedition erfuhr, es würden **Gerüchte** verbreitet dahingehend, **er habe die Sammlung seiner ersten Expedition in Französischen Privatbesitz oder aus Sammlungen europäischer Kolonialleute in Afrika aufgekauft.**

Mein Auftraggeber kann jederzeit beweisen, dass diese Behauptungen erlogen sind und dass er vielmehr seine Sammlung bei den Eingeborenen der Atutu und Nordguro an der Inneren Elfenbeinküste, fern von jeder europäischen Niederlassung angelegt hat, sowie endlich dass auch nicht der kleinste Teil davon bereits einer Sammlung angehörte oder in europäischem Besitz war.

Bei dem oben genannten Gerücht handelt es sich bedauerlicherweise nicht um einen Einzelfall. Seit Jahren werden solche und ähnliche übelsten Beleidigungen in Umlauf gesetzt mit dem Ziel, seinen unantastbaren Leumund bei Sammlern und Museen zu belasten. Er erfährt dies alles erst meist nach langer Zeit. Da ihm dann nur stets gesagt wird, dies oder das werde ‚vielerorts‘ über ihn erzählt oder man habe ‚an 2 oder 3 Stellen‘ gehört, man ihm aber nie mitteilt, welche Personen die Verbreiter der Gerüchte sind, ist es ihm bis jetzt nicht möglich gewesen, gegen diese Personen strafrechtlich vorzugehen. Er sieht sich daher vorläufig gezwungen, auf diesem aussergewöhnlichen Wege dagegen Stellung zu nehmen.

Ich bitte deshalb dringend, mir derartige Gerüchte, falls sie Ihnen künftig zu Ohren kommen, sofort zur Kenntnis zu bringen mit genauen Angaben, welche Personen deren Kolporteurs sind und was sie gesagt haben, da mein Auftraggeber Herr Dr. Himmelheber entschlossen ist, auf das Schärfste dagegen vorzugehen. Er kann seinen Abscheu nicht verhehlen vor solchen Fachgenossen, die so wenig Wahrheits- und Rechtsgefühl besitzen, dass sie derartigen schamlosen Verleumdungen gegen ihn ihr Ohr leihen, oder sie sogar weiterverbreiten, ohne ihn dazu vorher zu hören. Ich nehme an, dass auch Sie seine Empörung teilen und bitten Sie, Ihr Möglichstes zu tun, dass derart heimtückische Angriffe, die, wie ich denke, eines deutschen Wissenschaftlers unwürdig sind, in Zukunft unterbleiben.

Auch bitte ich Sie dringend, dieses Schreiben Ihren sämtlichen Mitarbeitern zur Kenntnis zu geben, weil auch dadurch die Möglichkeit gegeben ist, die betreffenden Denunzianten zu fassen und zur Verantwortung zu ziehen.“

BRIEF 3

Alfred **Schachtzabel**, Direktor des Völkerkundemuseums Berlin an Herrn Rechtsanwalt und Notar E. K. **Gramlich** (Frankfurt am Main), Berlin, am 6. Dezember 1934

„In Bestätigung Ihres Schreibens vom 29. November ds. teile ich ergebenst mit, dass hier die von Ihnen erwähnten Gerüchte unbekannt sind, nach denen Herr Dr. Himmelheber die Sammlung von seiner Reise nach der Elfenbeinküste ganz oder teilweise aus 2 ter Hand aufgekauft habe.

Bekannt ist uns nur, dass Herr Himmelheber eine **erste Auswahl aus dieser Sammlung ausländischen Händlern bzw. Sammlern überlassen** hat, und dass aus der **Restsammlung** dem jetzt in Frankfurt ausgestellten „Goldschatz der Aitutu“ nach eingehender Besichtigung **bei weitem nicht der wissenschaftliche oder künstlerische Wert zukommt**, der ihm in **sensationell aufgemachten Zeitungsartikeln interessierter Kreise** zugesprochen wird.

Als Fachwissenschaftler für Afrika ist Herr Himmelheber hier gleichfalls unbekannt; soweit unser Museum Beziehungen zu ihm hatte, waren diese **rein händlerischer Natur**.“

Arthur Speyer II. war aus heutiger Sicht im Jahr 1933 der wichtigste deutsche Händler außereuropäischer Kunst, nicht zuletzt wegen seiner hervorragenden kommerziellen Beziehungen zum Berliner Völkerkundemuseum, aber auch zu anderen Museen in Deutschland und der Schweiz. Hans Himmelheber gilt als einer der wichtigsten Ethnologen Deutschlands, der als Student von Eckart von Sydow angeregt wurde, afrikanische Künstler und Schnitzer zu dokumentieren.

Interessant an **Brief 1** ist, dass der Burgdorfer Museumskurator Arnold Kordt kein Detail der Gerüchte nennt. Die Folge: Der Angegriffene konnte sich nicht verteidigen. Immerhin ist Arthur Speyer eindeutig als der Aggressor genannt.

Die anonyme Verleumdung in **Brief 2** ist durch die ‚verdrehte Sicht‘ interessant. Damals war anscheinend den kaufenden Sammlern und Museen wichtig, dass die Stücke vor Ort in Afrika erworben wurden. Schädlich war offensichtlich der Vorwurf, „in Französischen Privatbesitz oder aus Sammlungen europäischer Kolonialleute in Afrika aufgekauft“ zu haben. Heute adelt diese ‚Schmähung‘ ein Stück geradezu, wie so mancher Text zur Provenienz in Galerien oder Auktionshäusern beweist.

Und was wirft in **Brief 3** Schachtzabel, damals Direktor des Völkerkundemuseum Berlin, Himmelheber vor? Dass die „erste Auswahl ausländischen Händlern bzw. Sammlern überlassen“ wurde. Dadurch konnte nur noch eine „Rest-Sammlung“ verbleiben, der „bei weitem nicht der wissenschaftliche oder künstlerische Wert zukommt, der ihm in sensationell aufgemachten Zeitungsartikeln interessierter Kreise zugesprochen wird“.

Unklar ist, warum die erste Auswahl nicht dem Berliner Völkerkundemuseum (oder einem anderen inländischen Museum) überlassen wurde. War es Geldmangel oder (arrogantes) Desinteresse? Für Letzteres sprechen der Satz Schachtzabels: „Als Fachwissenschaftler für Afrika ist Herr Himmelheber hier gleichfalls unbekannt“ und die Hervorhebung, dass die Beziehungen „rein händlerischer Natur“ gewesen seien. Himmelhebers Dissertation „Negerkünstler“ war übrigens im Jahr 1934 erschienen (Doktorvater war Augustin Krämer), also vor dem Brief Schachtzabels vom 6. Dezember 1934.

Erfolgreiche Pressearbeit moduliert der kleine Neidhammel zu „sensationell aufgemachten Zeitungsartikeln“, und mit den „interessierten Kreisen“ werden kapitalistische Vermarktungs-



Abb. 3: Figur aus Holz von den Admiralitätsinseln (Museum für Völkerkunde Burgdorf Nr. 277), laut Karteikarte „Kauf Arthur Speyer 1922“. Bisher nicht beachtet wurde, dass die Figur auf Abbildung 1 zu sehen ist.



Abb. 4: *gope*-Brett vom Papua-Golf (Museum für Völkerkunde Burgdorf Nr. 12082). Das Stück wurde um 1990 nachinventarisiert, d. h. die ursprünglich vorhandene Sammlungsinformation ist verloren gegangen. Bisher nicht bemerkt wurde, dass das *gope*-Brett auf Abbildung 2 als mittleres Stück dokumentiert ist und somit über Arthur Speyer II. nach Burgdorf kam.

strategen angedeutet. Man verzeihe mir diese Worte, die ich nur deshalb gewählt habe, um die verächtlich-neidvolle und bössartige Ausdrucksweise Schachtzabels hervorzuheben. Heute würde wohl manche(r) MuseumsdirektorIn in ähnlicher Manier Himmelheber „*Nähe zum Handel*“ und „*Adelung seiner Stücke*“ unterstellen.

Ein möglicher Auslöser für Speyers ‚gewaltige Aufgebrachtheit‘ könnte die Ausstellung „Afrikanische Plastik“ gewesen sein, die von der Berliner Secession in Verbindung mit den Staatlichen Museen Berlin im April und Mai 1932 organisiert worden war. Von Himmelheber stammten fünf Stücke, von Arthur Speyer neun.²

Eckart von Sydow, bei dem Himmelheber studiert hatte, war bei der Auswahl und Aufstellung der Werke wesentlich beteiligt gewesen. Für den damals 24jährigen Himmelheber war dies sicher ein wichtiger Erfolg mit der wahrscheinlichen Folge, dass er als Verkäufer von Objekten in Speyers Berliner Kundenkreis eindrang. Weiterhin ist Himmelheber seit 1930 als Verkäufer afrikanischer, ozeanischer und südamerikanischer Objekte an Schweizer Museen nachweisbar (Museum der Kulturen Basel, Historisches Museum St. Gallen, Musée d’Ethnographie Genève, Völkerkundemuseum Burgdorf). Arthur Speyer belieferte diesen lukrativen Markt seit dem Jahr 1919. Ein deutscher Konkurrent war offensichtlich nicht erwünscht.

Text und Fotos (Abb 3, 4): Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN

- 1 <http://www.freunde-afrikanischer-kultur.de/vortraege-und-artikel-bei-vdfak/48-hans-und-ulrike-himmelheber-stationen-des-lebens.html>
- 2 Berliner Secession: Afrikanische Plastik, Katalog zur Ausstellung, Berlin 1932

„Hans Himmelheber“

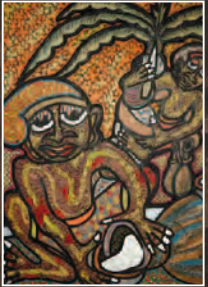
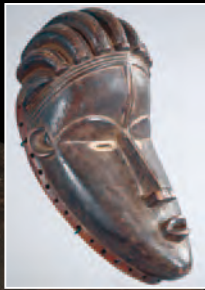
- Elfenbeinküste
93. Sitzende Frau mit Kind, Baoulé
94. Maske, Dan
Französisch Äquatorial-Afrika
95. ‚Kopffüßler‘-Figur, Bakota
96. ‚Kopffüßler‘-Figur, Bakota
Belgisch-Kongo
97. Maske, Süd-Bassonge“

„Arthur Speyer“

- Kamerun (Grasland)
119. Grabfigur mit Perlenüberzug, Bamum
120. Häuptlingssitz mit Perlenüberzug, Bamum
121. Häuptlingssitz mit Perlenüberzug, Bamum
122. Pfeife mit perlenüberzogenem Rohr, Bamum
123. Pfeife mit perlenüberzogenem Rohr, Bamum
124. Weibliche Sitzfigur, Bangwa
125. Männliche Statuette, Bangwa
Belgisch-Kongo
126. Häuptlingssitz Urua
129. Weibliche Sitzfigur Urua“

shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst
Fotografie - Limitierte Editionen
Antiquarische Kunstbücher
mit Sonderabschnitt aus der Kegel-Konietzko Sammlung



10 Jahre 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

Ansorgestr. 5, 22605 Hamburg, Germany
Phone: +49 (0)175-245 08 68
info@shikra.de · www.shikra.de

African Art

Kunsthandlung Hattesen

since 1931



Große Straße 3
D-25938 Wyk auf Föhr

Hohenstaufenring 53
D-50674 Köln

fon: +49 461 25077 • art@hattesen.com • *Opening hours by appointment*

