

Kunst & Kontext

Außereuropäische
Kunst und
Kultur im Dialog

#20 Juli 2020

Materielle Kultur der Karamojong

Benin und die Schweiz

Frère Cornet und der Kongo

Perlenschurze Guayanas



10
Jahre

Wilhelm, Audrey, Ludwig, Ulrike
punkt ch



Vorab!

Mitte März 2011 entstand die Idee, und Mitte Mai 2011 lag das erste gedruckte Heft vor uns. Das Cover hatte Janine Heers gezeichnet, und das Layout stammte von André Orlick. Die meisten Autoren im ersten Heft von *Kunst&Kontext* waren Vereinsmitglieder – darunter Ingo Barlovic und Eric Makin. Gemeinsam bildeten wir drei eine Art informelle Redaktion. Bereits mit dem zweiten Heft (2011) erweiterte sich der Kreis der Autoren so, dass seitdem mehrheitlich Nicht-Vereinsmitglieder in *Kunst&Kontext* publizieren. Im Jahr 2012 vergrößerte sich die Redaktion um Petra Schütz, Martin Schultz und Audrey Peraldi. Wichtiger wurde die Überarbeitung der Texte, die vor allem Petra und (seit 2013) Karl Brosthaus sowie (seit 2015) Bruno Illius verdanken ist. Die Lektoren korrigieren nicht nur Schreibfehler, sondern sie machen auch inhaltliche Vorschläge, welche bislang mehr als 100 Autoren nutzen konnten, um ihre Artikel zu verbessern. Die gestalterische Suche führte 2017 zu einem neuen Konzept, und seither liegen Cover und Layout von *Kunst&Kontext* in den Händen von Janine, André und Manja Hellpap. Der Internetauftritt wird seit 2013 von Audrey gestaltet und betreut. Die bereits erschienenen Hefte sind dort archiviert und können kostenlos geladen werden.

Ich danke Euch für die langjährige (und ehrenamtliche) Zusammenarbeit an Form und Inhalt, die vielen Diskussionen und die fortlaufende Realisierung unseres gemeinsamen Projektes.

Es ist interessant, die ersten Ausgaben mit den heutigen zu vergleichen. Auch wenn sich vieles verändert hat, sind die Themen geblieben: das heutige Leben indigener Gemeinschaften in den Rückzugsgebieten dieser Welt, die historischen Objekte in Völkerkundemuseen, die Arbeit der Museen und gesellschaftliche Debatten z. B. zum Humboldt Forum, zur Kolonialzeit und zur Restitution. Die damalige Entscheidung für ein gedrucktes Heft, das online verfügbar ist, war nicht zufällig. Für die Printausgabe gilt deutsches Presserecht und dadurch ein Rahmen, der Genauigkeit, Prüfbarkeit und journalistische Rechenschaft stärker fordert als das Internet. Gedrucktes lässt sich nicht mehr ändern, und hierdurch erhält der langwierige Prüfungsprozess eine hohe Bedeutung: Fakten und Analyse werden deutlicher von Meinung und In-



terpretation abgesetzt. Mit der online-Ausgabe werden diese Qualitätsmerkmale in das Internet transferiert und von dort weiter verteilt. Denn die Artikel finden sich inzwischen nicht nur auf der Seite von *Kunst&Kontext*; viele Autoren stellen diese auf Plattformen wie www.academia.edu und www.researchgate.net.

In diesem Heft äußern sich neun Autoren zu Objekten und Themen, welche die Kontinente Afrika, Nord- und Südamerika betreffen. Erstmals ist der Bestand aus dem Königreich Benin in Schweizer Museen beschrieben und klassifiziert. In drei Beiträgen werden Aspekte der heutigen materiellen Kultur der Matheniko-Karamojong betrachtet; diese entstanden aus einem Projekt der Lira University (Uganda) und des Research Centre for Material Culture Berlin. Ein Artikel widmet sich der Aufbauarbeit von Joseph-Aurélien Cornet, dem langjährigen Generaldirektor der Musées Nationaux du Congo, und dem Schwund der dortigen Objekte seit der Regierungszeit Mobutus. Weiterhin stellt ein Beitrag einige Werke des Bildhauers Muhlati vor, einem der wenigen afrikanischen Künstler des 19. Jahrhunderts, deren Namen bekannt sind. Ein Aufsatz widmet sich dem zeitgenössischen Maler Bernd Zimmer und dessen Halle der Kunst (Stoa169), deren über 100 Säulen von Künstlern aus aller Welt geschaffen wurden. Das Wiederauffinden eines um 1877 entstandenen Heftes mit Zeichnungen des Kiowa-Kriegsgefangenen Etah-dle-ah führt auf den folgenden Seiten zur erstmaligen Veröffentlichung von dessen Bildern. Schließlich ist mit dem dritten Teil der Reihe zu den Perlenschurzen Guayanas das künstlerische Schaffen der Frauen dieser Region umfassend gewürdigt.

Berlin, den 30. Juli 2020

Andreas Schlothauer

Kunst & Kontext

#20 Juli 2020

Vorab 1

GLÜCKWUNSCH

Christian Feest zum 75. 3

AFRIKA

Benin in Schweizer Museen *Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer* 4

Sammeln in Karamoja 2019 *Andreas Schlothauer* 26

Materielle Kultur der Karamojong *Peter Apaja* 30

Objektschutz im Karamoja Museum *Dominique Loeding* 36

Frère Cornet und Kongo *Leif Birger Holmstedt* 41

Muhlali *Christian Kennert* 46

WELT

Zimmers Faszination für die Fremde *Ingo Barlovic* 54

AMERIKA

Drawn by Etah-dle-ah *Martin Schultz* 58

Perlenschurze Guayanas, Teil III *Michael Oehrl* 64

Impressum 80



Christian FEEST – zum 75. Geburtstag (20. Juli 2020)

Wer sich mit der Geschichte Nordamerikas befasst, kennt und schätzt seine Bücher und Aufsätze. Die Zahl seiner Publikationen nähert sich mittlerweile der 300er-Marke. Sein 1980 erschienenes Werk „Native Arts of North America“ ist ein Klassiker und geht erstmals von Material und Technik aus, statt von Ethnologen definierten Kulturregionen. Von 1987 bis 2007 war Christian Feest Herausgeber des *European Review of Native American Studies*, und er kuratierte zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland. Die materielle Kultur und die Geschichte der frühen Sammlungen außereuropäischer Objekte waren und sind seit seinem Studium in Wien ein wesentliches Anliegen Feests. Der Titel seiner Dissertation (1969): lautet „Virginia Algonkin 1570-1703. Ethnohistorie und historische Ethnographie“. Feests Forschungen konzentrierten sich schon früh auf Sammlungsgeschichte(n) – lange bevor das Wort „Provenienzforschung“ eingeführt war. Der von ihm mitbegründete Verlag ZKF Publishers legt seine Schwerpunkte auf die materielle Kultur Nordamerikas und auf ethnologische Sammlungen.

Bereits während des Studiums arbeitete Feest als Hilfskraft am Museum für Völkerkunde in Wien, war dort ab 1966 Kustos der Nordamerika-Abteilung und seit 1975 Kustos der Nord- und Mittelamerika-Abteilung, des Fotoarchivs und des Museumsarchivs. Parallel zur Museumsarbeit hatte er, neben Aufenthalten in Nordamerika, ab 1971 verschiedene Lehraufträge an der Universität Wien, und nach seiner Habilitation („Trinken und Trunkenheit im indianischen Nordamerika. Zur Frage der sozialen und kulturellen Aspekte des Alkoholgenusses“, 1980) war er bis 1993 Universitätsdozent am Institut für Völkerkunde. In diesem Jahr folgte die Berufung zum Professor für Historische Ethnologie (Nordamerika) an die Goethe-Universität Frankfurt am Main, wo er bis 2004 tätig war. Von 2004 bis 2010 ging er erneut nach Wien, als Direktor des Museums für Völkerkunde. In dieser Zeit entstand eine der gründlichsten Studien zu einem einzelnen Objekt – dem als «Penacho» und «Federkrone des Montezuma» international bekannten „altmexikanischen Federkopfschmuck“ des heutigen Weltmuseums Wien. Feests Beitrag zur teils hitzig geführten Diskussion um das Stück ist nicht nur eine Demonstration seiner überragenden Fachkenntnisse, sondern auch ein Beispiel für seinen feinen Humor.

Die Redaktion von *Kunst&Kontext* möchte sich auf diesem Wege für die zahlreichen von Feests Gedanken ausgehenden positiven Impulse bei ihm bedanken und sendet herzliche Glückwünsche.



Abb. 1 Bemalte Bisonrobe, Sioux, ca. 1870-80, Inv. Nr. 1908.15.0001, Sammlung Mark Harrington, 240 x 235 cm; Etnografiska museet, Stockholm, Fotograf: Tony Sandin

Objekte aus dem Königreich Benin in Schweizer Museen

Das Königreich Benin im heutigen Südwesten Nigerias sieht seine Ursprünge im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung und wird vor allem wegen seiner Werke aus Gelbguss und Elfenbein zu den bedeutendsten historischen Kulturen Afrikas gezählt. Mit der Eroberung von Benin-City im Jahr 1897 gelangten Hunderte dieser Stücke nach Europa, allerdings kam nur eine Handvoll in die Schweiz. Der heutige Bestand in den Schweizer Museen spiegelt die unterschiedliche Qualität der Objekttypen und zeigt mit Erwerbszeitpunkten zwischen 1884 und 2011 auch die verschiedenen Handelswege der Stücke innerhalb Europas. Zu nennen sind Sammler wie Han Coray und Eduard von der Heydt sowie Händler wie William D. Webster und Arthur Speyer II.

In sieben Schweizer Museen befinden sich 95 Objekte aus den Materialien Gelbguss, Elfenbein, Holz, Ton und

Stein, davon sind 93 dem Königreich Benin und zwei der Stadt Owo zugeschrieben, die ca. 120 Kilometer nördlich von Benin-City liegt. (Abb. 1; Tabelle 3) Im Museum der Kulturen Basel (MKB) befinden sich 19 Stücke, im Bernischen Historischen Museum (BHM) vier, im Musée d'ethnographie de Genève (MEG) neun, im Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) 21, im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen (HVM) acht, im Museum Rietberg Zürich (MRZ) 18 und im Völkerkundemuseum der Universität Zürich (VUZ) 16.

Mit den Recherchen zur Verteilung von Benin-Objekten in europäischen Museumssammlungen wurde 2011 begonnen. Die Autoren besuchten Ausstellungen und arbeiteten in Archiven und Depots von mehr als 30 Museen in Dänemark, Deutschland, England, Frankreich, den Niederlanden, Österreich, Schweden und der

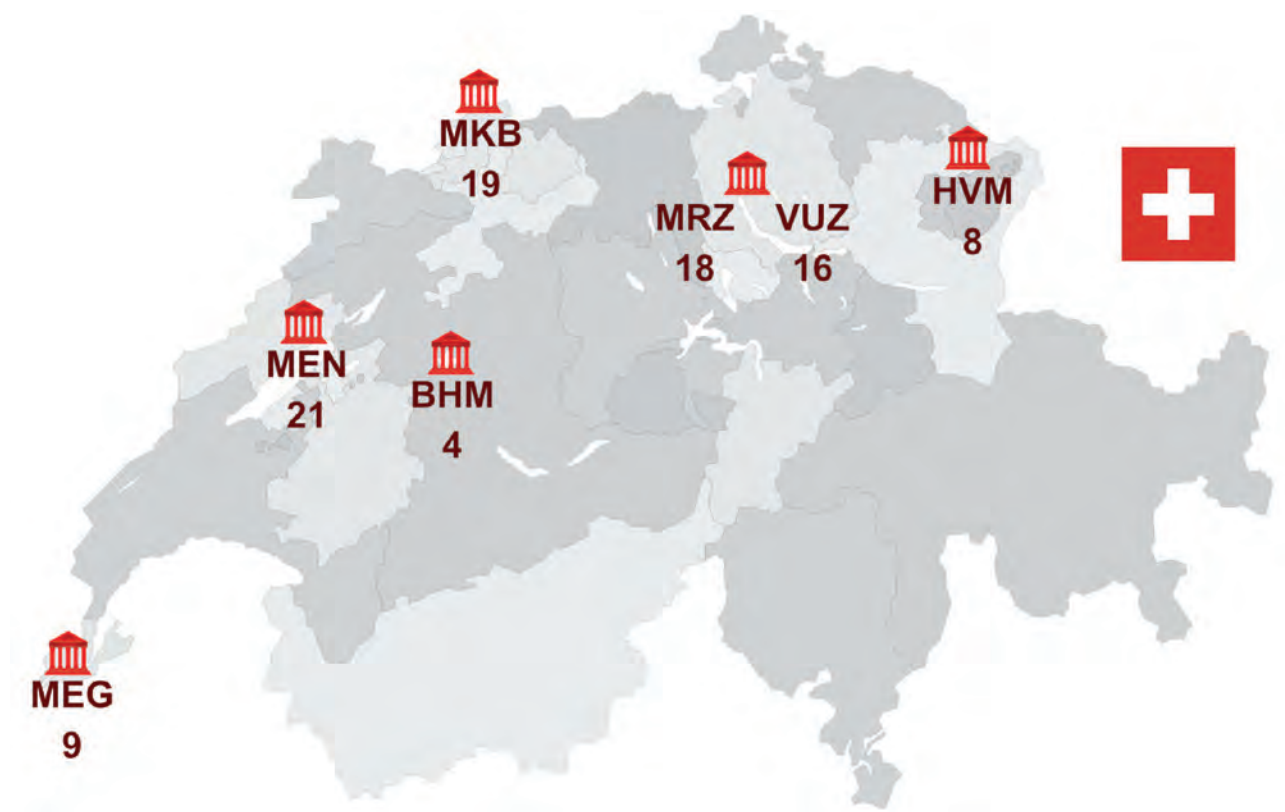


Abb. 1 Regionale Verteilung des Bestandes (Benin) in der Schweiz

Schweiz. Die Informationen zu den sieben Schweizer Museen resultieren aus einer intensiven Kooperation mit der Mehrzahl der Kuratoren; allerdings gibt es auch zwei Museen, die bislang jede Form der Zusammenarbeit verweigert haben. Anfangs wurden die Datenbestände (Fotos, Literatur, Archivmaterial) mit Schlagworten durchsuchbar gemacht, und seit Anfang 2019 wird mit einer Datenbank (FileMaker) gearbeitet. Ein Teil der Informationen und der Objektfotos wird ab Herbst 2020 auf der Internetseite des Research Centre for Material Culture online gestellt: www.rc-materialculture.de/benin

Die Provenienz als wesentliches

Kriterium: vor oder nach 1897 hergestellt?

Im Februar 1897 eroberten einheimische Soldaten des Niger Coast Protectorate und britische Truppen Benin-City. (Schlothauer 2018: 60 f.) Als Kriegsbeute gelangte damals eine große Zahl der Objekte, die sich heute weltweit verteilt in den Museen befinden, nach Deutschland und in das Vereinigte Königreich. Bereits ab 1898 war die Nachfrage vor allem deutscher Museen und weniger Privatsammler nach Benin-Objekten höher als das Angebot (Schlothauer 2018: 67 f.), und so lohnt es sich seit mehr als 100 Jahren, Nachbildungen, Fälschungen und Neuentwicklungen zu produzieren. Wesentlich ist daher nicht die Stückzahl in einem Museum, sondern ob das einzelne Objekt vor 1897 hergestellt wurde. Die Provenienz wird als sicherer Nachweis betrachtet, aber nur bei 12 bzw. 13 Stücken in Schweizer Museen – etwa 14 % des dortigen Gesamtbestandes – ist dieser zeitliche Bezug belegt.

Der Benin-Bestand in Schweizer Museen ist in der folgenden Bearbeitung in vier Kategorien klassifiziert. Bei den Stücken der Kategorie »vor 1897 hergestellt« ist die Provenienz bis 1898/1900 belegt, und auch stilistisch spricht nichts gegen eine solche Zuordnung. In der Kategorie »vor 1897 hergestellt« finden sich die Stücke, bei denen zwar stilistisch diese Zuordnung passt, deren Provenienz jedoch (bislang) eine Lücke von zwei bis sechs Jahrzehnten aufweist. Die Kategorie »nach 1897 hergestellt« vereinigt die Objekte, deren Fertigung im 20. Jahrhundert bekannt ist. Und in der Kategorie »um 1900 hergestellt« befinden sich Stücke, deren Provenienz eine Lücke aufweist, die stilistisch abweichen, teilweise handwerklich schlecht gearbeitet und ähnlich bereits in Auktionskatalogen ab 1898 zu enthalten sind.

Kategorie »vor 1897 hergestellt«

Bei zwölf Stücken wird wegen des nachweisbaren Erwerbs in den Jahren 1897 bis 1900 davon ausgegangen, dass diese vor 1897 hergestellt wurden, und bei einem 13. wird dies vom Museum (MKB) behauptet. Ein Armreif aus Elfenbein soll aus der Sammlung des militärischen Leiters der Strafexpedition stammen. Drei Objekte kommen aus Museumssammlungen in Berlin und Dresden und wurden vor Ort von deutschen Kaufleuten 1897 und 1898 erworben. Sechs Stücke sind in den Katalogen eines Londoner Auktionshauses der Jahre 1898 bis 1900 dokumentiert, und ein weiteres Stück soll dort 1901 gekauft worden sein. Ein Krug mit Deckel aus Elfenbein befand sich sogar schon 1884 in der Schweiz.

In seiner Datenbank und in zwei Publikationen verweist das **Museum Rietberg** bei einem figurativ beschnitzten **Armreif** aus braun-rot gefärbtem Elfenbein (Inv. Nr. RAF 608, [Abb. 2](#)) darauf, dass dieser einst in der Sammlung von Admiral Harry Rawson (1843–1910), dem Oberbefehlshaber der Strafexpedition gegen Benin, gewesen sein soll (Tisa Francini 2019: 120) und somit dessen »Herkunft [...] nachweislich auf die Strafexpedition zurückgeführt werden« könne.¹ (Tisa Francini 2018: 42) Einzige Quelle für diese Behauptung ist eine Abbildung dieses (oder eines sehr ähnlichen) Armreifs im Buch »Die Altertümer von Benin« (1919) von Felix von Luschan ([siehe Kästen](#)). Zwar sind in den Texten von Tisa Francini weder die Seitenzahl noch die Abbildungsnummer zitiert, doch kann es sich nur um die »Abb. 605« bei Luschan handeln;

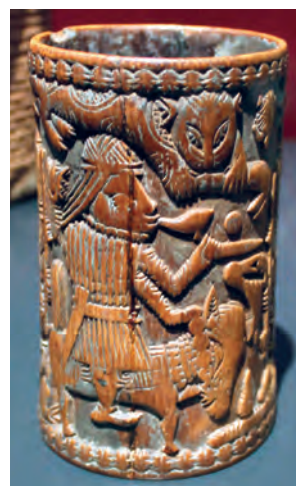


Abb. 2 Armreif aus braun-rot gefärbtem Elfenbein (Inv. Nr. MRZ RAF 608)



Abb. 3 Abbildung 605 »Sammlung Rawson« bei Felix von Luschan (1919: 399)

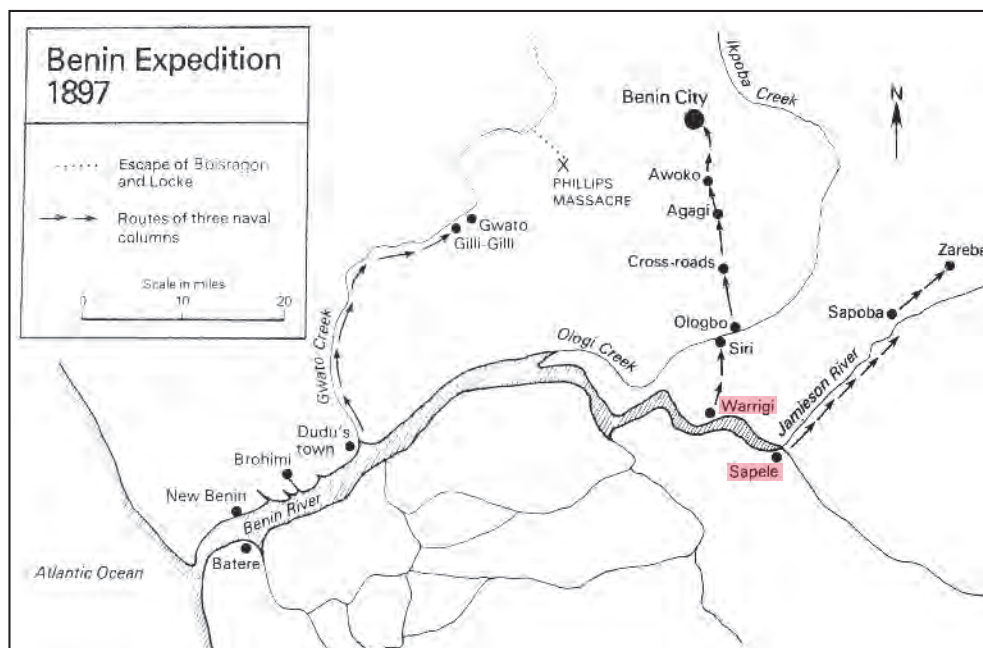


Abb. 4 Landkarte von Benin mit den Niederlassungen des Handelshauses Bey & Co

in der dortigen Bildunterschrift heißt es: »Sammlung Rawson«. (Luschan 1919: 399) Nach einem Vergleich der Abbildung bei Luschan (Abb. 3) mit Fotos des Armreifes im Museum Rietberg spricht aus Sicht der Autoren nichts gegen die Annahme, dass es sich um das abgebildete Stück handeln könnte. Dennoch bleibt eine kleine Unsicherheit, denn Luschan spricht von einem »Typus«, bildet zwei sehr ähnliche Exemplare ab (Fig. 605, 606) und schreibt zu zwei weiteren Stücken: »Besonders die beiden Londoner Stücke R. D. VI 3 und 4 gleichen sich zum Verwechseln«. (Luschan 1919: 398)

Felix von Luschan (1854–1924)

Der in Österreich geborene Arzt, Archäologe und Ethnologe war ab 1885 zunächst als Direktorassistent am Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin tätig und von 1904 bis 1910 als Direktor der Afrika- und Ozeanien-Abteilungen. Ab August 1897 widmete er sich intensiv den Objekten aus Benin, erwarb für das Berliner Völkerkundemuseum mehrere Hundert Stücke und erfasste systematisch die weltweite Verteilung der Objekte. Sein Buch die »Die Altertümer von Benin« aus dem Jahr 1919 ist bis heute ein Standardwerk.

Bei einer **Platte** aus Gips mit der Darstellung eines Europäers (Inv. Nr. 52.1.1), die sich heute im **Musée d'ethnographie de Neuchâtel** befindet (Abb. 5), ist durch eine ältere Inventurnummer belegt, dass das Objekt ehemals im Besitz des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin war. Dieses hatte die Platte in der zweiten Jahreshälfte 1898 von dem Hamburger Handelshaus

Heinrich Bey & Co gekauft, das mehrere Niederlassungen in Nigeria (in Lagos, Warri und Sapele) unterhielt (Abb. 4), die von einem Friedrich Erdmann geleitet wurden. (Reuther 2018: 32) Angekauft wurden landwirtschaftliche Produkte, Elfenbein, etc., und das Angebot bestand vor allem aus europäischen Waren. Von Erdmann stammen einige der frühesten Fotos von Benin-City (Luschan 1919: 2 f.), und er offerierte dem damaligen Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Justus Brinckmann (1843-1915), bereits im Sommer 1897 erste Objekte aus Benin. (Schlotthauer 2018: 70 f.) Als Brinckmann diese in seinem Vortrag auf der Jahrestagung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft in Lübeck vom 3. bis 5. August 1897 präsentierte (Hagen 1900: 2), war das Interesse der deutschen Völkerkundemuseen und ihrer Mäzene entfacht. Vor allem eine Depesche von Felix von Luschan, damals Direktionsassistent des Königlichen Völkerkundemuseums in Berlin, an das Deutsche Konsulat in Lagos vom August 1897 hatte Folgen: [Zu kaufen] »was immer erreichbar und ohne Rücksicht auf den Preis.« Innerhalb eines Jahres sammelte Bey & Co mindestens 271 Objekte, die Luschan 1898 für das Museum für Völkerkunde erwerben konnte. (Völger 2007: 218) Als dann in den Jahren der Inflation und Hyperinflation in Deutschland das Berliner Museum aus finanziellen Gründen Objekte aus seinen Beständen verkaufen musste, erwarb der Ethnographica-Händler Arthur Speyer II (siehe Kasten) im Jahre 1923 die Platte. Er veräußerte sie im selben Jahr an das MEN, wo diese allerdings erst im Jahr 1952 inventarisiert wurde.²



Abb. 5 Platte aus Gelbguss mit Darstellung eines Europäers, ab 1898 im Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin, seit 1923 im Musée d'ethnographie de Neuchâtel. (Inv. Nr. MEN 52.1.1)



Abb. 6 Kopf aus Gelbguss, ab 1898 im Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin, heute im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen (Inv. Nr. C 3172)

Arthur Speyer II (1895-1958)

Bereits der Vater, Arthur Speyer I, hatte mit Ethnographica gehandelt, und nach Ende des Ersten Weltkrieges übernahm der Sohn das Geschäft schrittweise bis zu dessen Tod im Jahre 1923. Speyer II war in den 1920er- und 1930er-Jahren einer der wichtigsten deutschen Ethnographica-Händler mit Kontakten zu vielen Museen in Deutschland und der Schweiz. (Schultz 2016) Es verwundert daher nicht, dass sich der Weg von Stücken, die sich heute in Schweizer Museen befinden, oftmals in deutsche Völkerkundemuseen rückverfolgen lässt. (siehe Kunst&Kontext Nr. 12)

Auch ein **Kopf** aus Gelbguss (Abb. 6), der sich im **Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen** (Inv. Nr. C 3172) befindet, war ursprünglich im Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin, wie die Ziffernfolge »III C 8188« auf dem Stück belegt. (Schlothauer 2012: 79) Im Frühjahr 1898 hatte Luschan für das Berliner Museum 80 Benin-Objekte von Eduard Schmidt (Lebensdaten unbekannt), einem Händler und damaligen deutschen Konsul in Lagos, erworben. (Luschan 1919: 8) Darunter waren etliche dieser Köpfe, die in Benin auf Altären zum Gedenken an verstorbene Herrscher gestanden hatten. Das Museum für Völkerkunde in Berlin hatte das Stück im Jahre

1922 an den Berliner Antiquitäten- und Kunsthändler Ludwig Glenk (Lebensdaten unbekannt) veräußert, und im Zuge der Aufteilung der Sammlung von Han Corays (siehe Kasten) im Jahre 1940 (Peraldi et al. 2016) gelangte dieser in das St. Galler Museum. Coray hatte den Kopf (»BKö 2«) wohl in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre erhalten; unbekannt sind der genaue Zeitpunkt und der damalige Verkäufer.³

Han Coray (1880-1974)

Mindestens 26 Objekte aus Benin in Schweizer Museen (ca. 27 %) waren in den 1920er-Jahren Teil der Sammlung von Han Coray (1880-1974), einem Reformpädagogen, Hotelier und Galeristen. Dieser hatte ab Mitte der 1920er-Jahre vor allem im Pariser Kunsthandel in großer Stückzahl gekauft, und im Jahre 1930 besaß er etwa 2.400 afrikanische Kunstwerke. Mit dem Suizid seiner Frau im Mai 1928 und der dadurch ausgelösten finanziellen Schieflage übernahm seine Hausbank schrittweise ab 1929 die Kontrolle über die Sammlung, und die Mehrzahl der Objekte gelangte im Jahre 1940 in Schweizer Museen. (Peraldi et al. 2016) Durch ein Fotoalbum »Afrikasammlung Coray-Agnuzzo« sind 536 Stücke dokumentiert, und im handschriftlichen Katalog, der anlässlich einer Ausstellung im Jahre 1931 in München entstand, sind insgesamt 950 Stücke beschrieben. (siehe Kunst&Kontext Nr. 11)

Bei einer weiteren **Platte** aus Gelbguss (Abb. 7), auch diese heute im **Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen** (Inv. Nr. C 3173), sind die Erwerbsumstände von Coray etwas genauer nachvollziehbar, denn auf der Rückseite sind mehrere Nummern und ein Aufkleber vorhanden. In großer blauer Schrift steht »BP 3« (Bronze Platte 3), die Sammlungsnummer Corays. Eine Marke des französischen Zolls »Douanes Francaises – Recette de Paris Chapelle« verweist auf den Erwerb der Platte im Pariser Handel. Am Gare du Nord befand sich damals (wie heute) die Zollstation de la Chapelle. Schließlich ist dort die klein geschriebene Nummer »16058«. Dieses Nummerierungssystem wurde im Museum für Völkerkunde Dresden verwendet, und ein Vergleich mit dem Foto auf der zugehörigen Karteikarte zeigte, dass die Platte ehemals im Besitz desselben war. (Schlothauer 2013) In einer Veröffentlichung des Dresdener Museums aus dem Jahre 1982 ist erwähnt, dass im Jahre 1898 »aus eigenen Mitteln von dem Händler Blad einige Bronzereliefs erworben« wurden. (Arnold 1982: 66) Weitere Informationen zu Blad gibt es dort nicht.⁴ Arthur Speyer II erwarb das Stück im Juli 1928 in Dresden und brachte dieses innerhalb weniger Wochen oder Monate nach Paris, wo Coray es noch im selben

Jahr kaufte. Dies zeigt einerseits die Schnelligkeit beim Handel mit derartigen Stücken und andererseits, dass Coray im Jahre 1928 trotz seiner finanziellen Schieflage noch teure Objekte erwerben konnte.

Bei fünf Stücken im **Museum der Kulturen Basel** ist seit dem Museumseingang in den Jahren 1898 und 1899 dokumentiert, dass diese vom Londoner Auktionshaus Webster (siehe Kasten) gekauft wurden. Davon sind vier Stücke in den zugehörigen Auktionskatalogen abgebildet und beschrieben: Eine **Platte** aus Gelbguss (Inv. Nr. III 1041) wurde in der 18. Auktion im Jahre 1898 als Lot 70 für 15 Pfund angeboten (Abb. 8 a), und während der 21. Aktion (1899) wurden der **Kopfeiner Schlange** aus Gelbguss (Inv. Nr. III 1036) als Lot 207 für 25 Pfund (Abb. 8 b), eine **Glocke** aus Gelbguss (Inv. Nr. III 1040) als Lot 205 für vier Pfund (Abb. 8 c) und ein **Stab** aus Eisen und Gelbguss (Inv. Nr. III 1039) als Lot 20 für drei Pfund (Abb. 8 d) aufgerufen. Diese Informationen erhielten die Autoren nicht vom Museum der Kulturen Basel (siehe Abschnitt zur Transparenz der Museen), sondern aus einem Buch von Philip Dark (siehe Kasten). Auf ein weiteres Stück in Basel, das im Webster-Katalog Nr. 18 enthalten gewesen sein soll, ist bei Luschan verwiesen. Es handelt sich wohl um den **Kopf** aus Gelbguss mit der Basler Inventarnummer III 1033. Dieser soll ab Ende Juni 2020 in Basel ausgestellt sein, dann wird sich Genaueres feststellen lassen.⁵



Abb. 7 Platte aus Gelbguss, ab 1898 im Museum für Völkerkunde in Dresden, heute im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen.

William Downing Webster (1868–1913)

Der Ethnographica-Händler W. D. Webster war um 1900 eine der wichtigsten Quellen für die Museen beim Einkauf von Benin-Objekten. In seinen Verkaufskatalogen sind zwischen November 1897 und Januar 1901 mehr als 540 Stück nachweisbar. (Schlothauer 2018: 72) Webster bot aber auch Objekte im sogenannten Freiverkauf an, die zwar seine Nummern tragen, aber nicht in den Katalogen enthalten sind.

Auch hinsichtlich einer **Hüftmaske** aus Gelbguss des **Museums Rietberg** (Inv. Nr. 2011.9) ist in der Datenbank und in drei Publikationen erwähnt, dass diese bei Webster erworben wurde (Abb. 9). Der damalige Kurator Lorenz Homberger schreibt in einem Artikel »Neuerwerbungen für die Afrika-Sammlung 2011« zur Provenienz: »William D. Webster (1898)«. (2012: 15) Und bei der Historikerin Esther Tisa Francini findet sich der Hinweis: »[Sie] trägt auf der Rückseite eine weisse Inventarnummer 14356«. (2019: 120) Allerdings ist das Stück in keinem der Webster-Kataloge abgebildet oder beschrieben. Vergleichbar hohe Num-

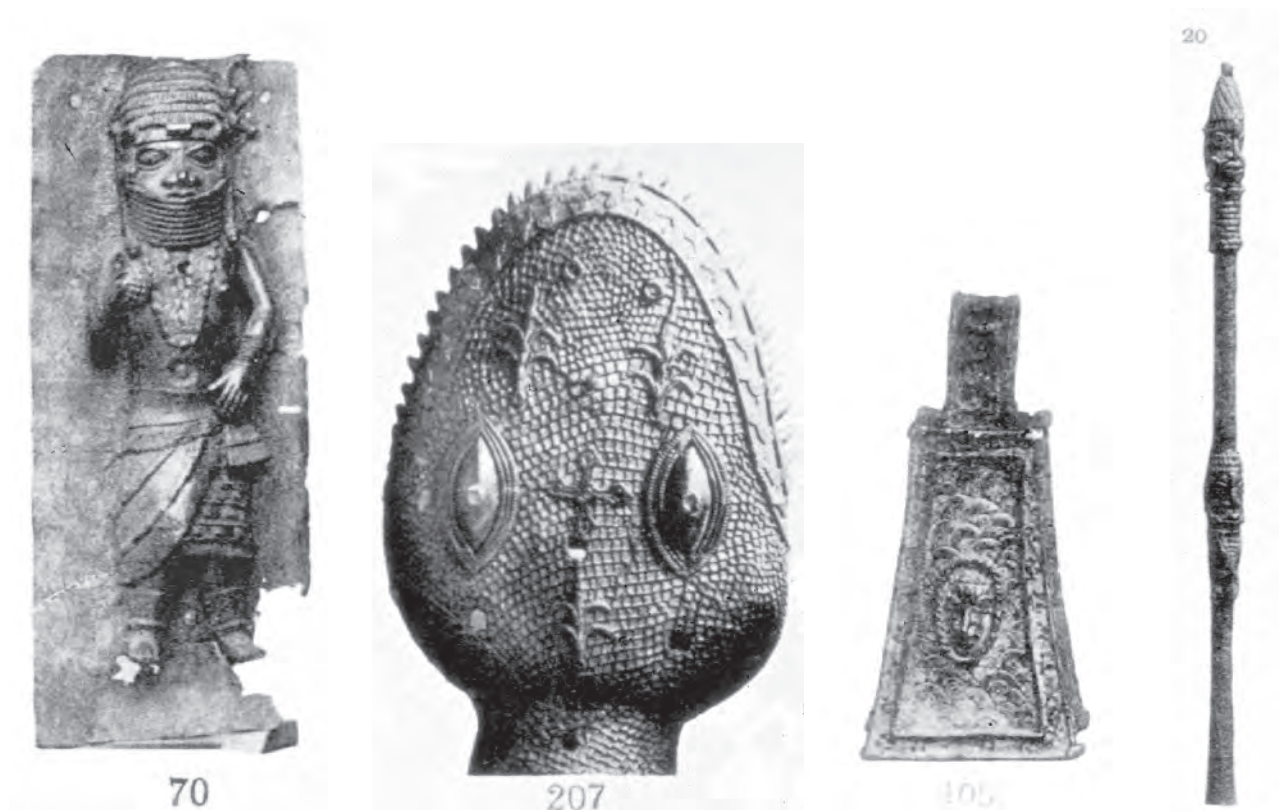


Abb.8 a-d Angebote in zwei Webster-Verkaufskatalogen: Platte (Inv. Nr. III 1041), Kopf einer Schlange (Inv. Nr. III 1036), Glocke (Inv. Nr. III 1040) und Stab (Inv. Nr. III 1039)



Abb.9 a,b Vorder- und Rückseite der Hüftmaske aus Gelbguss im Museum Rietberg (Inv. Nr. 2011.9)

mern sind im Katalog Nr. 31 (1901) auf Seite 115 enthalten, es sind die Benin-Objekte »14358, 14359, 14360«. In der editierten und neu aufgelegten Version der Webster-Kataloge Nr. 18-31 ist auf Seite 358 eine Lücke zwischen den Nummern 14344 und 14358 feststellbar. Möglicherweise hat Webster die Hüftmaske in den Jahren 1900 oder 1901 im freien Verkauf veräußert.⁶

Philip John Crosskey Dark (1918–2008)

Der in London geborene Ethnologe Philip Dark hat in den 1960er- und 1970er-Jahren den weltweiten Bestand von Benin-Objekten, darunter die Bestände der Schweizer Museen, in Form von Listen mit kurzen Beschreibungen der Objekte erfasst und im Jahre 1982 publiziert – allerdings ohne Fotos. Das Buch »An illustrated Catalogue of Benin Art« gibt einen systematischen Überblick und ist neben Luschans Standardwerk eine unverzichtbare Quelle bei der Bestandsüberprüfung.

Nicht berücksichtigt ist, dass auch der figurativ beschnitzte **Elfenbeinzahn** des **Musée d'ethnographie de Genève** (Inv. Nr. ETHAF 021934) im Jahre 1899 von Webster angeboten wurde (Abb. 10). Bislang ist dort nur bekannt, dass das Stück 1949 in der Londoner Galerie Berkeley gekauft wurde. In der Genfer Datenbank findet sich ein Foto, auf dem die weiße Nummer »5443« erkennbar ist. Im Webster-Katalog Nr. 19 ist dieser Zahn als Lot 92 abgebildet und beschrieben: »92. (5443) A very large Elephant Tusk, carved with figures of warriors, reptiles, fish, etc., very much worn with age, and partly damaged with fire in the taking of the city, 67 inches long, 25 Pounds«. Die Längenangabe 67 inch (= 170 Zentimeter) weicht etwas von dem Genfer Maß – 155 Zentimeter – ab.

Kurz vor Beendigung dieses Artikels gelang es der Genfer Afrika-Kuratorin, Floriane Morin, die **Hüftmaske** aus Gelbguss (Abb. 11) im Besitz des MEG (Inv. Nr. ETHAF 020501) im Webster-Katalog Nr. 24 (1900) als Lot 20, Webster-Nummer 7610, zu identifizieren. Bislang war diese zwar dem Altbestand (»Ancien fonds«) zugeordnet, wurde aber erst im Jahre 1945 inventarisiert.

Die älteste nachgewiesene Provenienz hat ein **Krug** aus Elfenbein (Inv. Nr. 1884.333.1), der bereits im Jahre 1884 im Vorläufer des Bernischen Historischen Museums nachweisbar ist (Abb. 12). Stilistisch wird dieser nicht dem

Benin-Reich zugeordnet, sondern Owo, einer von Yoruba bewohnten Stadt weiter nördlich. In einem Beitrag von Martin Schultz wurde dieser – laut Inventarbuch – »Krug aus Elfenbein mit Deckel mit Schnitzereien, weibliche Figuren und Vögel darstellend, aus Hinterindien?« kürzlich abgebildet. Er wurde »vom ersten Konservator der Ethnographischen



20



Abb. 10 a,b Figurativ beschnitzter Elfenbeinzahn, heute im Musée d'ethnographie de Genève (Inv. Nr. ETHAF 021934) und ehemals im Webster-Katalog Nr. 19, Lot 92

Abb. 11 a,b Hüftmaske aus Gelbguss, heute im Musée d'ethnographie de Genève (Inv. Nr. ETHAF 020501) und ehemals im Webster-Katalog Nr. 24, Lot 20

Abteilung, Edmund von Fellenberg (1838-1902), bei einem Berner Antiquar erworben und 1884 der Sammlung geschenkt (von Fellenberg/von Rodt 1886: 35).« (Schultz 2016: 9) Der Krug mit Deckel ähnelt deutschen Humpen (Bierkrügen) des 17./18. Jahrhunderts. Im Bestand des Grünen Gewölbes in Dresden befinden sich z. B. zwei vergleichbare Stücke aus Elfenbein: ein um 1650 entstandener »Humpen mit Darstellung bacchantischer Szenen« (Inv. Nr. II 395) und ein um 1685 gefertigter »Humpen mit Kampfszene (Reitergefecht)« (Inv. Nr. II 388).⁷



Abb. 12 a,b Krug mit Deckel aus Elfenbein (Inv. Nr. 1884.333.1), seit dem Jahre 1884 in Bern nachweisbar und heute im Bernischen Historischen Museum

Kategorie »nach 1897 hergestellt«

Insgesamt werden 19 Stücke bei »nach 1897 hergestellt« eingeordnet, das sind etwa 20% des Gesamtbestandes in Schweizer Museen. 16 Stücke aus Gelbguss in Neuchâtel (Inv. Nrn. 63.16.2-17) lassen sich mit Sicherheit so zuordnen; es handelt sich um Figuren, Köpfe, Plaketten, etc. aus Gelbguss, die 1963 in Benin City von einem dortigen Händler, Peter Rufus Osunde, erworben wurden. Zwar werden eine Plakette des MEG (Inv. Nr. ETHAF 032616) in das 19. Jahrhundert und ein Kopf im Museum Rietberg (Inv. Nr. RAF 695) auf »Ende 18. Jahrhundert?« datiert, doch gehen die Autoren bei diesen beiden Stücken davon aus, dass sie in die Kategorie »nach 1897« gehören (Abb. 13, 14): Die Plakette ähnelt derjenigen in Neuchâtel (Inv.Nr. 63.16.14), und Gleiches gilt für den Kopf (Inv.Nr. 63.16.8).⁸

Auch eine 1995 erworbene Hüftmaske des BHM (Inv. Nr. 1995.325.388) fällt in die Kategorie »nach 1897«.



Abb. 13 a Kopf aus Gelbguss, 1963 in Benin erworben (Inv. Nr. MEN 63.16.8)

Abb. 13 b Ähnlicher Kopf im Museum Rietberg (Inv. Nr. RAF 695)



Abb. 14 a Plakette aus Gelbguss, 1963 in Benin erworben (Inv. Nr. MEN 63.16.14)



Abb. 14 b Ähnliche Plakette in Genf (Inv. Nr. MEG ETHAF 032616)

Die Erhebung der Daten – zur Transparenz der sieben Schweizer Museen

Die Transparenz der Museen bzw. die öffentliche Zugänglichkeit der Benin-Sammlungen kann mit vier Indikatoren gemessen werden: Publikationen mit Fotos, Online-Datenbank, Objekte in der Ausstellung bzw. in Schaudépots und Offenheit gegenüber Forschungsanfragen Dritter.

Museumspublikation

Keines der Museen hat seiner Benin-Sammlung eine eigene Publikation gewidmet. Einige der Stücke finden sich in Büchern des 20. Jahrhunderts als Bestandteil der jeweiligen Afrika-Sammlung. Größere Teile des Benin-Bestandes des Völkerkundemuseums der Universität Zürich bzw. des Museums Rietberg wurden (mit Fotos) von Szalay im Jahre 1995 bzw. von Leuzinger 1978 veröffentlicht. Zwei Objekte des HVM St. Gallen sind in älteren Heften abgebildet, und 2016 wurde ein Stück des Historischen Museums Bern in einem Artikel behandelt. Obwohl das Museum der Kulturen Basel möglicherweise den größten Bestand von Benin-Stücken in der Schweiz besitzt, sind bislang nur vereinzelt Objekte publiziert.

Online-Datenbank

Die gesamten Bestände von drei Museen sind online abrufbar:

Musée d'ethnographie de Genève:

www.ville-ge.ch/meg/musinfo00.php?dpt=ETHAF

HVM St. Gallen:

www.online-collection.ch/kategorie/ethnografie/afrika/

Museum Rietberg:

www.sammlungrietberg.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&moduleFunction=highlight&viewType=lightbox_4x5

Besonders detaillierte Angaben zur Provenienz der Objekte finden sich in der Datenbank des Rietberg Museums, während sie in den Internet-Publikationen von Genf und St. Gallen sehr knapp gehalten sind; beide Museen befassen sich aber derzeit damit, die Informationen zu aktualisieren und online zu stellen. Zwar sind die jeweiligen Datenbanken der Museen in Neuchâtel und Bern nur intern nutzbar, aber es war bei den Arbeitsbesuchen stets möglich, mit diesen zu arbeiten und Ausdrucke zu erstellen. Auch das Völkerkundemuseum der Universität Zürich und das Museum der Kulturen Basel sollen mit Datenbanken arbeiten, der Zugang wurde allerdings verweigert (siehe rechts »Zugänglichkeit«).

Ausstellung

In Dauerausstellungen wird seit vielen Jahren der gesamte St. Galler Bestand präsentiert, und der vollständige Bestand des Museums Rietberg ist in der Dauerausstellung bzw. im Schaudépot zugänglich. In der Dauerausstellung des Musée d'ethnographie de Genève sind die vier Stücke ausgestellt, bei denen das Museum davon ausgeht, dass diese aus der Zeit vor 1897 stammen. Das einzige ältere Benin-Objekt des Bernischen Historischen Museums war in den letzten Jahrzehnten nur in zwei Sonderausstellungen in Zürich (1978) und Paris (1997) zu sehen. In der 2018 neu eröffneten Dauerausstellung des Musée d'ethnographie de Neuchâtel sind keine Benin-Objekte enthalten, dort ist allerdings auch nur ein vor 1897 datierbares Stück vorhanden. Das Völkerkundemuseum der Universität Zürich sowie das Museum der Kulturen Basel präsentieren etwa seit der Jahrtausendwende keine Dauerausstellungen mehr. Ein Stück des ersteren Museums, ein Reiter ohne Kopf, war zwischen 2007 und 2018 als Leihgabe im Museum Rietberg zu sehen, alle weiteren Stücke wurden seit vielen Jahren nicht mehr präsentiert. In Basel sind aktuell (2019 bzw. 2020) in zwei Sonderausstellungen insgesamt fünf Benin-Objekte ausgestellt.

Zugänglichkeit zu den Objekten und zum Archiv (Koooperation)

Für diesen Artikel konnten die Autoren alle Objekte in Neuchâtel (2013), in St. Gallen (2012–2014) und in Bern (2015) untersuchen und fotografieren. Alle Objekte des Rietberg Museums wurden in der Dauerausstellung und im Schaudépot 2018 fotografiert. Im Archivmaterial durfte gelesen, aber es durften keine der Arbeitsfotos von Dokumenten gemacht werden. Ein Großteil der Stücke in Genf wurde im Juni 2020 in der Ausstellung fotografiert, und von allen weiteren Stücken wurden ergänzend Fotos und Archivmaterial geschickt. Von einer vollständigen Bestandserfassung kann bei diesen fünf Museen ausgegangen werden, und hier ist auch eine Diskussion über die Qualität der Objekte möglich.

Eine Inaugenscheinnahme der Stücke war im Völkerkundemuseum der Universität Zürich trotz mehrfacher Anfrage seit 2012 nicht möglich, und eine Bestandserfassung durch die Autoren wurde abgelehnt. Die Direktorin des Baseler Museums, Anna Schmid, präsentierte im November 2019 trotz einer Anfrage für den gesamten Benin-Bestand lediglich sieben (von insgesamt 19) Objekten. Genehmigt war nur ein Betrachten, aber nicht das Anfertigen von Arbeitsfotos. Eine Bestandserfassung durch die Autoren wurde verweigert. Bei diesen beiden Museen sind daher die knappen Objektangaben in den Listen von Dark (1982) die wesentliche Quelle. Dieser nennt für das Basler Museum 19 und für das Züricher Museum 16 Inventarnummern. Auf Nachfrage wurde im Juni jeweils die Anzahl bestätigt. (Siehe hierzu »Warum verweigern sich Basel und Zürich?« im Text weiter unten.)

Bewertung der Transparenz der sieben Schweizer Museen

	Publikation*	Online-Datenbank	Ausstellung**	Kooperation***	Transparenz
Basel	Keine	Nein	Ja (25 %)	Nein	Sehr niedrig
Bern	Keine	Nein	Nein	Ja	Hoch
Genf	Keine	Ja	Ja (50 %)	Ja	Sehr hoch
Neuchâtel	Keine	Nein	Nein	Ja	Hoch
St. Gallen	Keine	Ja	Ja (100 %)	Ja	Sehr hoch
Rietberg	Eine (1978)	Ja	Ja (100 %)	Ja	Sehr hoch
VKM UZH	Eine (1995)	Nein	Nein	Nein	Sehr niedrig

* Museumseigene Publikationen mit Abbildungen von mehr als 50 % des Bestandes

** Dauer- oder Sonderausstellungen mit Benin-Objekten in den letzten 20 Jahren

*** Kooperation im Rahmen des Benin-Projektes der Autoren seit 2012

Tabelle 1

Vorab zu erwähnen ist, dass seit 2012 eine intensive Zusammenarbeit mit vier der Museen möglich war: dem Bernischen Historischen Museum (Martin Schultz bis 2015), dem Musée d'ethnographie de Genève (Floriane Morin), dem Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Julien Glauser) und dem Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen (Achim Schäfer). Dort waren Arbeitsbesuche teils sogar kurzfristig und stets sehr einfach zu verabreden.

Eine **sehr hohe Transparenz** vermitteln das Musée d'ethnographie de Genève, das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen und das Museum Rietberg Zürich: Ein großer Teil oder sogar der Gesamtbestand der Benin-Objekte ist ausgestellt, und alle Stücke sind online mit Abbildungen präsentiert. Ein Minus ist beim Museum Rietberg das Verbot, Arbeitsfotos von Archivalien anzufertigen.

Eine **hohe Transparenz** wird vom Bernischen Historischen Museum und vom Musée d'ethnographie de Neuchâtel erreicht. Zwar sind die Benin-Stücke nicht ausgestellt und nicht online abrufbar, aber die Zugänglichkeit und die Kooperation waren genau so gut wie bei den drei bereits genannten Museen.

Sehr niedrig ist die **Transparenz** beim Museum der Kulturen Basel und beim Völkerkundemuseum der Universität Zürich. Die Gesamtbestände sind weder ausgestellt noch online zugänglich. Gleichzeitig wurde der Zugang zu den Objekten und zu den Archiven abgeblockt, im Fall von Zürich seit dem Jahre 2012.

Das Resultat: Insgesamt 18 Objekte konnten von den Autoren nicht einbezogen werden. Im Museum der Kulturen Basel sind es 10 Stücke (Inv. Nrn. III 1034, III 1037, III 1038, III 1190, III 1191, III 2592, III 2593, III 2594, III 4048, III 4438, III 6311, III 6694), und im Völkerkundemuseum der Universität Zürich sind es vier (Inv. Nrn. 8886, 10006, 10013, 10014, 10340, 10341).

International sind die Objekte in Schweizer Museen bislang nur wenig in die Forschung einbezogen. Zu den Platten aus Gelbguss mit figürlichen Darstellungen hat kürzlich die US-amerikanische Kunsthistorikerin Kathryn Wosocki Gunsch (2018) eine systematische weltweite Bestandserfassung von etwa 850 Platten vorgelegt. Sie listet allerdings nur zwei der sieben Stücke in Schweizer Museen (2018: 230 f.), nämlich die von Szalay publizierten des Völkerkundemuseums der Universität Zürich (Inv. Nrn. 10004, 10005). Nicht genannt sind die Platten in Basel (Inv. Nr. III 1041), in Neuchâtel (Inv. Nr. 52.1.1), in St. Gallen (Inv. Nr. C 3173) und im Museum Rietberg (Inv. Nr. RAF 602, RAF 603).

Die schwedische Kunsthistorikerin Charlotte Dohlvik hat Anfang der 2000er-Jahre den Versuch unternommen, den weltweiten Gesamtbestand von Gedenkköpfen in Museen zu erfassen, und zwei Schweizer Museen angeschrieben. Das Museum Rietberg antwortete, und zum Völkerkundemuseum der Universität Zürich heißt es: »No reply«. (2006: 28)

Warum verweigern sich Basel und die Uni Zürich?

»Eine Begehung von Sammlungen und Archiven ist aufgrund der aktuellen Umstände für die Öffentlichkeit nicht möglich.«
(Mail Mareile Flitsch, 8. Juni 2020)

In den Grundsätzen des ICOM (International Council of Museums) ist in Absatz 3 festgelegt, dass die »Museen eine besondere Verantwortung für Pflege, Präsentation, Zugänglichkeit (auch im Depot) und Erforschung der gesammelten elementaren Zeugnisse [tragen], die sich in ihren Sammlungen befinden.« Zur »Zusammenarbeit zwischen Museen und anderen Einrichtungen« heißt es unter 3.10: »Museumsmitarbeiter/innen sollen die Notwendigkeit zur Zusammenarbeit und Absprache zwischen Einrichtungen mit ähnlichen Interessen und Sammelmethoden anerkennen und dafür eintreten.« Diese Selbstverpflichtung ist in Völkerkundemuseen jedoch keine sichere Konstante. Wechselt der Kurator oder die Direktorin, so kann sich bisweilen die Kooperation dramatisch verändern. Was gestern noch möglich war, geht dann plötzlich nicht mehr. Oder auch der positive Fall: Was Jahre lang unmöglich war, ist innerhalb weniger Tage machbar.

Als im Völkerkundemuseum der Universität Zürich der Südamerika-Kurator noch Peter Gerber und der Direktor noch Michael Oppitz hießen, konnte einer der Autoren Anfang der 2000er-Jahre im Depot mehrere Hundert Objekte und im Archiv die zugehörigen Dokumente fotografieren, ebenso im Museum der Kulturen Basel unter dem Kurator Alexander Brust und den Direktorinnen Clara Wilpert bzw. (ab 2006) Anna Schmid. Was beim Federschmuck des Amazonas-Gebietes von 2004 bis 2010 möglich war, ist es nun bei den Objekten aus Benin nicht.

Feststellbar ist nur die Veränderung, die Gründe bleiben unklar. Museen können sich vorbehalten, »Forschungsansinnen zu prüfen und ggf. abzulehnen«, wie Flitsch es in ihrer Mail vom 7. Juli 2020 formulierte. Eine Beschwerdestelle gibt es nicht, und so können öffentlich finanzierte Archive und Depots in private Forschungsressourcen umgedeutet werden. »Als neuer Afrikakurator bin ich derzeit noch daran mich in die verschiedenen Sammlungen des VMZ einzuarbeiten [...]. Daher ist es mir leider gerade nicht möglich, eine Forschungserlaubnis für das Coray Archiv am VMZ zu erteilen. Ich bitte euch um Geduld, bis ich mich selbst dort einge- arbeitet habe und meine Ergebnisse wissenschaftlich publiziert habe.« (Mail des Züricher Kurators A. Malefakis 14. Juni 2016)

Um die Verweigerung des Zuganges öffentlich verständlich zu machen, wurden den beiden Museen vier Fragen gestellt.

• »Welchen Wert haben für Sie die »Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM?«

Basel und Zürich bestätigten, dass diese »Bestandteil der täglichen Arbeit« seien.

• »Welche Gründe sprechen gegen eine Bestandsaufnahme der Basler Benin-Objekte im Rahmen einer Schweizer Gesamtbeurteilung durch die Autoren?«

Hier verwiesen die Direktorinnen Schmid und Flitsch darauf, dass die »Zusammenarbeit mit der Benin Dialogue Group Vorrang« habe.

Zur Erläuterung: Im Frühjahr 2020 wurde von der Benin Dialogue Group mit dem Aufbau einer Datenbank begonnen, welche bei der anvisierten Fertigstellung im Jahre 2022 Fotos und Dokumente von mehreren Tausend Benin-Objekten in Museen vereinen soll. Koordiniert wird das Projekt von der Direktorin des Hamburger »Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK)«, Barbara Plankensteiner.

Während in Hamburg erst begonnen wird, publizieren die Autoren bereits ihre Ergebnisse zu den Schweizer Benin-Beständen und fassen dabei eigene Artikel seit dem Jahre 2012 zusammen. So stellten sich für die Autoren zwei weitere Fragen:

• »Nach welchen Kriterien vergibt das Museum Exklusivrechte der Forschung?«

Die Züricher Direktorin antwortete nicht, und Anna Schmid erklärte: »Wir arbeiten in verschiedenen Gruppen mit Kolleginnen und Kollegen bzgl. der Benin-Objekte zusammen. Diesen habe ich Priorität eingeräumt, lange bevor Sie deswegen an uns heran getreten sind: first come first serve, Kapazitäten im Haus, Zuverlässigkeit bei Absprachen.« (Mail Schmid 24. Juni 2020)

Die Frage »Was halten Sie von konkurrierender Forschung?« ließen beide Direktorinnen unbeantwortet.

Unsere Antwort: Kunst&Kontext steht für Transparenz, offene Diskussion und konkurrierende Forschung als Grundlagen demokratischer Wissenschaft.

Kategorie »um 1900 hergestellt«

Bei mindestens neun Objekten aus Gelbguss gehen die jeweiligen Museen (wohl aus stilistischen Gründen), ohne dies immer zu begründen, davon aus, dass diese im 20. Jahrhundert gefertigt sind. Es handelt sich um je eine Glocke (Inv. Nrn. BHM Yor. 5, MEG ETHAF 022819) bzw. je eine Figurengruppe im Bernischen Historischen Museum und im Musée d'ethnographie de Genève (Inv. Nrn. Yor. 4, ETHAF 022818) sowie um einen Hahn (Inv. Nr. ETHAF 022867) und einen Kopf in Genf (Inv. Nr. ETHAF 023094). Die beiden Stücke des BHM kamen 1903 in das Museum, und die vier Stücke in Genf wurden 1950 bzw. 1951 im Kunsthandel erworben. Auch drei im Jahre 2006 angekaufte Armreife aus Gelbguss im Museum Rietberg Zürich werden in das 20. Jahrhundert datiert (Inv. Nrn. 2006.126, 2006.127, 2006.132).⁹

Aus stilistischen und handwerklichen Gründen werden die beiden Figurengruppen in Bern bzw. Genf, der Hahn und der Kopf, also vier der Objekte, und fünf weitere aus der Sammlung von Han Coray in einer Kategorie »um 1900 hergestellt« zusammengefasst. Es handelt sich um eine kleine menschliche Figur in St. Gallen (Inv. Nr. C 3165), einen Kopf auf drei Beinen im Völkerkundemuseum der Universität Zürich (Inv. Nr. 10003) sowie drei Hüftmasken, eine in St. Gallen (Inv. Nr. C 3166) und zwei im Rietberg Museum (Inv. Nrn. RAF 604, RAF 605). Für keines dieser neun Stücke ist derzeit eine Provenienz für die Jahre 1897 bis 1900 nachweisbar, aber in den Katalogen bei Webster sind vergleichbare Objekte in den Jahren 1898 bis 1901 abgebildet.

Die **Figurengruppe in Bern** (Inv. Nr. Yor. 4) ist seit 1903 in der Schweiz nachweisbar (Abb. 15 a). Das **Genfer Stück** (Inv. Nr. ETHAF 022818) wurde 1950 in Paris in der Galerie von Ernest Ascher (1888-1953) erworben und soll im Heft »Exposition de bronzes et ivoires du royaume de Bénin« im Musée d'ethnographie du Trocadéro von 1932 genannt sein.¹⁰ (Abb. 15 b) Im Jahre 1901 sind im Katalog Nr. 31 von Webster zwei ähnliche Stücke abgebildet und »als König mit zwei Sklaven« beschrieben (Lot 174, 176).¹¹ Eine

ähnliche Gruppe aus drei Figuren zeigt Luschan und erläutert: »In neun Exemplaren gibt es Gruppen von der Art der beiden Fig. 486/7 abgebildeten; alle sind gleichmäßig sehr roh und von grotesker Häßlichkeit; in der Mitte steht immer ein Mann von durchschnittlich 28 cm Höhe, der wie segnend seine Hände auf die Köpfe von zwei vor ihm stehenden kleineren Personen legt. Solche Stücke kenne ich aus Calabar (Privatbesitz von Herrn Grabs), Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg (Umlauff), Leiden, Leipzig und Stuttgart. Bei allen diesen Gruppen sind die drei Figuren einzeln gegossen und dann durch Niete vereinigt, die durch die Hände der größeren Person in die Köpfe der zwei kleineren getrieben sind; nur die größere steht auf einer kleinen Sockelplatte, die kleineren stehen in der Luft.« (1919: 332)

Eine etwas andere Gruppe »gleich schlechter Art« befindet sich im Museum der Kulturen Basel (Inv. Nr. III 2592); »In der Mitte sitzt eine Figur, die von zwei stehenden an den Armen gestützt wird und sich ihrerseits noch mit den Händen auf die Köpfe von zwei kleineren Personen stützt.« (1919: 333) Luschan kannte zwölf derartige Gruppen und war der Meinung, dass diese »aus derselben Werkstatt« stammen; »ob sie erst nach 1897 und dann wohl für Europa gemacht oder doch etwas älter sind, wage ich nicht zu entscheiden, ist aber auch ohne Belang; sie können für uns nur als Proben für den tiefen Verfall einer alten Kunstübung von Interesse sein.« (1919: 333)



Abb. 15 a Figurengruppe in Bern (Inv. Nr. Yor. 4)



Abb. 15 b Figurengruppe in Genf (Inv. Nr. ETHAF 022818)



Abb. 16 Männliche Figur in St. Gallen (Inv. Nr. C 3165)

Von der etwa 19 Zentimeter großen männlichen **Figur** in **St. Gallen** (Inv. Nr. C 3165, Abb. 16) scheint es nicht viele Exemplare zu geben. Webster bildet nur ein vergleichbares Stück ab, im Katalog Nr. 21 Lot 148 (1899), und Luschan behandelt in seinem 12. Kapitel »Kleinere gegossene Rundfiguren von Menschen und Tieren« diesen Typus nicht. (1919: 308)

Zu dem Typus »**Kopf auf drei Beinen**« (Abb. 17), der mit einem 16 Zentimeter hohen Exemplar im **Völkerkundemuseum der Universität Zürich** vorhanden ist und einst in der Coray-Sammlung war (Inv. Nr. 10003), äußert sich Luschan im »36. Kapitel Gefäße aus Bronze«: »P. Eine sehr wenig erfreuliche Gruppe bilden Stücke in der Art des hier Fig. 670 abgebildeten, Hamburg, C. 2941; C. 3692 und 3699 sind ähnlich, stehen aber nur auf drei Füßen und sind noch schlechter. Ganz spät und schlecht sind auch die ähnlichen Stücke Leiden S. 1320, 7 und Halifax (bei L. R. Fig. 97, S. 192); nur wenig besser ist ein Stück Hamburg, Umlauff 2941, das dem Fig. 670 abgebildeten zum Verwechseln gleicht.« (1919: 426)¹²

Der **Hahn** in **Genf** (Inv. Nr. ETHAF 022867) wurde im Jahre 1950 in der Galerie Carrefour von Pierre Vérité in



Abb. 17 Kopf auf drei Beinen im VUZ (Inv. Nr. 10003) aus dem Fotoalbum von Han Coray um 1930

Paris gekauft. Ein vergleichbares Stück (Abb. 18) findet sich als Lot 151 im Webster-Katalog Nr. 21 des Jahres 1899 und kostete damals 10 Pfund. Luschan meint zu deren Qualität: »Im Anschluß an diese schlechten menschlichen Figuren seien hier die meist ebenso erbärmlichen Vögel erwähnt, die in auffallend großer Zahl aus Benin (oder wenigstens mit der Angabe »Benin«) zu uns gelangt sind. Ihre Höhe schwankt zwischen 6 und 35 cm; die Mehrzahl gleicht den Stücken, die Fig. 488 abgebildet sind.« (Luschan 1919: 333)

Ähnliche Stücke wie die beiden **Hüftmasken** im **Museum Rietberg** (Inv. Nr. RAF 604; Inv. Nr. RAF 605, Abb. 19 a) und eine in **St. Gallen** (Inv. Nr. C 3166, Abb. 19 b) behandelt Luschan als Unterpunkt »G« in Kapitel »Anhänger in Form von menschlichen Masken«: »Nach diesen wertvollen und interessanten Stücken müssen der Vollständigkeit wegen nun auch einige Dutzend sehr unerfreuliche Anhänger erwähnt werden, die immer schlechter und schlechter werdend, eine lückenlose Reihe bilden zu den Formen, wie sie auf unserer Taf. 96 zusammengestellt sind bis hinab zu so minderwertigen und abscheulichen Dingen, wie sie hier Fig. 565 und 566 abgebildet sind. Die Berliner Sammlung kann sich rühmen, kein einziges



Abb. 18 Hahn in Genf (Inv. Nr. ETHAF 022867)



Abb. 19 a Hüftmaske im Museum Rietberg (Inv. Nr. MRZ RAF 605), Abbildung im Fotoalbum von Han Coray um 1930

dieser schlechten Stücke zu besitzen [...] Auch sonst sind nur wenige solche Schrecknisse in die europäischen Museen gelangt; die Händler haben sie dann, wie ich höre, nach Amerika abgeschoben. Mehrere nicht ganz schlechte Stücke sind wohl noch im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegossen worden; andere stammen sicher erst aus der Zeit nach 1897; manche mögen auf Bestellung gemacht sein; andere sind wohl als ganz törichte Fälschungen zu betrachten.« (1919: 379) Mehrere vergleichbare Stücke sind in drei Webster-Katalogen enthalten; z. B. im Katalog Nr. 21 Lot 210, Katalog Nr. 24 Lot 17, 19, 102. Eine Hüftmaske (Lot 226) im Katalog Nr. 28 (1901) wird von Webster als »modern« bezeichnet

Ein **Kopf** aus Gelbguss des **Genfer** Museums (Inv. Nr. ETHAF 023094) weicht handwerklich und stilistisch deutlich ab und wird daher in der Kategorie »um 1900« eingeordnet. (Abb. 20, siehe auch Abb. 19)

Kategorie »vor 1897 hergestellt?«

»Weitere 26 Objekte (27 %) werden derzeit von den Schweizer Museen der Kategorie »vor 1897« zugeordnet.



Abb. 19 b Hüftmaske in St. Gallen, ehemals in der Sammlung von Han Coray (Inv. Nr. HVM C 3166)



Abb.20 Kopf aus Gelbguss in Genf (Inv. Nr. ETHAF 023094)

Zwar spricht stilistisch und handwerklich nichts gegen diese Klassifizierung, aber die Provenienz der Stücke ist meist nur bis in die 1920er-Jahre rekonstruiert. Daher sind diese in der Tabelle 3 als »vor 1897?« gekennzeichnet. Immerhin bei drei Objekten gibt es Belege für eine frühere Anwesenheit in Europa.

Die **Glocke** des **Bernischen Historischen Museums** wurde im Jahre 1903 erworben (Inv. Nr. Yor. 5). Eine **Platte** aus Gelbguss der Coray-Sammlung im **Völkerkundemuseum der Universität Zürich** (Inv. Nr. 10004) ist bei Luschan abgebildet (1919: 142, Abb. 239) und war somit spätestens seit den 1910er-Jahren in Europa.¹³ (Schlotthauer 2013: 47) Bei einem **Kopf** aus Gelbguss (Abb. 21 a) mit markantem, beidseitig aufragendem Schmuck (Inv. Nr. 10001), ebenfalls aus der Sammlung Coray, können die Autoren die Anwesenheit in Deutschland vor 1914 belegen: Auf einem Foto des »Museum Umlauf Hamburg« ist der Kopf abgebildet. (Abb. 21 b)

Tisa Francini schreibt, dass ein im Jahre 1993 von einem Schweizer Sammler erhaltener figürlich beschnittener **Elfenbeinzahn** (Inv. Nr. RAF 607) im **Museum Rietberg** von einem britischen Arzt sei, der um 1900 in Zentralafrika lebte. Weiterhin zitiert sie den Vermerk »aus der Zeit vor 1897« auf der Rechnung eines Kunsthändlers. (Tisa Francini 2018: 42; 2019: 120) In der Datenbank des Museums sind der Name »J. B. Davey« und das Jahr »1902?« genannt. Der Zahn wurde auf einer »Auktion bei Sotheby's, London« am 26. November 1962 als Lot 105 versteigert und war zuvor »Property of the late Miss F. E. Davey«. (26. Mai 2020) Somit ist derzeit lediglich das Auktionsjahr 1962 sicher belegt, und es verbleibt eine deutliche zeitliche Lücke. Die damals preissteigernden Provenienzangaben von Händlern müssen erst noch durch



Abb.21 a,b Kopf aus Gelbguss im Völkerkundemuseum der Universität Zürich (Inv. Nr. 10001), ehemals im Besitz des »Museum Umlauf Hamburg« (vor 1914)



Abb.22 Reiter aus Gelbguss mit Kopie eines Kopfes des British Museum (Inv. Nr. VUZ 10007)

entsprechende Belege abgesichert werden.

Ein **Reiter** ohne Kopf (Inv. Nr. 10007, Abb. 22) des **Völkerkundemuseums der Universität Zürich** war – mit einem solchen – zwischen 2007 und 2018 als Leihgabe in der Dauerausstellung des Museums Rietberg zu sehen und ist z. B. bei Szalay abgebildet. (1995: 95) Er schreibt: »Kopfergänzt, Originalkopf im Museum of Mankind, London«. (1994: 70 f.) Dieser befindet sich im heutigen British Museum (Inv. Nr. Af1897.-526), ist bei Read/Dalton abgebildet (1899: 61) und bei Luschan als »ausgezeichnet schöner Kopf, der von einer solchen Reiterfigur abgebrochen sein muß« (1919: 298) erwähnt. Der Torso des Reiters mit Pferd scheint Luschan nicht bekannt gewesen zu sein. Um 1930, im Coray-Fotoalbum (»BF 5«, 41 cm) und in der Ausstellung der Sammlung Coray in München, war der Reiter noch kopflos. (Abb. 23) Da die Bruchkanten der Kopfkopie und des Torsos deutlich voneinander abweichen, stellt sich die Frage nach der Zusammengehörigkeit. Diese könnte durch eine Materialanalyse beider Teile geklärt werden. Da das Eingangsjahr des Kopfes bekannt ist (»1897«), wäre so auch das Mindestalter der Figur feststellbar.

Ein **Kopf** aus Gelbguss im **Museum Rietberg** (Inv. Nr. RAF 601), vom gleichen Typus wie Abbildung 21, wurde von dem deutschen Sammler Eduard von der Heydt (1882-1964), dem das Museum Rietberg seine Entstehung



Abb.23 Reiter, drei Platten (HVM C 3173, MRZ RAF 602, VUZ10005) und zwei Köpfe (HVM C 3172, VUZ 10002) in der Münchner Sonderausstellung 1931



Abb.24 Glocke aus Gelbguss (Inv. Nr. ETHAF 027421), im Jahr 1958 von Maurice de Rothschild erworben

verdankt, 1926 im Kunsthandel erworben, und eine **Platte** (Inv. Nr. RAF 603) dieses Sammlers befand sich laut Museumsdatenbank »ca. 1925-1931 in der Sammlung von Paul Eluard in Paris« und wurde durch von der Heydt »1931 auf einer Auktion im Hôtel Drouot« in Paris ersteigert. (26. Mai 2020)

Bei insgesamt elf Stücken aus Gelbguss und vier aus Elfenbein der **Sammlung Han Coray** ist nur bekannt, dass sie in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre, spätestens in den Jahren 1928/29, erworben wurden. Im heutigen Bestand des Völkerkundemuseums der Universität Zürich sind – jeweils aus Gelbguss – ein Kopf (Inv. Nr. 10002, Abb. 23, zweiter von rechts), eine Platte (Inv. Nr. 10005, Abb. 23 links Mitte), das Fragment eines Altares mit zwei Figuren (Inv. Nr. 10008), eine Plakette (Inv. Nr. 10006), ein Klangstab (Inv. Nr. 10010) und eine Glocke (Inv. Nr. 10011). Zu den beiden Stücken aus Elfenbein (Inv. Nrn. 10013, 10014) kann wegen der sehr niedrigen Transparenz des Museums nichts gesagt werden. Im Museum Rietberg befinden sich eine Platte (Inv. Nr. RAF 603, Abb. 23 links

oben) und ein Klangstab aus Gelbguss (Inv. Nr. RAF 609) sowie ein figürlich beschnittener Elefantenzahn (Inv.-Nr. RAF 622)¹⁴ und das Fragment eines solchen (Inv.-Nr. RAF 621).¹⁵ Weiterhin sind im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen ein Klangstab (Inv. Nr. C 3167), eine Glocke (Inv. Nr. C 3168) und ein Stab aus Gelbguss (Inv. Nr. C 3170).

Im **Musée d'ethnographie de Genève** befinden sich zwei Stücke, deren Provenienz derzeit nur bis in die 1950er-Jahre reicht. Eine sehr gut gearbeitete Glocke (Inv. Nr. ETHAF 027421) kam im Jahre 1958 aus dem Besitz von Maurice de Rothschild (Abb. 24), und eine zweite Glocke (Inv. Nr. ETHMU 022819) wurde 1950 in Paris bei dem Galeristen Ernest Ascher gekauft.

Eine Figurengruppe aus Elfenbein (Inv.-Nr. RAF 606) erreichte 1991 das **Museum Rietberg** und soll laut Datenbank im Jahre 1965 von einem nigerianischen Kunsthändler anlässlich einer »Afrika-Ausstellung im Globus Zürich« erworben worden sein. (26. Mai 2020) Ein Gedenkkopf aus Holz des **MEG** (Inv. Nr. ETHAF 031761) wurde im Jahre 1963 in einer Genfer Galerie gekauft, ähnliche Stücke sind in den Webster-Katalogen Nr. 24 (Lot 45, 85) und Nr. 29 (Lot 74) abgebildet, und ein Exemplar befindet sich in **Basel** (Inv. Nr. III 1935); es soll 1904 von Umlauff gekauft worden sein.

Bei den beiden Köpfen aus **Keramik** (Inv.-Nrn. RAF 623, RAF 624) im Museum Rietberg könnten Materialanalysen zur Bestimmung des Alters weiterhelfen.

Fazit: Kunsthistorischer Werkskanon – Kriegsbeute – Transparenz

Nur bei 13 Stücken (ca. 14 % des Gesamtbestandes) ist eine Provenienz aus den Jahren 1897 bis 1901 nachweisbar, trotzdem gehen die jeweiligen Museen bei mindestens weiteren 36 Stücken davon aus, dass diese die Qualitätskategorie »vor 1897« verdienen. Diese Klassifizierung folgt – mindestens teilweise – dem kunsthistorischen Kanon, der sich seit 1897 zu Benin-Objekten entwickelte.

Der kunsthistorische Werkskanon und die Schweizer Benin-Objekte

Seit dem Sommer 1897 erachteten Kunsthistoriker und Ethnologen die figürlich verzierten Elefantenzähne und große Figuren aus Elfenbein sowie die großen Figuren, die Platten und die Köpfe aus Gelbguss als bedeutendste Kunstwerke Benins. Diese Wertschätzung lässt sich z. B.

an den Preisen der Webster-Auktionen zwischen 1897 und 1901 ablesen. Unbeschädigte Köpfe kosteten zwischen 25 und 45 £, Figuren unterschiedlicher Größe zwischen 20 und 50 £ und gut erhaltene Platten mit Darstellungen mehrerer Figuren zwischen 30 und 50 £. Am höchsten waren die Preise mit 80 bis 120 £ bei den figürlich beschnitzten Elefantenzähnen. (Deutlich geringer bewertet wurden z. B. Glocken mit einer Spanne von zwei bis sieben £.)

In Schweizer Museen entsprechen diesem Werkskatalog mindestens ein Schlangenkopf, fünf Gedenkköpfe, sieben Platten und der Reiter sowie zwei figürlich beschnitzte Elefantenzähne und ein Krug aus Elfenbein; insgesamt 17 Objekte. In einer weiteren Kategorie können ein Armreif, eine Figurengruppe und das Fragment eines beschnitzten Zahnes – jeweils aus Elfenbein – sowie zwei Hüftmasken, das Fragment eines Altares, drei Klangstäbe und mindestens eine Glocke – jeweils aus Gelbguss – zusammengefasst werden – also insgesamt 10 Stücke.

Kriegsbeute oder Handelsware?

Der Krug aus Elfenbein im Bestand des Bernischen Historischen Museum befand sich bereits vor 1884 in der Schweiz und ist in der Form europäisch geprägt. Bei bisher zehn weiteren Stücken lässt sich die Provenienz bis in die Jahre 1898 bzw. 1899 rekonstruieren und bei einem bis in das Jahr 1901. Fraglich ist somit, ob diese Stücke Bestandteil der Kriegsbeute waren oder aus dem spätestens ab Frühjahr 1897 einsetzenden Handel vor Ort stammen.

Nur bei dem Armreif aus Elfenbein kann wohl davon ausgegangen werden, dass dieser 1897 bei der Eroberung von Benin-City in den Besitz von Admiral H. Rawson gelangte.

Transparenz lohnt sich

Wie die Autoren zeigen können, erlaubt der Zugang zu den Objekten und Dokumenten, ob online oder im Depot bzw. Archiv der Museen, die Rekonstruktion der Provenienz und die vergleichende Zusammenfassung der verteilten Informationen. Für eine Platte des Musée d'ethnographie de Neuchâtel sowie eine Platte und einen Kopf des Historischen und Völkerkundemuseums St. Gallen konnte die Herkunft aus deutschen Museen (Berlin, Dresden) rekonstruiert werden. Wegen einer am Stück vorhandenen Nummer konnte ein figürlich beschnittener Elfenbeinzahn des Musée d'ethnographie de Genève als derjenige identifiziert werden, welcher in einem Katalog des Londoner Auktionshauses Webster angeboten worden war. Und obwohl das Völkerkundemuseum der Universität Zürich seit 2012 den Zugang verweigert, konnte bei zwei weiteren Stücken, einem Kopf und einer Platte, ein vorhergehender Eigentümer festgestellt werden: Der Kopf (Inv. Nr. 10001) war vor 1914 im »Museum Umlauf« und die Platte vor 1919 in Europa, sie ist im Luschan-Standardwerk zu Benin abgebildet (Inv. Nr. 10005).

Kurz vor Abschluss des Artikels gelang es dann noch der Genfer Afrika-Kuratorin, die Herkunft einer Hüftmaske zu klären: diese ist in einem der Webster-Kataloge abgebildet.

Klassifizierung des Provenienznachweises

	Unklar	vor 1897	vor 1897?	um 1900	nach 1897	Armreif	Summe
Basel	10	5	1	1	—	2	19
Bern	0	1	1	1	1	0	4
Genf	0	1 + 1	3	3	1	0	9
Neuchâtel	0	1	0	0	16	4	21
St. Gallen	0	2	3	2	0	1	8
Zürich Rietberg	0	2	10	2	1	3	18
Zürich Universität	4	0	6 + 2	1	—	3	16
Summe	14	13	26	10	19	13	95
in %	15	14	27	10	20	14	

Tabelle 2

Zeitliche Einordnung der Stücke

Museum	Inv. Nr.	Typus	Datierung Museum**	Belegtes Datum	Status
Basel	III 1033	Kopf (Br)*	16. Jh.	1899	vor 1897
Basel	III 1034	Panel (Ho)	—	—	Z. V.***
Basel	III 1035	Armreif (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 1036	Schlangenkopf (Br)	—	vor 1899	vor 1897
Basel	III 1037	Hahn (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 1038	Zahn (Elf)	—	—	Z. V.
Basel	III 1039	Stab (Ei+Br)	—	vor 1899	vor 1897
Basel	III 1040	Glocke (Br)	—	vor 1899	vor 1897
Basel	III 1041	Platte (Br)	—	vor 1898	vor 1897
Basel	III 1190	Celt* (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 1191	Celt* (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 1935	Kopf (Ho)	19. Jh.	1904	vor 1897?
Basel	III 2592	Figuren (Br)	—	—	Z. V. um 1900
Basel	III 2593	Leopard (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 2594	Leopard (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 4048	Glocke (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 4438	Zahn (Elf)	—	—	Z. V.
Basel	III 6311	Armreif (Br)	—	—	Z. V.
Basel	III 6694	Zahn (Elf)	—	—	Z. V.
Bern	1884.333.1	Krug (Elf)	17./18. Jh.	vor 1884	vor 1897
Bern	1995.325.388	Hüftmaske (Br)	20. Jh.	vor 1995	nach 1897
Bern	Yor. 4	3 Figuren (Br)	1903	vor 1903	um 1900
Bern	Yor. 5	Glocke (Br)	1903	vor 1903	vor 1897?
Genf	ETHAF 020501	Hüftmaske (Br)	18./19. Jh.	vor 1945	vor 1897
Genf	ETHAF 021934	Zahn (Elf)	18. Jh.	vor 1899	vor 1897
Genf	ETHAF 022818	3 Figuren (Br)	19./20. Jh.	vor 1932	um 1900
Genf	ETHAF 022819	Glocke (Br)	19./20. Jh.	vor 1950	vor 1897?
Genf	ETHAF 022867	Hahn (Br)	20. Jh.	vor 1950	um 1900
Genf	ETHAF 023094	Kopf (Br)	19./20. Jh.?	vor 1951	um 1900
Genf	ETHAF 027421	Glocke (Br)	18./19. Jh.	vor 1958	vor 1897?
Genf	ETHAF 031761	Kopf (Ho)	18./19. Jh.	vor 1963	vor 1897?
Genf	ETHAF 032616	Plakette (Br)	19. Jh. Jh.	vor 1965	nach 1897
Neuchâtel	52.1.1	Platte (Br)	17./18. Jh.	vor 1898	vor 1897
Neuchâtel	04.15.1	Armreif (Br)	19./20. Jh.	vor 2004	N.B. ****
Neuchâtel	04.15.2	Armreif (Br)	19./20. Jh.	vor 2004	N.B.
Neuchâtel	04.15.3	Armreif (Br)	19./20. Jh.	vor 2004	N.B.
Neuchâtel	04.15.4	Armreif (Br)	19./20. Jh.	vor 2004	N.B.
Neuchâtel	63.16.2	Kopf (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.3	Kopf (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.4	Klangstab (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.5	Hüftmaske (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.7	Kopf (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.8	Kopf (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.9	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.10	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.11	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.12a	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.12b	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.13	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.14	Plakette (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.15	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.16	Kopf (Br)	1963	vor 1963	nach 1897
Neuchâtel	63.16.17	Figur (Br)	1963	vor 1963	nach 1897

Museum	Inv. Nr.	Typus	Datierung Museum**	Belegt. Datum	Status
St.Gallen	C 3165	Figur (Br)	19. Jh.	vor 1929	um 1900
St.Gallen	C 3166	Hüftmaske (Br)	19. Jh.	vor 1929	um 1900
St.Gallen	C 3167	Klangstab (Br)	18. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
St.Gallen	C 3168	Glocke (Br)	19. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
St.Gallen	C 3169	Armreif (Br)	19. Jh.	vor 1929	N. B.
St.Gallen	C 3170	Stab (Ei+Br)	19. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
St.Gallen	C 3172	Kopf (Br)	18./19. Jh.	vor 1898	vor 1897
St.Gallen	C 3173	Platte (Br)	17./18. Jh.	vor 1898	vor 1897
Zürich R	RAF 601	Kopf (Br)	um 1810	vor 1926	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 602	Platte (Br)	16./17. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 603	Platte (Br)	17. Jh.	vor 1925	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 604	Hüftmaske (Br)	19. Jh.	vor 1929	um 1900
Zürich R	RAF 605	Hüftmaske (Br)	19. Jh.	vor 1929	um 1900
Zürich R	RAF 606	Figuren (Elf)	16./17. Jh.	vor 1965	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 607	Zahn (Elf)	17./18. Jh.	vor 1962	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 608	Armreif (Elf)	18./19. Jh.	vor 1897	vor 1897
Zürich R	RAF 609	Klangstab (Br)	17.-19. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 621	Zahn (Elf)	17./18. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 622	Zahn (Elf)	19. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 623	Leopard (Ke)	17.-19. Jh.	vor 1936	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 624	Kopf (Ke)	16. Jh.	vor 1961	vor 1897 ?
Zürich R	RAF 695	Kopf (Br)	18.? Jh.	vor 1973	nach 1897
Zürich R	2011.9	Hüftmaske (Br)	17./18. Jh.	vor 1901	vor 1897
Zürich R	2016.126	Armreif (Br)	20. Jh.	vor 1970	N. B.
Zürich R	2016.127	Armreif (Br)	20. Jh.	vor 1970	N. B.
Zürich R	2016.132	Armreif (Br)	19.-20. Jh.	vor 1970	N. B.
Zürich U	UZ 4b	Armreif (Br)	—	—	N. B.
Zürich U	8886	Armreif (Br)	—	—	N. B.
Zürich U	10001	Kopf (Br)	19. Jh.	vor 1914	vor 1897 ?
Zürich U	10002	Kopf (Br)	19. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich U	10003	Kopf (Br)	19. Jh.	vor 1929	um 1900
Zürich U	10004	Platte (Br)	18. Jh.	vor 1919	vor 1897 ?
Zürich U	10005	Platte (Br)	18. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich U	10006	Plakette (Br)	—	vor 1929?	Z. V.
Zürich U	10007	Reiter (Br)	17.-18. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich U	10008	Figuren (Br)	19. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich U	10010	Klangstab (Br)	18. Jh.	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich U	10011	Glocke (Br)	—	vor 1929	vor 1897 ?
Zürich U	10013	Zahn (Elf)	—	vor 1929?	Z. V.
Zürich U	10014	Trompete (Elf)	—	vor 1929?	Z. V.
Zürich U	10340	Armreif (Br)	—	—	Z. V.
Zürich U	10341	Botenstab (Br)	—	—	Z. V.

* Br = Bronze, Ho = Holz, Elf = Elfenbein, Ei = Eisen, Ke = Keramik

** Datierung des Museums (Jahrhundert)

*** Kein Zugang zum Archiv und/oder Objekt des Museums = Z. V. (Zugang verweigert)

**** N. B. = Nicht behandelt

Tabelle 3

Text Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer

Fotos Audrey Peraldi (Abb. 1, 2, , 9 a, 11, 13b, 14 a, 22), Alain Germond © MEN (Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Abb. 5, 13a), Martin Schultz (Abb. 12, 15 a), Johnathan Watts © Musée d'ethnographie de Genève (Abb. 11 a, 14 b, 15 b, 18, 20, 24), Museum Fünf Kontinente München (Abb. 23), Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen (Abb. 6, 7, 16, 19 b), Museum Rietberg Zürich (Abb. 9 b)

ANMERKUNGEN

1 Das Museum Rietberg erwarb den Armschmuck im Jahre 2001 von Hans W. Kopp aus Zumikon, der diesen wiederum 1985 von Hans Coray gekauft hatte und dessen Sammlungsnummer »HC 40« auf dem Stück zu finden ist. Hans hatte es von seinem Vater Han Coray geerbt, und es ist in dem Buch »Meisterwerke afrikanischer Kultur aus der Sammlung Casa Coray« (1968) als Nummer 65 abgebildet. Zwar findet sich kein Foto des Handgelenkschmuckes in dem Album der Coray-

Sammlung, das um 1930 entstand, aber es ist im handschriftlichen Katalog zur Münchner »Sonder-Ausstellung 1931, Sammlung Coray, Lugano« auf Seite 10 beschrieben: »EA 1 Manschette aus Elfenbein, reich beschnitzt, Menschen – Europäer und Tierfiguren. Die Figuren sind so angeordnet, dass abwechselnd bei der einen der Kopf bei der anderen die Füße nach oben schauen. Sehr schöne Patina, 16. Jahrh., 12,5 cm hoch, Dia 7«. In der Datenbank des Museums Rietberg ist eine Höhe von 12,3 Zentimetern genannt, und im Datenbankeintrag steht »alte Inv. Nr. EA1?«. Auf das Fragezeichen könnte verzichtet werden.

2 Am 29. Juli 2013 konnten die Autoren das Stück untersuchen, allerdings nur die Vorderseite. Da die Platte auf ein hölzernes Brett geschraubt ist, war die Rückseite nicht zugänglich. Dort sind die Maße notiert: »40,5 x 26 cm«. In der internen Datenbank des MEN findet sich der Vermerk »XVI^e siècle. Représentation d'un guerrier portugais. Provient d'une vente du Musée de Berlin en 1923 (ex IIC 8356)« und ergänzend ein Vermerk des Kurators Julien Glauser vom 30. Juli 2013: »Pièce vendue à Speyer (Arthur?) en 1923, elle vient de la collection du Musée de Berlin de Bey (1898) (Visite d'Andreas Schlothauer, 29.7.2013)«. Diese Notiz bzw. die 2013 notierte Äußerung des Autors beruht auf dem Eintrag auf Seite 332 des Inventarbuches »Afrika Band 3, III C 6346-9960« in Berlin: »III C 8356, 93. desgl. Europäer mit Schwert, lt. 1304/23 an Speyer abgegeben, Benin, H. Bey Kauf, 1157 [oder 1151?]/98«.

3 Auf der Rückseite des Kopfes befindet sich die Sammlungsnummer »BKö 2« von Coray und die Nummer »III C 8188«, die ehemalige Inventarnummer des Berliner Völkerkundemuseums. Im dortigen Inventarbuch heißt es: »Bronzekopf mit Zipfelmütze, Consul Schmidt, 1898«. Weiterhin findet sich der Vermerk: »Laut 648/22 an Glenk verkauft«. Dieser erwarb 1922 für insgesamt 320.000 Reichsmark Afrika-Objekte (Hoffmann 2012: 221) und laut Schindlbeck im Jahre 1924 »acht Wandgemälde der Turfan-Sammlung«. (Schindlbeck 2012: 53) In der Aufstellung bei Hoffmann ist für dieses Jahr jedoch kein Verkauf gelistet, wohl aber für das Jahr 1922 über 1,9 Millionen Mark und 1923 über 1.468 US\$, jeweils für Asien-Objekte. (2012: 221) Ludwig Glenk war laut einer Anzeige in »Monatshefte für Kunstwissenschaft« (Vol. 4, Nr. 6, 1911) auf Antiquitäten aus »China, Japan, Persien«, auf »Islamische Kunst« und auf »alte Gemälde« spezialisiert und hatte sein Geschäft in Berlin unter der Adresse »Unter den Linden 69«. Auch in den 1920er-Jahren ist Glenk durch Werbeanzeigen nachweisbar (z. B. in »Baedekers Berlin und Umgebung« 1921: 14). Gramlich erwähnt ihn als Antiquitätenhändler. (Gramlich 2015: 134)

4 Auf der Karteikarte steht: »16058 Benin, 1 Bronzeplatte mit einem Krieger, Kauf von Blad, 1898«, außerdem die Maße »46 m [länge], 39,3 cm br[eite]« und zwei Vermerke: »Im Tausch an Speyer Berlin, Juli 1928«.

5 Bei Luschan heißt es im »22. Kapitel. Weibliche Köpfe, meist ohne Plinthe«: »Dem zweiten Typus, B, dieser Gruppe gehören 7ⁿ Köpfe an, für die hier auf Taf. 61, c und auf Abb. 523 verwiesen sei«. In Fußnote 1 steht: »1. Basel, Ill. in Webster, Cat. 18.« (Luschan 1919: 336)

6 Laut Datenbank des Rietberg Museums soll die Maske 1901 in die Sammlung von Hans Mayer (1858-1929) in Leipzig gelangt sein. Etwa von 1930 bis 1955 sei der Sammler Ernst Heinrich in Stuttgart Eigentümer gewesen und anschließend dessen Tochter bis 2009. Das Museum Rietberg erwarb das Stück von dem Montrealer Galeristen Jacques Germain. Genannt sind die Maße »21 x 12,8 x 5,2 cm«.

7 Auf der Karteikarte finden sich weitere Angaben: »Edmund von Fellenberg [1838-1902] fand diesen Krug 1884 bei einem Berner Antiquar. Siehe sein Brief an die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (Verhandlungen ... 1884 [Zeitschrift für Ethnologie Band 16]: 465-466). Der Krug war urspr. als

Siam 1 uminventarisiert worden. In denselben Verhandlungen ..., 1891: 669 wird erwähnt, eine Tonabbildung der Berner-Kanne sei gemacht worden. Diese wurde dem Berliner Museum geschenkt. Diese Tonkopie ist abgebildet in W. + B. Formann [sic]: Kunst ferner Länder, 50er Jahre (mit d. Legende »Privatsammlung)«.

Pemberton 15.3.91: »sieht nach deutschen Bierkrug aus, hat noch nie was ähnliches gesehen.«

Tax.: 100.- 1884, 25 000.- 1979, 40 000.- 1997

Expo Rietberg 1979; Musée Dapper, Paris 1997-98«

Kurze Erläuterung dieser Angaben:

Das Stück soll im Jahre 1979 im Museum Rietberg Zürich ausgestellt worden sein und in den Jahren 1997/98 im Musée Dapper in Paris. Im letzteren Fall könnte es sich um die Ausstellung »Réceptacles« gehandelt haben, die vom 23. Oktober 1997 bis zum 30. März 1998 stattfand. (Falgayrettes-Leveau 1997) Die Doppelseite 92 und 93 im Kapitel »Katalog Afrika – Angewandte Kunst« des Buches von Forman zeigt die genannte Kopie des Humpens mit der Legende: »Krug (Kriegerfiguren), getrockneter Ton. Nigeria, Farbe [...] Höhe 16 cm, D 10 cm [...] (Privatsammlung)« Auf der Unterseite findet sich neben der genannten Zeichenfolge »Si. 1« auch »Co 1«. Ersteres steht für Siam.

Die Notiz »Pemberton« verweist auf einen Besuch des US-amerikanischen Religionsphilosophen John Pemberton III am 15. März 1991 in Bern, der »noch nie was ähnliches gesehen« hatte. Mindestens im British Museum in London befindet sich seit dem Jahre 1929 ein vergleichbares Stück (Inv. Nr. Af1929,-30). Dort heißt es in der Datenbank: »Owo (?), Nigeria Ondo State, Sir Sidney Bernard Burney (1876/1877-1951), President of the British Antique Dealers' Association.« (www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1929-30, (25. Mai 2020))

Auch der langjährige Kurator des Museums, Rudolf Zeller (1869-1940), und weitere seiner Nachfolger haben Nachforschungen zu dem Stück angestellt und Informationen ergänzt, die in einer eigenen Mappe im Archiv der Abteilung Ethnologie des BHM zusammengefasst sind. In dieser sind zwei weitere Vergleichsstücke in Auktionskatalogen genannt.

8 Diese Zeitangaben waren in der Online-Datenbank des Museums genannt. (26. Mai 2020) Der 14,5 Zentimeter große männliche Kopf aus Gelbguss (Inv.-Nr. RAF 695) im Museum Rietberg soll aus der »Esie-Region« in Nigeria sein und wurde 1973 von der Baseler Galeristin Maria Wyss (»arts primitifs«) erworben.

9 Die insgesamt 13 Armreife werden in diesem Artikel nicht ausführlich behandelt, da die Autoren diese nicht gründlich genug untersucht haben. Es sind drei Exemplare im Museum Rietberg (Inv. Nrn. 2006.126, 2006.127, 2006.132), vier Stücke in Neuchâtel (Inv. Nrn. MEN 04.15.1-4) und ein Reif in St. Gallen (Inv. Nr. C 3169). Laut Dark sollen sich weitere zwei in Basel befinden (Inv. Nrn. III 1035, III 6311) und zwei im VUZ (Inv. Nrn. 8886, 10340). (1982: 2.1.71 f.)

10 Die Ausstellung im Musée de Trocadéro war vom 15. Juni bis zum 15. Juli 1932. Das Genfer Stück soll laut Museumsangaben als Nr. 36 im Katalog enthalten sein.

11 Im Katalog Nr. 31 heißt es:

Lot 174: »(14360) Bronze group of three figures representing a king and two attendant slaves, 12 1/2 inches high, 7 £ 10 Sh.«

Lot 176: »(14344) Bronze group similar to 174, 10 inches high, 7 Pfund 10 Sh.«

Der Preis von jeweils 7 £ 10 Shilling entsprach z. B. Platten aus Gelbguss mit einfachen Motiven. (Schlothauer 2018: 76)

12 Die drei Hamburger Stücke (Inv. Nrn. C. 2941, C. 3692, C. 3699) sind bei Hagen abgebildet (1918: Tafel 4, Nr. 5), und eines der Exemplare im

Museum Volkenkunde Leiden hat die Inventarnummer 1310-7.

13 Luschan erwähnt die Platte an zwei Stellen: »Würdenträger ähnlich dem Fig. 238 abgebildeten, auch mit einem Panther am Gürtel. Standort des Originals zur Zeit unbekannt.« (1919: 142) Und: »9. Platte, mit zur Zeit unbekanntem Verwahrungsort; im allgemeinen der hier sub 5 erwähnten Platte R.D.XXII 5 ähnlich, nur ungleich besser erhalten.« (1919: 143) Leider sagt Luschan nichts zur Quelle des Bildes.

14 Der figürlich beschnittene Elefantenzahn (Inv. Nr. RAF 622) ist laut Datenbank aus der »Owo-Region«, wird auf das »19. Jahrhundert« taxiert und trägt die Coraysche Nummer »EH 33«. Er ist im Coray-Fotoalbum mit dieser Nummer abgebildet, und im Münchner Katalog steht auf Seite 13: »EH 33 beschnittener Elefantenzahn, vorwiegend mit Tierfiguren nach Art der Goldgewichte des Landes beschnitten, auch Menschenfiguren, altes Stück, 15-16. Jahrh.«. Die Maße in der Datenbank (86 cm), im Fotoalbum (85 cm) und im Münchner Katalog (78 cm) variieren.

15 Die Datenbank des Museums Rietberg enthält folgende Unsicherheit hinsichtlich der Corayschen Sammlungsnummer »alte Inv. Nr. EK oder EH 4?«, die von den Autoren geklärt werden konnte. Es handelt sich um die Nummer »EH 3«. Das Stück ist im Coray-Fotoalbum abgebildet und beschrieben: »Elfenbeinzahn als Gefäß, 29 cm, dazu Silberuntersatz u. Henkel, Rietberg, RAF 621«. Weiter heißt es im Münchner Katalog von 1931 auf Seite 11: »EH 3 Unteres Stück eines beschnittenen Elfenbeinzahnes mit Menschen und Tierfiguren, Schlange, Krokodile. Mann mit Panzerhemd und Helm und Fischbeinen und noch zwei Menschenfiguren. 16. Jahrh.« Auch hier variieren die Maße in der Datenbank (21,5 cm), im Fotoalbum (29 cm) und im Münchner Katalog (21,5 cm) etwas.

LITERATUR

Arnold, Bernd: Afrika, in: Günther Guhr: Ethnographisches Mosaik, Museum für Völkerkunde Dresden, Berlin 1982

Dark, Philipp J.C.: An illustrated Catalogue of Benin Art, Boston 1982

Dohlvik, Charlotte: Museums and their voices. A contemporary study of the Benin Bronzes, Göteborg 2006

Falgayrettes-Leveau, Christiane, Joseph Aurelian **Cornet** und Francois **Neyt**: Réceptacles, Paris 1997

Forman, W. und B.: Kunst ferner Länder, Prag 1956

Gramlich, Johannes: Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900-1970), Paderborn 2015

Hagen, Karl: Altertümer von Benin im Museum für Völkerkunde zu Hamburg, Teil 1, Hamburg 1900

Hoffmann, Beatrix: Das Museumsobjekt als Tausch- und Handelsgegenstand. Zum Bedeutungswandel musealer Objekte im Kontext der Veräußerungen aus dem Sammlungsbestand des Museums für Völkerkunde Berlin, Münster 2012

Homburger, Lorenz: Museum Rietberg Zürich. Neuerwerbungen für die Afrika-Sammlung 2011, in: Kunst&Kontext Nr. 3, 2012, S. 15-17

Leuzinger, Elsy: Die Kunst von Schwarz Afrika, Recklinghausen 1978

Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin 1919

Peraldi, Audrey: Die Rückgabeforderung des Oba Akenzua II, in: Kunst&Kontext Nr. 13, Berlin 2017, S. 23-33

Peraldi, Audrey, Achim **Schäfer**, Martin **Schultz**, Andreas **Schlothauer**: Die Afrika-Sammlung von Han Coray in Schweizer Museen – ein Überblick, in: Kunst&Kontext Nr. 11, Berlin 2016, S. 24-30

Read, Charles. H., O. M. **Dalton**: Works of Art from Benin City, in: Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Vol. XXVII, 1898

Reuther, Silke, Sabine **Schulze**: Raubkunst? Die Bronzen aus Benin im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2018

Schindlbeck, Markus: Gefunden und Verloren: Arthur Speyer, die dreissiger Jahre und die Verluste der Sammlung Südsee des Ethnologischen Museums, Berlin 2011

Schlothauer, Andreas: Gefunden – Drei Benin-Köpfe, ehemals Berlin, in: Kunst&Kontext Nr. 3, Berlin 2012, S. 77-80

— Gefunden: Picassos Benin-Kopf, ehemals Dresden, in: Kunst&Kontext Nr. 4, Berlin 2012, S. 66-67

— Das Königreich Benin in deutschen Medien – Was fehlt? Kapitel 1 1897: Massaker und kurzer Krieg, in: Kunst&Kontext Nr. 15, Berlin 2018, S. 60-67

— Kapitel 2 1897 bis 1901: Kriegsbeute aus Benin – ein Markt entsteht, in: Kunst&Kontext Nr. 15, Berlin 2018, S. 67-76

— Kapitel 3 Die Preisentwicklung von Benin-Objekten zwischen 1897 bis 1901, in: Kunst&Kontext Nr. 15, Berlin 2018, S. 76-78

Schultz, Martin: Arthur Speyer – drei Generationen Sammler und Händler, in: Kunst&Kontext Nr. 11, Berlin 2016, S. 5-8

— Deponiert vom Konservator – Auf den Spuren der Afrika-Bestände der Familie Speyer am Bernischen Historischen Museum, in: Kunst&Kontext, Nr. 12, Berlin 2016, S. 9-12

Szalay, Miklós (Hrsg.): Die Kunst Schwarzafrikas. Kunst und Gesellschaft. Werke aus der Sammlung des Völkerkundemuseums der Universität Zürich, München 1994

— Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray 1916-1928, München/New York 1995

Tisa Francini, Esther: Provenienzforschung, in: Museum Rietberg Zürich, Jahresbericht 2018, S.119-121

— Die Frage der Provenienz. Einblicke in die Sammlungsgeschichte (Ausstellungsheft), Zürich 2018

Sydow, Eckart von: Kunst und Religion der Naturvölker, Oldenburg i. O 1926

— Kunst der Naturvölker. Sammlung Baron von der Heydt, Berlin 1932

Szalay, Miklós: Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray 1916-1928, München - New York 1995

Völger, Gisela: Kustos, Kaufmann, Benin-Forscher. Felix von Luschan – ein Österreicher in königlich-preußischen Museumsdiensten, in:

Plankensteiner, Barbara (Hrsg.): Benin. Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria, Wien 2007, S. 213-225

Webster, William D.: Illustrated Catalogues of Ethnographical Specimens, published by W. D. Webster, 18 to 23, 24 to 27, 28 to 31, London 1898 bis 1901

Wysocki Gunsch, Kathrin: The Benin Plaques. A 16th Century Imperial Monument, London-New York 2018

ONLINE-DATENBANKEN

Musée d'ethnographie de Genève

www.ville-ge.ch/meg/musinfooo.php?dpt=ETHAF

Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen

www.online-collection.ch/kategorie/ethnografie/afrika/

Museum Rietberg Zürich

www.sammlungrietberg.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&moduleFunction=highlight&viewType=lightbox_4x5

Sammeln in Karamoja für drei ugandische Museen und ein Schweizer Museum

Zur materiellen Kultur der Matheniko-Karamojong am
Mount Moroto



Abb. 1 Das Warenangebot im Dorf Lomuria am 28. November 2019

Vom 20. November bis zum 3. Dezember 2019 war ein Team von insgesamt sieben Personen (vier Ugander, drei Deutsche) im Nordosten Ugandas und erwarb in einem etwa Zwanzig-Kilometer-Umkreis um den Ort Moroto 209 Objekte bzw. 202 Sammlungsnummern von den Matheniko-Karamojong. Das Sammlungskonzept war bereits im Jahr 2018 von Andrew Ojulong und Modester Anamo Okenyi, zwei damaligen Mitarbeitern der Lira Universität, formuliert worden (Schlothauer 2019) und es wurde ergänzend für das Jahr 2019 konkretisiert. Gesammelt wurde für drei ugandische Museen in Moroto, Lira und Kampala sowie für das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen (Schweiz).

Vorgeschichte und Konzept des Projektes 2019

Im Dezember 2018 Jahr war fast das gleiche Team in Moroto¹ und hatte insgesamt 175 Objekte von den Matheniko-Karamojong, den Tepeth und den Turkana für drei ugandische Museen gesammelt: das Karamoja Museum and Cultural Centre in Moroto, das Lira University Museum und das Uganda National Museum in Kampala. (Schlothauer 2019) Während des Projektes war von Peter Apaja und Modester Anamo mehrfach der Wunsch nach Kontakten zu Museen in Europa geäußert worden. Sie hatten jeweils zwei bzw. drei



Abb. 2 Marc, Modester, Peter und Sam im Dorf Loputuk (von rechts nach links)

Objekte ausgewählt, die als Geschenke den jeweiligen Direktorinnen vom Autor (als Boten) im ersten Halbjahr 2019 persönlich übergeben wurden. (Schlothauer 2019: 14 f.) Von den angesprochenen Museen in Dänemark (Kopenhagen), Deutschland (Berlin, Frankfurt, Hamburg, Stuttgart) und der Schweiz (St. Gallen) beteiligte sich das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen mit einem Budget von 1.000 € an der zweiten Sammeltour. Weitere 5.000 € wurden vom gemeinnützigen Research Centre for Material Culture Berlin übernommen.

Das Konzept sah vier Schwerpunkte für das Jahr 2019 vor.

1. Dokumentation der gesammelten Stücke und der Sammlungssituation

Die Dokumentation war im Jahr 2018 bei vielen Objekten aus zwei Gründen lückenhaft gewesen. Weil sehr viele Personen etwas verkaufen wollten, war die Erwerbssituation in den meisten Dörfern nach etwa 30 Minuten chaotisch. Außerdem fehlten bei den Erwerbsinterviews etliche Antworten. Daher waren zwei Maßnahmen geplant: Um die Situation zu entspannen, sollte ein Dorf mehrmals besucht werden sowie durch das tägliche gemeinsame Etikettieren und Abtippen der Erwerbsinterviews die Genauigkeit der Dokumentation fortlaufend kontrolliert und verbessert werden. Vorgesehen war auch die filmische Dokumentation der Sammlungssituation.

2. Konzentration auf wenige Objekttypen sowie die Materialien Leder und Holz

Ein weiteres Ziel war die Dokumentation einiger typischer Objekte: Kopfstütze (*ekicolong*) – Holzcontainer (*ebur*) – Lederrock (*abwoo*) – Stock (*ebela*) – Hut (*akopir*). Durch den Erwerb von Stücken eines Objekttypus in mehreren Dörfern sollte vergleichend das Material, die Herstellung und Verwendung, die indigene Bezeichnung, etc. dokumentiert werden. Dem traditionellen Lederrock (*abwoo*) galt die besondere Aufmerksamkeit der Restauratorin Dominique Loeding.²

3. Nummerierung und Etikettierung gemäß konservatorischer Vorgaben

Die wenig professionelle Nummerierung mit einem Filzstift und angehängten Etiketten im Jahr 2018 sollte

durch, mit Acrylharzdispersion Lascaux 498 HV reversibel fixierten Papieretiketten und angeknüpften oder genähten textile Nummerträgern verbessert werden.

4. Konservatorische Maßnahmen in der Ausstellung

»Besonderes Augenmerk erfordert die Optimierung des Lichtschutzes in den Ausstellungsräumen beider Museen (Lira, Moroto). Da lichtempfindliche Exponate mit einfachen Mitteln und in Uganda erhältlichen Materialien geschützt werden können, werden entsprechende Maßnahmen in Absprache mit Peter Apaja beispielhaft für eine erste Vitrine umgesetzt. Aufgrund seiner kulturhistorischen Bedeutung für die jüngere Geschichte der Karamojong und der Provinz Karamoja soll zunächst ein Lederkleid von dieser ersten Maßnahme profitieren. Die auch hier durch Lichteinfall und klimatische Faktoren induzierten Abbauprozesse können mithilfe von Lichtschutzmaßnahmen deutlich verlangsamt werden. Konservatorische Maßnahmen beinhalten die oberflächliche Staub- und Schmutzabnahme, die beispielhaft für weitere Materialgruppen –gemeinsam mit den Kuratoren durchgeführt werden kann. Ziel des Projekts ist es, die für den Erhalt des Kleidungsstückes erforderlichen Sofortmaßnahmen bis Anfang Dezember erfolgreich durchzuführen.

Die für alle Vitrinen und Aufbewahrungscontainer verwendeten Holzwerkstoffe sollen zudem aufflüchtige organische Säuren hin untersucht werden, um bei positiven Ergebnissen entsprechende Empfehlungen für akut gefährdete Objekte aus Calciumcarbonat (Straußeneierschalen, Schneckengehäuse) und Glas (Handelsperlen) aussprechen zu können.» (Konzept Dominique Loeding, Oktober 2019)

Anreise zum und Sammeltag am Mount Moroto

Die Überwindung des täglichen Staus in Kampala bringt es mit sich, dass die Entfernung zum Ziel in den ersten zwei bis drei Stunden lediglich um etwa zehn Kilometer schrumpft. Dann allerdings ging es zügig die restlichen 340 Kilometer über meist asphaltierte Strassen. Nach etwa fünf Stunden Fahrzeit wurde Lira erreicht, eine lebhafteste Stadt mit etwa 120.000 Einwohnern. Unser Treffpunkt mit Modester am nächsten Morgen (Mittwoch 20. November) war das Cafe Sankofa im vierten Stock eines Betonhauses mit Blick über den Markt. Der Weg zum etwa 270 Kilometer entfernten Moroto führt über Soroti. In einem chinesisch-ugandischen Projekt entsteht der-

zeit eine zweispurige Asphaltstraße; trotzdem dauerte die Fahrt etwa sechs Stunden. Dann war gegen 17.00 Uhr unsere Unterkunft Kara-Tunga erreicht. (www.kara-tunga.com) Moroto liegt auf etwa 1.400 Meter Höhe am Fuße des gleichnamigen Berges und hat etwa 18.000 Einwohner.

Dolmetscher und unverzichtbare Kontaktperson war in den folgenden zwei Wochen der 36-jährige Marc Lolem. Die Auswahl der Dörfer war ihm überlassen und er informierte die Bewohner über das Projekt. Peter Apaja, der Kurator des örtlichen Museums, konnte wegen einer

zu kurierenden Malaria nur zwei Tage teilnehmen. Gesammelt wurde in 15 Dörfern und auf den »Cattle markets« nahe Moroto und in Lokiyengunet. (siehe Tabelle 1) Ersterer war im Jahr 2018 noch auf einem offenen Gelände am Rande von Moroto und ist nun etwa zehn Kilometer südwestlich an der Strasse nach Soroti. Lokiyengunet, der zweite »Cattle market«, wurde erst im Jahr 2019 neu gegründet und liegt etwa zehn Kilometer nordwestlich von Moroto.

Wegen der starken Regenfälle war der Freitag (22. November) der erste Sammeltag und es wurden vier Dörfer (Nacele, Nadipale, Nacuka und NN, ein namentlich nicht bekanntes Dorf) etwa fünf bis zehn Kilometer westlich von Moroto besucht. Am Sonntag (24.11.) war das Team dann erstmals in Lomuria, etwa 18 Kilometer nördlich von Moroto. Da es wieder zu regnen begann und der Rückweg unpassierbar zu werden drohte, brachen wir kurzfristig auf und vereinbarten einen zweiten Besuch für Dienstag, den 26. November. Am Montag (25.11.) besuchten wir zunächst den »Cattle market« in Moroto und

Sammeltage, Dörfer und Objekterwerb⁴

Ort	22. 11	24. 11	25. 11	26. 11	27. 11	28. 11	30. 11	2. 12
Atedewoyi	-	-	-	-	-	-	11	-
Kalokilikol	-	-	-	-	9	-	-	-
Kisop	-	-	-	-	-	-	5	-
Komaret	-	-	-	-	-	-	-	1
Langorit	-	-	-	-	-	-	-	3
Lobei	-	-	-	-	11	-	-	-
Lokwakwa	-	-	2	-	1	-	-	-
Lomuria	-	8	-	28	-	34	-	-
Loputuk	-	-	23	-	-	-	-	-
Musupo	-	-	-	-	-	2	-	-
Nacele	6	-	-	-	-	-	-	-
Nacuka	3	-	-	-	-	-	-	-
Nadipale	10	-	-	-	-	-	-	-
Nangorkipi	-	-	-	-	11	-	-	-
NN	3	-	-	-	-	-	-	-
CM Lokiyengunet	-	-	-	-	-	-	1	-
CM Moroto	-	-	8	-	-	-	-	7
Gallery John	-	-	-	-	-	15	-	-
SUMME	22	8	33	28	32	51	17	11

Tabelle 1 Sammelteage, Dörfer und Objekterwerb⁴

Ablauf eines Sammeltages

Abfahrt war jeweils vormittags gegen 9.00 Uhr, und wir trafen – je nach Entfernung – etwa 20 bis 45 Minuten später in den Dörfern ein. Zwischen 13.00 und 14.00 Uhr wurde dann Moroto wieder erreicht. An allen Sammeltagen arbeiteten Modester, Marc und der Autor als Team. Die Stücke wurden durch Modester und den Autor ausgewählt. Modester und Marc arbeiteten die Fragen des etwa fünf- bis zehnminütigen Erwerbsinterviews gemeinsam ab, sie notierten die Antworten und übergaben den jeweiligen Kaufpreis. Der Autor fotografierte dann die verkaufende Person mit dem Objekt, notierte den Preis, verwaltete das Geld und brachte die Stücke zum Auto. Die Erwerbssituation wurde teilweise von Dominique gefilmt und Klaus hatte die Möglichkeit, weitere angebotene Stücke auszusuchen.

Die Fragen des Erwerbsinterviews waren:

- Name des Dorfes?
- Wie heißt die anbietende Person und wie alt ist diese?
- Wer war der Hersteller/Vor-Eigentümer und wie alt ist das Objekt?
- Wie bezeichnen die Karamojong den Objekttyp?
- Aus welchem Material ist das Stück hergestellt und wie heißt dieses auf Karamojong?
- Wie wird das Objekt verwendet?

Nachmittags wurden die Sammlungsnummern vergeben und die Stücke vom Autor einzeln fotografiert. Dominique beschriftete bzw. etikettierte diese entsprechend nach dem o. g. System. Dann wurden gemeinsam mit Modester zu jedem Objekt die handschriftlichen Notizen der Erwerbsinterviews abgetippt. Wenn Lücken vorhanden waren, wurde das Fehlen mit der Buchstabenfolge »NN« (no notes) gekennzeichnet.

anschließend das Dorf Loputuk etwa fünf Kilometer südlich von Moroto. Nachmittags fuhren Dominique, Klaus, Marc und Sam etwa sechs Kilometer Richtung Südosten und trafen im Dorf Lokwakwa auf zwei Herstellerinnen des traditionellen Frauenrockes *abwoo*: Veronika Teko und ihre Tochter Alice Loumo. Der zweite Besuch in Lomuria fand am folgenden Tag (26.11.) statt. Am Mittwoch, dem 27. November, ging es dann noch einmal nach Lokwakwa, um weitere Informationen zur Herstellung des *abwoo* einzuholen. Anschließend wurden drei nahe gelegene Dörfer besucht (etwa drei Kilometer südlich von Moroto): Kalokilikol, Nangorkipi und Lobei. Der nächste Tag (28.11.) führte etwa acht Kilometer nördlich von Moroto in das Haus von Marc Lolem im Dorf Musupo und von dort aus erneut nach Lomuria. Nachmittags wurden in Moroto in der Galerie von John 15 Stücke gekauft, um Lücken zu schließen und um die Preise bei Halsschmuck, Hockern, Glocken und Behältern zu vergleichen. Der 2019 neu eröffnete »Cattle market« in Lokiyengonet, etwa zehn Kilometer nordwestlich von Moroto, war am Samstag (30. November) das Ziel, und von dort fuhren wir etwa zwei bis drei Kilometer weiter nach Westen in die Dörfer Atedewoyi und Kisop. Die Möglichkeit, noch einmal den »Cattle market« in Moroto zu besuchen, wurde am Montag, dem 2. Dezember, genutzt. Es folgte ein Besuch der beiden nahe gelegenen Dörfer Komaret und Langorit etwa sieben Kilometer westlich bzw. acht Kilometer südwestlich von Moroto. Alle besuchten Dörfer sind überwiegend von Matheniko-Karamojong bewohnt und liegen in einem Umkreis zwischen fünf und maximal zwanzig Kilometern von Moroto.

Die Übersicht (Tabelle 1) listet die erworbene Objektzahl der einzelnen Sammeltage. Drei Orte wurden mehrfach besucht: Lomuria (3 x), Lokwakwa (2 x) und der »Cattle market« in Moroto (2 x). Der zweite und dritte Besuch in Lomuria war jeweils vorher vereinbart worden und das Warenangebot dadurch größer als bei spontanen Besuchen; insgesamt 70 Sammlungsnummern wurden dort erworben (ca. 35 %). Auf dem »Cattle market« in Moroto und in der Galerie von John wurden jeweils 15 Stücke gekauft; aus dem Handel sind somit etwa 15 % der Objekte. Insgesamt wurden 202 Sammlungsnummern bzw. 209 Objekte erworben.³

NN – unvollständige Dokumentation

Insgesamt wurden bei 40 Sammlungsnummern keine Erwerbsinterviews durchgeführt und bei weiteren sieben sind die Antworten unvollständig; d. h. es wurden 155 Verkaufsvorgänge dokumentiert.

Keine Informationen zur verkaufenden Person oder zum vorherigen Eigentümer und zum Objektalter gibt es zu den 15 in der Galerie von John erworbenen Stücken und zu 12 von 15 Sammlungsnummern, die auf dem »Cattle market« in Moroto erworben wurden. Es handelt sich um zehn Hüte (31-37, 193, 196, 197), die bei einem Händler gekauft wurden. Weiterhin erwarb der Autor auf eigene Faust (ohne Dolmetscher) einen Löffel (189) und einen Hocker (190), um den Marktpreis vergleichend zu den Dorfpreisen festzustellen. An vielen Orten Afrikas zahlt der *musungu* (Weiße) einen höheren Preis, hier war das nicht feststellbar. In Lomuria wurde kurz vor der Abfahrt von Francis Lokwang, einem jungen Mann, ein Hocker (133) erstanden, den dieser bereits mehrfach offeriert hatte. Dabei ging es weniger um das Objekt, als darum, dessen Unterstützung bei vorhergehenden Ankäufen zu honorieren.

Von Dominique oder Klaus wurden in Nadipale (9), Kisop (182), Lobei (115, 116, 121) und Lomuria (89, 142, 198-201) insgesamt 11 nur ansatzweise dokumentierte Objekte erworben, da unser Dolmetscher Marc mit Modester und dem Autor beschäftigt war. Dies sind: ein hölzernes Milchgefäß (9), zwei Pfeile zum Abzapfen von Blut aus der Halsschlagader von Rindern (115, 116), ein Wanderstock (89), zwei Glasperlenhalsketten (121, 142), ein rundes Holzkissen (198), zwei Lippenpflöcke (199, 200) und ein Frauenschurz aus Glasperlen (201). Ein Hocker (182) wurde aus dem fahrenden Auto kurz nach der Abfahrt vom Dorf Kisop erworben, als uns noch ein junger Mann hinterhergelaufen kam.

Eine Rattenfalle (57) kaufte Peter Apaja im Dorf Loputuk ohne Informationen zu notieren. Bei weiteren sieben in den Dörfern Nadipale (18, 19, 20) und Loputuk (41, 45, 50, 51) gesammelten Stücken wurden entweder von der verkaufenden Person nicht alle Fragen beantwortet oder es wurde von Modester nicht alles notiert.

Bei der Verteilung auf die Museen wurde darauf geachtet, dass dorthin vor allem die gut dokumentierten Stücke gelangten, dadurch ist ein größerer Teil der wenig dokumentierten Stücke jetzt im Eigentum des RCMC.

**TEIL 2: »Die Objekttypen«
folgt in Kunst&Kontext Nr. 21**

Die materielle Kultur der Karamojong – einige Beispiele

Auf einer Fläche von etwa 13 % Ugandas leben im Nordosten an der Grenze zu Kenia zwölf Stämme der Karamojong, deren Lebensstil bis heute von auswärtigen Einflüssen nahezu frei geblieben ist. Das liegt zum Teil an ihrer kriegerischen Haltung in der Vergangenheit. Fast alle Karamojong-Männer im kampfreifen Alter werden „Krieger“ genannt; auch diejenigen, die noch nie gekämpft haben. Verschiedentlich kam es sogar zu dem Missverständnis, dass Frauen und Kinder der Karamojong so bezeichnet wurden. Die Tätowierungen auf der Brust eines Mannes zeugen von seiner Teilnahme an Kämpfen und davon, dass er jemanden getötet hat. Die eine Tötung symbolisierenden Narben finden sich auf der rechten Brustseite, dem Sitz der Kraft. (Abb. 1) Falls der Krieger viele Menschen umgebracht hat und die Tätowierungen nicht mehr auf seiner Brust Platz finden, verzieren die überzähligen Narben das Gesicht seiner am meisten geschätzten Schwester; eine ehrenvolle Auszeichnung. (Abb. 2) Doch nicht alle Gesichtsnarben bei

Frauen stehen für Tötungen. Sie können z. B. auch aus Schönheitsgründen hergestellt werden oder sie zeigen die Zugehörigkeit zu einem Clan.

In diesem Artikel werden einige Objekte der Karamojong vorgestellt. Kaum ein Mann ist ohne seinen *ekicolong* unterwegs, dem hölzernen Hocker, der auch als Kopfstütze dienen kann. In früheren Zeiten trugen die Männer um das Handgelenk das *abarait*, ein eisernes Messer; heute eine Seltenheit. Auch die Ledersandalen, *ngathiwar-kaawo*, sind heute sehr selten geworden. Alle Frauen tragen jedoch Halsketten aus farbigen Glasperlen (*ngacilo*) und die verheirateten einen Halsreif aus Edelstahl (*ngalagia*). Vor allem bei jüngeren Frauen fallen die metallenen Verlobungsarmreife (*ngathuwat*) auf. Manchmal ist auch noch der Halsschmuck aus Straußeneierschalen (*ngakabeelei*) zu sehen. Sehr häufig sind die beiden Kisstypen aus Holz oder Textilien sowie die *ebur*, Behälter zur Aufbewahrung von Lebensmitteln, die äußerlich Trommeln gleichen.



Abb. 1 Karamojong Mann mit Narben auf der Brust



Abb. 2 Karamojong Frau mit Narben im Gesicht



Abb.3 *ekicolong*, ein viereckiger Hocker und Kopfstütze

ekicolong – Hocker und Kopfstütze

Von diesen gibt es zwei Typen: einen mit viereckiger (Abb. 3) und einen mit runder Sitzfläche. (Abb. 4) Auf dem ersten kann nicht nur gesessen werden, er kann auch als Kopfstütze beim Ausruhen oder Schlafen (oft unter einem Baum) dienen. Aber er wurde auch als eine Art „Stempel“ genutzt. Der Krieger schnitzte persönliche Kennzeichen auf die Unterseite seines Hockers. Wenn er dann auf diesem ruhig sitzend jemanden erschoss, so hinterließ der Hocker seine persönliche Marke als Abdruck im Boden. Diese galt als Beleg, dass er es war, der getötet hatte. Besonders wichtig war das zur Zeit des Machtverlusts von Präsident Idi Amin ab dem Jahr 1979, als Schusswaffen Karamoja regelrecht überfluteten. Es galt als ehrenvolle Tat beim Rinderraub jemanden zu töten, aber es wurde auch ohne jeden Grund getötet.

Der zweite Typus mit runder Sitzfläche wird nur als Hocker verwendet und von alten Männern bevorzugt. Oftmals tragen diese außerdem einen Speer.



Abb.4 *ekicolong*, ein runder Hocker

abarait – Handgelenkmesser

Es handelt sich um eine gefährliche Klinge, die Krieger an ihrem linken Handgelenk trugen. (Abb. 5) Sie wurde im Nahkampf eingesetzt, wenn die Hauptwaffe, der Speer oder das Maschinengewehr, nicht mehr benutzt werden konnte. Die Klinge ist außen von einer Lederschicht bedeckt, die entfernt werden kann. Es war nicht ratsam, sich einem Mann zu nähern, der ein unbedecktes *abarait* trug und so seine Streitlust zeigte. Heutzutage tragen lediglich Greise das *abarait*, aber es wird häufig zum Schneiden von gekochtem oder gebratenem Fleisch verwendet.



Abb.5 *abarait*, das Handgelenkmesser



Abb.6 *ngacilo*, eine mehrreihige Glasperlenkette



Abb.7 *ngalagia*, ein Halsreif aus rostfreiem Stahl

ngacilo und *ngalagia* – Halsschmuck

Diese beiden Typen von Halsschmuck werden nicht von den Karamajong hergestellt, sondern von arabischen Händlern gekauft. Die *ngacilo* ist eine mehrreihige Glasperlenkette (Abb. 6) und die *ngalagia* ein Metallhalsreif. (Abb. 7) Eine Halskette von zehn Reihen kann einen Wert

von mehr als zwei Kühen haben. Väter geben die *ngacilo* ihren unverheirateten Töchtern, und im heiratsfähigen Alter sollte ein Mädchen Halsketten im Wert von wenigstens zwanzig Rindern tragen. Ihr zukünftiger Mann muss zuerst den Perlenschmuck bezahlen, bevor er den *lobola* (Brautpreis) anbieten darf. Wenn die Braut in das Haus ihres Mannes zieht, müssen die Perlen allerdings den jüngeren Schwestern hinterlassen werden; so erhält der Vater für den gleichen Schmuck mehrmals Rinder. Die Braut darf lediglich einen oder zwei Halsreife aus Stahl tragen. Sie zeigt dadurch, dass sie nun verheiratet ist und kein Mann sie „beflecken“ darf.



Abb.8 *ngakabeelei*, Halskette aus Straußeneierschalen

ngakabeelei – Halskette aus Straußeneierschalen

Diese Halskette wurde von Frauen reicher Karamajong aus der weißen Schale von Straußeneiern hergestellt. (Abb. 8) Als reich gelten Männer „mit vielen Rindern, Frauen und Kindern“; Maßstab ist also nicht der Besitz von Geld. Nachdem ein Rat von Älteren einen Mann für reich erklärt hat, schickt dieser eine seiner Frauen in den Busch, um nach Straußeneiern zu suchen. Die so beauftragten Frauen dürfen nicht ohne diese wieder nach Hause kommen, auch wenn die Suche Tage oder gar Wochen dauert. Anschließend stellen sie den Halsschmuck in Ge-



Abb.9 ngathuwat, Verlobungsarmreifen aus Aluminium

genwart ihres Mannes her und hängen ihm diesen nach Fertigstellung um den Hals. Auch Zwillingsskinder tragen die *ngakabeelei*. So können sie leicht identifiziert werden, denn die Karamojong verhalten sich Zwillingen gegenüber mit Ehrfurcht, weil sie verhext werden könnten.



Abb.10b amatapal, rechteckiges oder rundes Holzkissen der Männer

ngathuwat – Verlobungsarmreif

Möchte ein Mann heiraten, so schenkt er seiner Angebeteten einen Armreif aus Metall. Die Annahme bedeutet soviel wie: „In Ordnung, lass mich darüber nachdenken“. Die *ngathuwat* an ihren Handgelenken können von verschiedenen Männern stammen; es können durchaus bis zu zehn Verehrer sein. Wenn die Frau endlich ihre Entscheidung gefällt hat, teilt sie ihrem Vater mit, welchen Mann sie gerne heiraten möchte. Den unglücklichen Abgewiesenen muss sie keineswegs deren Armreife zurück geben. Sie kann diese behalten und an Personen ihrer Wahl weiterreichen. Die im Jahr 2018 gesammelten Armreife (Abb. 9) waren von sechs enttäuschten Verehrern der Verkäuferin. Doch sie konnte es sich nicht leisten, den Armreif ihres Erwählten zu verkaufen. Dieser war schon über den Versuch äußerst empört. (Schlothauer 2019: 12)

Zwei verschiedene Kissen

Die beiden Kissen werden in Innenräumen genutzt und sind aus unterschiedlichen Materialien. Rechteckig oder rund und aus Holz ist das Kissen des Mannes (*amatapal*). (Abb. 10) Rund und weich ist das Kissen für die Frauen. (Abb. 11) In eine entsprechend genähte Stoffhülle werden Textilien gestopft. Frauen sollen es wegen ihrer harten täglichen Arbeit (Hütten bauen, Garten bestellen, Feuerholz sammeln, Essen kochen, Kinder betreuen etc.) bequemer haben als die Männer. Die Arbeit eines Mannes



Abb.11 Rundes Kissen der Frauen aus Textilien



Abb.12 *ngathiwar-kaawo*, Sandalen aus Giraffenleder



Abb.13 Sandalen aus alten Autoreifen



Abb.14 *ebur*, Behälter zur Aufbewahrung von Lebensmitteln

besteht lediglich darin Rinder zu rauben und zu hüten – wenn überhaupt. Bisweilen findet man zwei Frauen- und ein Männerkissen an einer Schlafstelle. Es kommt vor, dass ein Mann eine zweite Frau erwählt hat. Diese muss jedoch zuvor von der ersten Ehefrau akzeptiert werden und dann fertigt sie ein Kissen für die zweite. Sie wohnen zusammen und schlafen zu dritt bis die zweite Ehefrau schwanger wird. Dann darf diese ihre eigene Hütte bauen.

ngathiwar-kaawo – Ledersandalen

Diese Sandalen aus Giraffenleder sind sehr selten und hatten früher in Karamoja eine besondere Bedeutung. Das Paar in der Ausstellung des Museums in Moroto (Abb. 12) soll von acht verschiedenen Männern getragen worden sein, die teilweise bis zu neunzig Jahre alt wurden. Die Väter hinterließen es dem jeweiligen Sohn, oft dem ältesten. Der Träger dieser Schuhe hatte früher die Fähigkeit in die Zukunft sehen zu können. Mit der Übergabe wurde diese Fähigkeit durch ein Ritual besiegelt, bei dem der Vater dem Sohn in den Mund spuckte und so die Macht der Erkenntnis weiter gab. Diese Wahrsager wurden aufgesucht, wenn jemand ein Geheimnis lüften oder

etwas über die Zukunft erfahren wollte. Er schleuderte seine Schuhe mehrmals auf den Boden und schloss aus deren Position, was den Suchenden erwartet oder ihn interessierte. Dieses Paar ist fast das letzte seiner Art und wir erwarben es für rund 150 Euro. Heutzutage benutzen die Hellseher Schuhe, die aus Autoreifen gemacht werden. Sie werden z. B. von einem Spezialisten in Moroto hergestellt und auf dem Markt verkauft. (Abb. 13)

ebur – Behälter zur Aufbewahrung von Lebensmitteln

Gekochte und getrocknete Nahrung kann in diesen hölzernen Behältern, deren Enden mit Leder verschlossen sind (Abb. 14), mehrere Monate lang aufbewahrt werden: z. B. gebratenes Rindfleisch, geriebene Erdnüsse, getrocknete weiße Ameisenpaste. Der hölzerne Teil des Behälters stammt von einem Kaktus, dessen Harz konservierend wirkt. Der Pflanzensaft kann tödlich sein, wenn er mit der Haut, den Augen oder dem Mund in Berührung kommt, und auch das Einatmen der Gase kann schwerwiegende Folgen haben. Um einen direkten Kontakt zu vermeiden, bleibt ein Holzlöffel im Behälter. Das Entnehmen und das Servieren des Essens vollzieht sich dann



Abb.15 Kleidung in Karamoja heute

nach strengen Regeln: die Delikatesse wird in die Hand fallen gelassen, ohne dass der Löffel mit etwas anderem in Kontakt kommt.

Die meisten Kinder der Karamojong haben heute moderne Kleider. Mädchen werden ermuntert Röcke und Oberteile zu tragen. Kleine Jungen sind dagegen entweder halb oder ganz nackt. Männer binden bunte Tücher um ihre Hüften oder tragen sie in der Art einer Toga um die Schultern hängend, auch wenn sie darunter keine Hosen tragen. Es wird gar nicht hinterfragt, wenn ein Mann zu Hause oder auf dem Markt nackt herumspaziert. Wenn jedoch ein vollkommen nackter Mann in einer Stadt gesichtet wird, sorgen die Soldaten der Regierung dafür, dass er sich kurze Hosen kauft und sie auch anzieht.

Text Peter Apaja

Fotos David Pluth (Abb. 1), Andreas Schlothauer (Abb. 2-15)

Übersetzung aus dem Englischen Klaus Lief, Andreas Schlothauer

Eine Sofortmaßnahme gegen die fotochemische Zersetzung organischer Exponate im Karamoja Museum and Cultural Centre, Uganda

Spektakuläre Funde des internationalen Paläontologen-Teams um Martin Pickford und Brigitte Senut (Agaba/Byaruhanga 2012) führten 2012 mit finanzieller Unterstützung Frankreichs zur Eröffnung eines vielversprechenden, kleinen Museums. »After Karamoja got its first museum, the region now has an opportunity to compile its history and share it with the world« meldete der *Daily Monitor*. (Ariong 2012) Das am Mount Moroto gelegene *Karamoja Museum and Cultural Centre* (Schlothauer 2019: 4) besteht im wesentlichen aus einem Ausstellungsraum. Unter den Funden aus Napak zählt das vom Original abgeformte Schädelfragment eines Primaten (*Morotopithecus bishopi*), der vor über 20 Millionen Jahren hier lebte, zu den Highlights der seitdem nur geringfügig erweiterten Dauerausstellung. Sieben Tischvitrinen zeigen neben Steinwerkzeugen und historischen Armreifen auch heutige Alltagsgegenstände der im Bezirk Moroto lebenden Karijong (Matheniko, Bokora, Pian) und Tepeth. Da kulturelle Besonderheiten aufgrund der beengten Raumsitua-

tion nicht darstellbar sind, werden regionalspezifische Themen übergreifend mithilfe einzelner Exponate illustriert. Fehlende Objektbeschriftungen ersetzt der seit 2014 allein zuständige Konservator des Museums, Peter Apaja, nach Absprache durch persönliche Führungen.

Derzeitige Situation des Museums

Anzeichen für die nunmehr prekäre Situation des *Karamoja Museum and Cultural Centre* zeigten sich spätestens 2018. Wenige Monate, nachdem die ethnografische Sammlung durch die von Ekkehard Döhring und Andreas Schlothauer geleitete *„Lira University Collecting Tour 2018“* (Schlothauer 2019) erweitert werden konnte, hieß es: »Karamoja museum abandoned [...]. Since its opening in 2012, nothing much has been added to the museum built by the French Embassy. Peter Apájá, a curator at the museum, says both the local government and Ministry of Tourism Antiquities have kept silent on the development of the museum. Daniel Arap Moi, one of the first caretakers of the museum, says there is no political will to promote Karamoja museum.« (Eninu 2019) Der Verzicht auf die Erneuerung zerstörter Glasscheiben oder eine zumindest provisorische Absperrung des Nordostfensters führte im November 2019 sicherlich nicht zum ersten Mal zu Ansammlungen von Regenwasser auf der dahinter stehenden Vitrine.

Auswirkungen von Sonnenstrahlung

Nur ausreichender Lichtschutz kann die fotochemische Zersetzung¹ organischer Exponate aufhalten. Das *Karamoja Museum* wird zur Zeit über zwei Fensterfronten mit



Abb. 1 Karamoja Museum and Cultural Centre, Aussenansicht



Abb. 2a+b Karamoja Museum and Cultural Centre, Innenansicht

Tageslicht erhellt. In Ermangelung von Jalousien sind die ethnografischen Objekte tagtäglich direkter Sonnenstrahlung ausgesetzt. Die Auswirkungen kurzweiliger und ultravioletter Strahlung zeigen sich an Papieren, Textilien, Häuten und Lederobjekten infolge von Molekülsplattungen durch Farbveränderungen und zunehmende Bruchigkeit. Über thermische Effekte führen langwellige Anteile des sichtbaren Lichtes und die angrenzende Infrarotstrahlung ebenfalls zu strukturellen Veränderungen. Fotochemische Abbauprozesse sind abhängig von der jeweiligen Energie, Intensität und Dauer der Strahlung und setzen sich bedauerlicherweise auch im Dunkeln fort. Zur präventiven Konservierung von Kollagen- und Textilfasern wird empfohlen, Ausstellungen auf maximal drei Monate zu begrenzen und Lichtstärken von 50 lx und 75 μ W/lumen während der Öffnungszeiten möglichst zu unterschreiten. (Kite/Thomson 2011: 190) Im Idealfall wird die Beleuchtung

einzelner Objekte über Bewegungsmelder gesteuert. Zur Verbesserung der Ausstellungsbedingungen im *Karamoja Museum* wären bereits einfache Jalousien außerordentlich hilfreich. Bisher sind die hinter Südfenstern gezeigten Objekte Beleuchtungsstärken von über 40.400 lx mit UV-A Anteilen von bis zu 420 μ W/lumen ausgesetzt.²

Mikroklimata in den Vitrinen

Lichtinduzierte Zersetzungsprozesse werden in saurer Umgebung, durch schwankende Temperaturen und hohe Luftfeuchtigkeit beschleunigt. In den Massivholzvitruinen des *Karamoja Museums* sind Zellulosefasern, instabile Glasperlen (Robinet 2007), Straußeneierschalen und Schneckengehäuse durch flüchtige organische Säuren bedroht. Gegen die vom Holz emittierten Säuren bilden weiße Innenanstriche keine ausreichende Barriere. Nach Aussage Peter Apaja konnte die Zusammensetzung der



Abb. 3 abwoo in der Ausstellung, 3. Dezember 2018



Abb. 4 abwoo in der Vitrine des Museums, 3. Dezember 2019

verwendeten Farbe bisher nicht überprüft werden. Da ein Luftaustausch im Vitrineninnenraum lediglich über zufällig entstandene Spalten oder gar nicht stattfinden kann, sorgen auch Ausdünstungen der Exponate für saure Mikroklimata. Mit Danchek® Teststreifen³ (Hackney 2016) wurden hier pH-Werte von etwa 5,5 detektiert. Die Öffnung der Tischvitrinen ist mangels geeigneten Equipments ein geradezu gefährliches Unterfangen, da deren Glasabdeckung (780 x 1850 x 5 mm) zur Zeit mit einem Messer oder Ähnlichem ausgehebelt werden muß. Ungeglättete Schnittkanten erschweren die Handhabung der Scheiben, von denen im Herbst 2019 bereits drei gebrochen waren. Möglicherweise wird auch aus diesem Grund auf die regelmäßige Reinigung der Vitrinen verzichtet. Inerter Ersatz für dieses Mobiliar ist aufgrund fehlender Mittel bis auf Weiteres nicht zu beschaffen. Kostengünstige Lösungen für die dringend erforderlichen Lichtschutzmaßnahmen wurden dagegen schon im Dezember 2018 diskutiert.⁴ Zu den Zielen der von Andreas Schlothauer initiierten ‚Lira University Collecting Tour 2019‘ (Schlothauer 2020: 26f.) gehörte deshalb die beispielhafte Anfertigung einer lichtundurchlässigen Abdeckung für eine der besonders gefährdeten Vitrinen. Nicht nur auf-

grund ihres prekären Standortes fiel die Wahl auf eine Tischvitrine, die sich der von Idi Amin 1971 propagierten »Operation Dress Up« (Longoli 2014) widmet.

Das Massaker von Nawaikorot

Der hier gezeigte abwoo, der dem Museum, wie Apaja berichtet, von einer Überlebenden des Massakers von Nawaikorot geschenkt wurde, zählt zu den bewegendsten Zeugnissen der jüngeren Geschichte Ugandas. Bemühungen seines Vorgängers Milton Obote, die in Karamoja lebenden Ateker-Gruppen zur Übernahme westlich geprägter Kleidung zu bewegen, setzte der Diktator Idi Amin mit den ihm eigenen Mitteln durch. In Karamoja wird das Jahr 1971 als »ekaru alacia Amin ngitunga (the year Amin stripped people)« erinnert. (Sundal 2009: 28, zitiert nach Akol/Gray 2009) In den 1970er-Jahren konnte der Befehl, konfiszierte Lederkleidung an Ort und Stelle aufzuessen, diejenigen treffen, die sich der vom Regime verordneten Modernisierung ihres Erscheinungsbildes widersetzen.⁵ Mit der Erschießung von über 200 Karamojong erreichten die Auseinandersetzungen 1975 ihren traurigen Höhepunkt. Entschlossen, Amin und sei-



Abb. 5 Peter Apaja bei der Begutachtung eines zum Verkauf angebotenen *abwoo*

ne Vertreter entgegen der Anweisungen in regionaltypischer Festkleidung zu empfangen, hatten sich Matheniko, Bokora und Pian am 18. März auf dem Rindermarkt in Nawaikorot versammelt.⁶ »people had gone to the market at Nawaikorot before the soldiers rounded them up. [...] soldiers pleaded with the locals to dress up but they refused« erinnerte sich Elias Mohamed Opong. (Wanyama 2014) Ugandische Militäreinheiten hätten sodann befohlen, man möge sich in zwei Gruppen aufstellen, erzählt Peter Apaja. Alle, die ihre im ‚Land of Thorns‘ übliche Kleidung aus traditionellen wie praktischen Gründen beibehalten wollten, seien standrechtlich erschossen worden.⁷ Tatsächlich waren Überreaktionen der mit der Lage vor Ort überforderten Soldaten verantwortlich für die wahllose Erschießung der Versammelten. (Wanyama 2014) Die Entsorgung der Toten in einem Massengrab bedeutete für Karamojong, die das Jahr 1975 seitdem als »*ekaru amunyarere ngitunga a Nawaikorot (the year people were slaughtered at Nawaikorot)*« bezeichnen, eine zusätzliche Demütigung. (Sundal 2009: 28, zitiert nach Akol/Gray 2009)

abwoo – ein symbolträchtiges Kleidungsstück

Für den *abwoo* verheirateter Frauen haben europäische Sprachen keine wirklich treffende Bezeichnung. Einer etwa wadenlangen Schleppe ähnelnd, werden sie an der Vorderseite durch einen dekorativen Schurz ergänzt. Bei Achola ist dieser als *agitha*, *apetha* oder *rek* (2018: 25 f.) bezeichnet, das 2019 gesammelte Stück wurde *atele* genannt. Das im Karamoja Museum bewahrte *abwoo* ist in traditioneller Weise aus mehreren Abschnitten brauner Häute zusammengesetzt und mit zwei Keilen aus schwarzem Ziegenfell erweitert. Der Saumbereich ist links und rechts mit je einem Paar geschweiften Zaddeln aus Rinderhaut versehen. Ein mit böhmischen Glasperlen verzierter Schurz aus spiralig verdrehten Hautstreifen vervollständigt das Ensemble. Objektrelevante Informationen der heute über 90-jährigen, ehemaligen Besitzerin konnten vor Ort⁸ bisher nicht in Erfahrung gebracht werden. Vergleichbare *abwoo* werden in Karamoja auch gegenwärtig noch aus fettgaren Kalbs-, Schafs- oder Antilopenhäuten und Ziegenfell zusammengesetzt und meist mit kleinen Perlstickereien verziert. Zu besonderen Anlässen⁹ getragen, zeigt sich ihre anmutige Wirkung bei jedem Schritt und vor allem im Tanz. Bei der Anfertigung der seit den 1970er-Jahren in Karamoja üblichen, bunt karierten Röcke wird darauf geachtet, daß ihre zahlreichen Falten in Bewegung genau denselben Schwung erzeugen. Die Bezeichnung *abwoo* wird seitdem auch für diese Röcke gebraucht. (Achola 2018: 63)

Präventive Konservierung

In Absprache mit Peter Apaja wurden alle aus Häuten gefertigten Objekte an die durch Sonnenlicht weniger gefährdete Nordseite des Ausstellungsraums umgebettet. Die vorsichtige Trockenreinigung der mit Staub, Sorghumkörnern und Insektenfragmenten verunreinigten Exponate erfolgte durch eine oberflächliche Staubabnahme mit feinen Ziegenhaarpinseln. Zur Absperrung organischer Säureemissionen wurde der Vitrinboden mit inerter Folie¹⁰ isoliert. Auf einer ihren Umrissen angepassten Zwischenlage aus säurefreiem, ungepufferten Löschkarton¹¹ wurde die von Apaja vorgegebene Anordnung der Exponate reinstalliert. Für den Lichtschutz der Vitrine erwies sich ungebleichter Baumwollcanvas (Segeltuch) mit einer Kett- und Schussfadendichte von 23/16



Abb. 6 Lichtschutz der Vitrine und Helfer Isaac

Fäden je cm als besonders geeignet.¹² Die aus einer doppelten Stofflage genähte Abdeckung wurde an einer der Längsseiten mit Klettband versehen, dessen Gegenstück sich an der Vitrinenrückwand befindet. Die Abdeckung fungiert gleichzeitig als Staubschutz und kann während der Führungen oder zu Reinigungszwecken unkompliziert entfernt werden. Standortveränderung und Lichtschutz führten zu einer deutlichen Verringerung der Strahlungsbelastung, die nach Beendigung der Maßnahmen mit Werten zwischen 26 und 110 lux gemessen wurde. Als Erfolg kann vor allem die Reduktion ultravioletter Strahlung auf 0 nW/lumen gewertet werden.

Es bleibt zu hoffen, daß in Moroto bereits 2020 Mittel zur Verfügung stehen, um weitere Vitrinen entsprechend versorgen zu können und möglicherweise sogar Jalousien zu installieren.

Text Dominique Loeding

Fotos Dominique Loeding (4, 6), Andreas Schlothauer (1-3, 5)

ANMERKUNGEN

- 1 Hier sei auf die von Christoph Waller sehr umfangreich gelistete Fachliteratur verwiesen. Siehe www.cwall.de: Didaktik, Licht und Lichtschutz im Museum, Bibliographie/Referenzen.
- 2 Messungen waren bedauerlicherweise nur an zwei Tagen und innerhalb weniger Stunden möglich. Die Genauigkeit des hier verwendeten Elsec 765 liegt laut Herstellerangabe für die lux-Werte bei etwa 5 % und im UV-Bereich bei etwa 15 %. Wir danken Angelika Francke und dem Museum für textile Techniken e.V. in Hamburg für die unkomplizierte Ausleihe des Gerätes.
- 3 www.dancan.com, 14. März 2020
- 4 Persönliche Unterredung und Loeding, Dominique: Preserving Organic Material and Composite Objects under Tropical Conditions. Vortrag vom 14. Dezember 2018 (Goethe Gesellschaft, Kampala).
- 5 Persönliche Mitteilung der 85-jährigen Veronica Teko in Lokwakwa, 27. November 2019

6 Nawaikoro liegt etwa 24 Kilometer südwestlich Moroto im Regierungsbezirk Napak.

7 Persönliche Mitteilung, 3. Dezember 2018

8 Anderweitige Termine Apajas verhinderten das vorab geplante Interview mit der Schenkerin.

9 Zu diesen Gelegenheiten zählen alle kulturellen Anlässe, Hochzeiten, Taufen, Tanzveranstaltungen und kirchliche Feste wie Weihnachten und Ostern. Persönliche Mitteilung von Marc Lolem, 25. November 2019

10 Hostaphan® RN 75 (PET-Folie, auch: Melinexfolie), weichmacherfrei, nicht silikonisiert

11 Löschkarton 140g/m², holz- und säurefrei, ungepuffert; ungeleimt und ohne optische Aufheller

12 Von Annemarie Feldtkeller 1983 am Württembergischen Landesmuseum durchgeführte Untersuchungen zeigten, dass bereits eine einfache Lage gewaschenen Rohnessels den UV-Anteil elektromagnetischer Strahlung bis auf 80 nW/lumen reduzieren kann. In Uganda wird Baumwolle angebaut und auch weiterverarbeitet.

LITERATUR

Achola, Agnes: Historical Transition of Dressing by the Karamojong People of North Eastern Uganda, Masterarbeit an der Universität für Angewandte Kunst Wien, 2018

Agaba, John und **Byaruhanga**, Anthony: Ugandapithecus Major returns to Uganda, in: New Vision, 15. August 2012

Ariong, Steven: A museum for Karamoja, in: Daily Monitor, 14. März 2012 (www.monitor.co.ug/Magazines/Farming/689860-1365580-8405k6z/index.html, 30. Januar 2020)

Eninu, Edward: Karamoja Museum abandoned. URN, 13. März 2019 (www.ugandaradionetwork.net/story/karamoja-museum-abandoned, 30. Januar 2020)

Gray, Sandra: The experience of Violence and Pastoralist Identity in Southern Karamoja, in: Schlee, Günther und Watson, Elizabeth E. (Hrsg.): Changing Identifications and Alliances in North-East Africa, Volume II: Sudan, Uganda and the Ethiopia-Sudan Borderlands, New York/Oxford 2009, S. 73-102

Hackney, Stephen: Colour measurement of acid-detector strips for the quantification of volatile organic acids in storage conditions. Studies in Conservation, 61:sup1, 55-69, DOI: 10.1080/00393630.2016.1140935

Kite, Marion und **Thomson**, Roy: Conservation of Leather and related Materials, New York 2011

Longoli, Simon Peter: When you need inspiration as Karimojong, look to Nawaikoro. Karamoja Development Forum, 5. Juli 2014. www.karamojadf.wordpress.com (4. 1. 2020)

Robinet, Laurianne, **Eremin**, Katherine, **Coupry**, Claude, **Hall**, Christopher, **Lacome**, Nelly: Effect of organic acid vapours on the alteration of soda silicate glass, in: Journal Of Non-Crystalline Solids 353 / Elsevier B.V. 2007, S. 1546-1559

Schlothauer, Andreas 2019: Sammeln in Uganda für drei ugandische Museen – Lira University Collecting Tour 2018 to Karamoja, in: Kunst&Kontext Nr. 17, 2019, S. 3-16

— Sammeln in Karamoja für drei ugandische Museen und ein Schweizer Museum. Zur materiellen Kultur der Matheniko-Karamojong am Mount Moroto, in: Kunst&Kontext Nr. 20, 2020, S. 26-29

Sundal, Mary B.: Difficult Decisions: Karimojong Healing in Conflict, Dissertation, University of Kansas 2009

Wanyama, Olandason: 35 Years after Amin Downfall Napak Massacre Memories still fresh. (www.ugandaradionetwork.net, 15. September 2019)

Frère Cornet und Kongo

Joseph-Aurélien Cornet (1919–2004) wurde 1919 auf einem kleinen Bauernhof in den Ardennen in Südostbelgien geboren. Schon als kleiner Junge entschied er sich für ein Leben »im Dienste des Herrn« und studierte von 1938 bis 1943 Philosophie und Kunstgeschichte an der katholischen Universität in Louvain (Belgien). Anschließend unterrichtete er Kunstgeschichte und Ästhetik am Institut Saint-Luc in Liège und reiste 1964 in den Kongo, um an der Académie de Kinshasa zu lehren. Im Jahr 1970 nahm Cornet den Auftrag des dortigen Kulturministeriums an, die Académie zu leiten und die Sammlungen eines neuen Nationalmuseums aufzubauen. Zusätzlich sollte er die Generation künftiger afrikanischer Museumsleiter ausbilden.

Nach 22 Jahren unermüdlicher Hingabe beim Aufbau des Museums, das er 18 Jahre als Generaldirektor leitete, trat Cornet 1992 in den Ruhestand und kehrte nach Belgien zurück. Dort bewohnte er ein zweistöckiges Stadthaus in Fexhe-Slins¹ unweit von Lüttich (Belgien), wo sich im Erdgeschoss sein Forschungsinstitut mit zwar wenigen ethnografischen Objekten, dafür aber in übervollen Regalen ein umfangreiches Archiv mit Hunderten von Karteikästen befand. Hier gab es auch etliche Hefte mit Notizen seiner Feldaufenthalte. In sorgfältiger Handschrift wa-

ren darin die besuchten Dörfer und deren Bevölkerung beschrieben, ihre soziale und politische Organisation, ihre Beziehungen zu Nachbarstämmen, ihre Kleidung und Skarifizierungen, ihre mündlichen Überlieferungen und ihr Häuserbau. Darunter auch detailgenaue Zeichnungen und fotografische Darstellungen ethnografischer Objekte, die er für das Nationalmuseum des Kongo gesammelt hatte. Sein einzigartiges Fotoarchiv bestand aus über 20.000 Diapositiven und Negativen.

Cornet und das Institut des Musées Nationaux du Congo

Auch nachdem er 1975 zum Generaldirektor des Institut des Musées Nationaux du Congo ernannt worden war, verbrachte Cornet viel Zeit auf Forschungsreisen. Es wurden nicht nur Objekte gesammelt, sondern diese auch akribisch dokumentiert. Für die Kongolesen war es neu, dass ein Museumsdirektor auf Sammlungstour geht, aber man begegnete ihm mit viel Verständnis und Respekt bei seiner erfolgreichen Arbeit. Sein Tun fand ungeahnte Nachahmer. Mehrere private afrikanische Kunsthändler gingen im eigenen Geländewagen mit der Aufschrift »Musées nationaux« auf Sammlungsreise und gaben sich als Beauftragte des Kinshasa-Museums aus, um in den besuchten Dörfern interessante Stücke zu ergattern.

Cornet suchte unermüdlich nach alten zeremoniellen Objekten. Sein Gespür und sein Geschmack bei der Auswahl machten das Nationalmuseum zu einem Ort, an dem die kongolesischen Besucher eine Reihe von Meisterwerken sehen konnten. Ein einzigartiger kultureller Schatz von Masken und Figuren, verschiedenen Werkzeugen und Musikinstrumenten. In einem Land mit über 300 Ethnien war die Aufgabe jedoch größer als die Möglichkeiten, denn die jeweilige Anreise war mühsam und zeitaufwendig. Zwischen 1970 und 1994 unternahm Cornet über vierzig Feldaufenthalte.

In Verbindung mit dem Museum schuf Cornet außerdem ein Dokumentationszentrum für das Studium kongolesischer Kunst, das einige hundert Audioaufnahmen



Abb. 1 Joseph-Aurélien Cornet

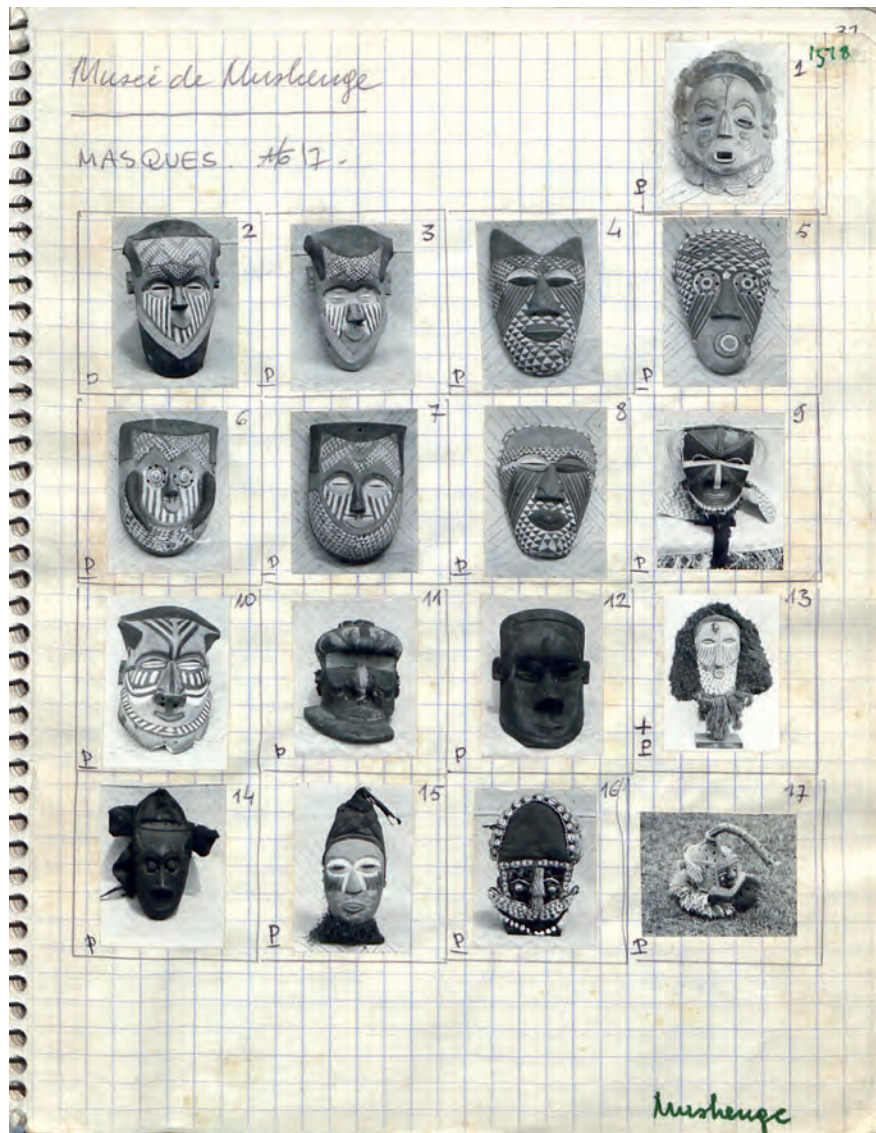


Abb. 2 Feldnotizen Cornets

traditioneller Musik sowie Tausende Fotos und Filme von Zeremonien und Tänzen umfasste. Seine regelmäßigen Besuche im Königreich der Kuba, einem Bund von zwanzig verschiedenen Gruppen, ergaben einen Schwerpunkt seiner Forschung. Dieses Reich wurde seit seiner Gründung von einem König der Bushong regiert, der größten Gruppe unter den zwanzig. Es war dank seiner abgelegenen Dschungellage vor Eindringlingen geschützt und in früheren Zeiten von Sklavenjagden verschont geblieben.

Das Königreich der Kuba

Lange Zeit hatten die Kuba Eindringlingen den Zutritt in ihr Territorium verwehrt. Der erste Ausländer, dem dies trotzdem gelang, war im Jahr 1892 der afro-amerikanische, presbyterianische Missionar William Henry Sheppard (1865–1927). Der viermonatige Aufenthalt wurde zu

einem der Höhepunkte seines Lebens, und er schrieb seinen Glaubensbrüdern in den USA: »Ich lernte die Bakuba sehr schätzen. [...] Sie waren die schönste Rasse, die ich in Afrika sah; würdig, graziös, mutig, ehrlich, mit einem offenen lächelnden Gesicht und sehr gastfreundlich.« (zitiert in Füllberg-Stolberg 1996: 429)²

Bis 1970, als Cornet den Kontakt aufnahm, hatten nur wenige Forscher Zugang erhalten, unter ihnen war Emil Torday (1875–1931), ein Ethnologe ungarischer Herkunft. Das Vertrauen der Kuba zu Cornet war außergewöhnlich und es entstand das Buch »Art Royal Kuba«. Darin ist die Bedeutung zahlreicher Details und Symbole von elf Königsfiguren analysiert und die Architektur des Königspalastes, die Kleidung am Hofe sowie die Herstellung von typischen Motiven, von Masken, Insignien und Musikinstrumenten beschrieben.

Bereits 1971 hatten in der Stadt Mushenge erste Ge-



Abb. 3 Kuba und William Henry Sheppard im Jahr 1892

Cornet die Bedeutung der Masken und Figuren vor seinem Tod aufzeichne, damit die geheimen Traditionen nicht verloren seien. Während seines vierwöchigen Aufenthaltes wohnte Cornet in Kwete Mwanas Haus, mit ihm, dessen sechs Ehefrauen und dem zahlreichen Nachwuchs seines Gastgebers. Es standen ihm zwei kleine Zimmer zur Verfügung, eines mit Tisch und Stuhl und das zweite fensterlos und nur mit einem Bett ausgestattet. Die Vormittage nutzte Cornet, um die am Vortag aufgeschriebenen Notizen zu korrigieren, zu ergänzen und abzuschreiben. Nachmittags fanden die Unterhaltungen mit Kwete Mwana in dessen Büro oder auf der Veranda statt. Dieser Aufenthalt war einer der Höhepunkte in Cornets »afrikanischem Leben«.

Es war der ausdrückliche Wunsch von Kwete Mwana, dass diese schriftlichen Aufzeichnungen mit geheimen Informationen nicht zu seinen Lebzeiten veröffentlicht

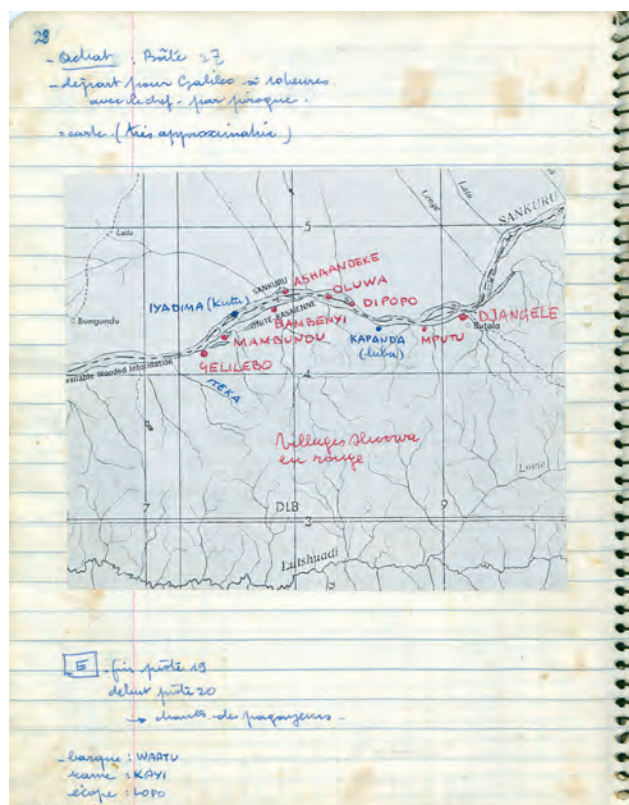


Abb. 4 Handschriftliche Karte Cornets der Mission Bushoong-Shoowa, 1974

sprache zwischen Cornet und Kwete Mwana, einem Sohn des damaligen Kuba-Herrschers stattgefunden, der in Kosh im westlichen Kasai lebte. Die Inhalte dieser Unterhaltungen blieben geheim, da es damals verboten war, Informationen über die Gesetze und Traditionen der Kuba preiszugeben. Im Jahr 1990 wünschte Kwete Mwana, dass

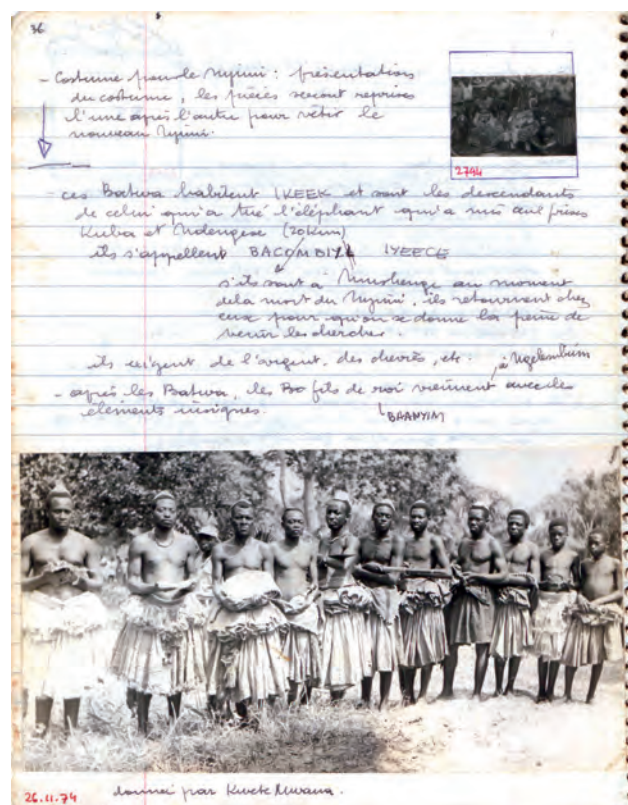


Abb. 5 Feldnotizen Cornets der Mission Bushoong-Shoowa, 1974

werden. Selbstverständlich erfüllte Cornet denselben. Ein paar Jahre vor seinem eigenen Tod schickte Cornet dem Autor das Material, das aus 72 beschriebenen Seiten sowie einer von Père Valère aufgestellten genealogischen Übersicht bestand.



Abb. 6 Figuren der Kuba im Tagebuch
Cornets

Die Plünderung des Institut des Musées Nationaux du Congo

Das Institut des Musées Nationaux du Congo war bis 1997, als Präsident Mobutu gestürzt wurde, ein international anerkanntes Völkerkundemuseum mit repräsentativen Sammlungen von Masken, Figuren und Alltagsgegenständen aus dem ganzen Land.

Als Mobutu fluchtartig das Land verließ, hatte er eine Sammlung seltener Masken und Figuren in seinem Gepäck, darunter auch die einmalige und wertvolle Figur eines Königs der Kuba, Mbop'a-Kyeen, der etwa von 1810 bis 1840 geherrscht hatte. Sie war vom belgischen Afrikanmuseum in Tervuren (Belgien) im Jahr 1976 an Zaire (heute DR Kongo) restituiert worden, hatte es aber nie in das Kinshasa-Museum geschafft: Mobutu behielt sie in seinem grandiosen Marmor-Palast. Am Tag nach seiner

Flucht wurden in einer Lagerhalle unweit des Flughafen von Kinshasa weitere seltene Objekte entdeckt, die der flüchtige Ex-Präsident wohl gerne mit auf die Reise genommen hätte.

Vor dem Sturz des Präsidenten bestand die Sammlung der Musées Nationaux du Congo aus rund 40.000 Stücken. In einem Artikel in »Le Soir« vom 2. Juni 1997 wurde sie von Pierre de Maret vom Musée de Tervuren als eine sehr wichtige Sammlung bezeichnet. Die Plünderung des Museums setzte sich auch unter dem nachfolgenden Präsidenten fort und wurde sogar vom Museumspersonal betrieben. Gerüchten zufolge betrachteten sogar die Museumsleitung und die Kulturministerin – die Tochter eines ehemaligen Präsidenten – die Sammlung als eine Art Selbstbedienungsladen. Einige der gestohlenen Objekte gelangten über afrikanische Zwischenhändler in den Kunsthandel.



Abb. 7 Eine der vom Afrkamuseum Tervuren restituierten Figuren – und wo befindet sich diese heute?

In der Folge wurden Maßnahmen diskutiert, um illegale Verkäufe verhindern zu können: Ein Katalog mit Abbildungen und Beschreibungen der verschwundenen Masken und Figuren sollte veröffentlicht werden. Damit hätten die Auktionshäuser, Galerien, Sammler und Museen über den bestohlenen Eigentümer informiert werden können. Wegen anonymer Drohungen wurde dieses Vorhaben nie verwirklicht.

Schluss

Obwohl Cornet von 1964 bis 1992 im Kongo lebte und ausreichend Gelegenheit gehabt hätte, eine umfangreiche ethnografische Sammlung aufzubauen, besaß er nur eine einzige Maske, eine »Ngaadi a mwaash« der Kuba. Auf die Frage des Autors, weshalb er nach seinen vielen Jahren im Kongo keine ethnografische Sammlung habe, antwortete er: »Beim Sammeln für ein Museum muss man treu sein und kann nicht gleichzeitig für sich selbst erwerben.«

Frère J.-A. Cornet vermachte, vor seinem Tode in 2004, sein wissenschaftliches Archiv der Loyola University New Orleans.³

Text Leif Birger Holmstedt

Fotos Joseph-Aurélien Cornet

Übersetzung aus dem Englischen Klaus Lief, Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN

1 Dieser Artikel basiert auf der Korrespondenz des Autors mit Frère J.-A. Cornet und unseren Unterhaltungen in Fexhe-Slins sowie bei mir in Odense in Dänemark. Nach dem Erwerb einer Maske der Kuba (Kongo) hatte ich ihm geschrieben, um einige Informationen über die Skarifikationen der Maske einzuholen und erhielt ausführliche Antworten auf meine Fragen. Eines Tages bekam ich eine Einladung in sein Haus unweit von Liège in Belgien. Dieser Besuch war der Anfang einer herzlichen Freundschaft, die bis zum Tode Frère Cornets in 2004 anhielt.

2 Im Original lautet der Text: »I grew very fond of the Bakuba [...] They were the finest looking race I had seen in Africa, dignified, graceful, courageous, honest, with an open smiling countenance and really hospitable. Their knowledge of weaving, embroidering, woodcarving and smelting was the highest in equatorial Africa.« (Sheppard 1917: 143)

3 Die Tagebücher von Cornet sind digitalisiert und unter dem Link zugänglich: www.louisianadigitallibrary.org/islandora/object/loyno_p120701coll28:collection

LITERATUR

Bücher von Cornet:

— Art of Africa, London 1971

— A survey of Zairian Art – The Bronson Collection, North Carolina Museum of Art 1978

— Art Royal Kuba, Milano 1982

— Zaire, Antwerpen 1989

Füllberg-Stolberg, Katja: Die »American Presbyterian Congo Mission« und die Kongo-Greuel, 1890–1910, in: Heyden, Ulrich von der und Heike Liebau (Hrsg.): Missionsgeschichte Kirchengeschichte Weltgeschichte, Stuttgart 1996, S. 425–438

Sheppard, William H.: Presbyterian Pioneers in the Congo, Richmond 1917

Muhlati.

Ein afrikanischer Bildhauer

Muhlati ist einer der wenigen afrikanischen Künstler des 19. Jahrhunderts, von denen ein Name überliefert wurde; seine genauen Lebensdaten sind aber nicht bekannt. Doch sind einige seiner Werke durch den Schweizer Missionar Henri Alexandre Junod (1863-1934) überliefert. Sie weisen stilistische Besonderheiten auf, die eine Identifizierung ermöglichen. Unklar ist, ob Muhlati allein oder in einer Werkstatt mit mehreren Personen arbeitete. Bekannt ist auch ein Stück, das ein Sohn von ihm schnitzte. Da bei den meisten erhaltenen Objekten keine diesbezüglichen Informationen vorhanden sind, kann der Werkskorpus nur aus stilistischer Sicht diskutiert werden.

Muhlati und Henri Alexandre Junod

Muhlati gehörte den Tsonga an und lebte, wenigstens in den 1890er-Jahren, in der Umgebung der Hafenstadt

Lourenço Marques, dem heutigen Maputo, der Hauptstadt Mosambiks am Indischen Oze-

an.¹ (Abb. 1) Junod² entstammte einer Familie von Pastoren im schweizerischen Kanton Neuchâtel und hatte in Neuenburg (Neuchâtel) 1881 ein Theologie-Studium begonnen, das ihn auch nach Basel und Berlin führte. 1887 war er in Edinburgh, um eine medizinische Basisausbildung zu erhalten, die auch Operationen umfasste. In Schottland hatte Junod den früheren Bischof von Natal (Südafrika), Henry Callaway, kennengelernt; aus den Gesprächen mit ihm resultierte sein großes Interesse an den Zulu. Sein Ziel war es, die Bibel in deren Sprache zu übersetzen. Für ein Jahr nach Neuenburg zurückgekehrt, wurde Junod dann 1889 als Missionar der von evangelisch-reformierten Kirchen der Schweiz getragenen »Mission Suisse Romande« nach Rikatla (nördlich von Lourenço Marques) entsandt. (Abb. 2)

Bis 1896 blieb Junod bei den Tsonga, die im Grenzgebiet von Mosambik, Südafrika und Sambia siedelten. Im selben Jahr publizierte er eine Grammatik der Tsonga-Sprache, des Xitsonga. 1897 kehrte er in die Schweiz zurück und widmete sich seinen Forschungen. In dem Jahr wurde auch sein Sohn Henri Phillipe Junod (1897-1987) geboren, der 1920, ebenfalls als Missionar, nach Südafrika ging.³



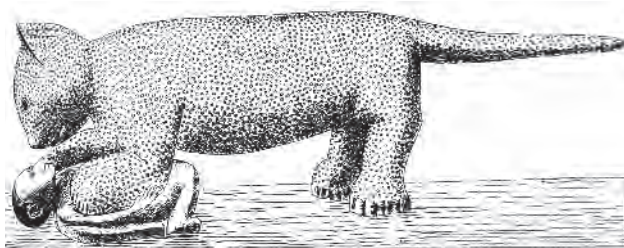
Abb. 1 Landkarte der Republik Mosambik



Abb. 2 Postkarte aus Lourenço Marques um 1907



Abb. 3 »Léopard dévorant un Anglais« (Inv. Nr. III. C. 2977, MEN)



A panther devouring an Englishman.
(One twelfth of the natural size.)

Abb. 4 »A panther devouring an Englishman«



Abb. 5 »Thonga statuettes« von einem Schnitzer aus Movumbi nahe Rikata

Über seinen Aufenthalt verfasste Junod sen. das zweibändige Werk »Les BaRonga«, das 1898 zuerst auf Französisch, und 1912 bis 1913 dann in einer erweiterten englischen Übersetzung »The Life of a South African Tribe« in Neuchâtel erschien.⁴

Im zweiten Band (»Mental Life«) widmete sich Junod u. a. dem Handwerk des Schnitzens und den hergestellten Gegenständen (Löffel, Würdestäbe, Mörser, Gefäße, Kalebassen, Schnupftabakgefäße usw.). In diesem Zusammenhang berichtete er von seiner Begegnung mit Muhlati und einem seiner Werke: »The finest specimen of Native art that I ever saw is the carving of a huge panther about to devour a human being, the work of Muhlati, a sculptor living in the environs of Lourenço Marques. This artist, who was very proud of his work, and asked a tolerably high price for it, claimed to be able to carve anything and everything: birds, four-footed beasts, or men. He was famous throughout the land, for his talent. Nothing more quaint could be imagined than this large spotted creature, (the spots being obtained as usual by burning with a hot iron), planting his claws in the flesh of a man, (an Englishman, I was told by the inspired author of this group!), and glaring at him with two great round eyes, not very symmetrical! With touching forethought, this modern Phidias has made the posterior half of the tail quite independent of the rest of the animal. A tenon and a circular socket allow the caudal appendage to be so neatly adjusted that the joint is hardly visible! Muhlati told me how the idea of a removable tail had occurred to him. He thought that if ever his masterpiece had to be packed up, and cross the ocean, it would thus be more easily cased. This can hardly be called the idea of a savage! [...] This group is now in the Neuchâtel Museum.« (1962, Bd. 2: 135 f.)

Junod hatte Muhlati das Werk (Abb. 3, 4) für eine Guinee abgekauft und es im Januar 1899 an den Vorläufer des heutigen Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) für 35 Schweizer Franken verkauft.⁵

Stilmerkmale der Werke Muhlatis

Die beeindruckende Figur soll um 1896 entstanden sein. Sie ist mit 1,21 Meter Länge, 32 Zentimeter Höhe, einer Breite von 21,5 Zentimeter und einem Gewicht von 14,15 Kilogramm das größte bisher bekannte Werk Muhlatis. Es ist sein berühmtestes und weist typische Stilmerkmale auf: große runde Augen, eine spitze Nase, ein nur ange-deuteter Mund, eine besondere Ohrengestaltung, einen bis unter die Kinnladen gezogenen Haaransatz und eine Vorliebe für Rundungen. Hinzu kommen eine bestimmte Art der Handgestaltung, die Schwarzfärbung von Teilen der Skulpturen durch Pyrogravur (Augen, Haare, Kleidung, Basis) und eine wiederkehrende, variierte geometrische Ritzverzierung am Rand der Basis.

Neben Muhlati gab es weitere Künstler, die ähnlich



Abb. 6 Von Muhlatis Sohn geschnitzte Figur (Nr. 7)

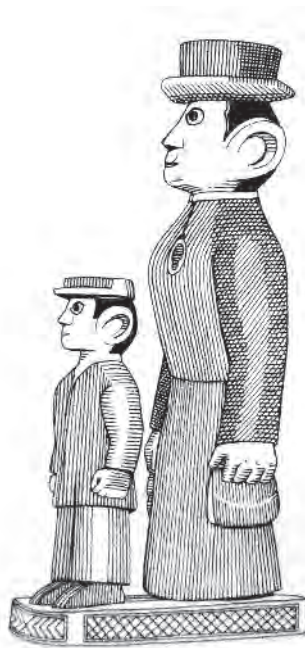


Abb. 7 Priester mit Zögling (Höhe und Verbleib unbekannt)

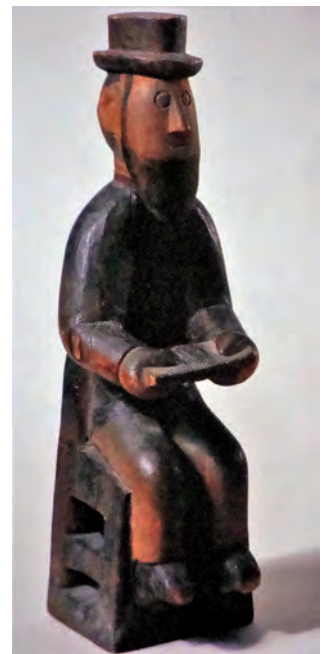


Abb. 8 Darstellung eines Kaufmanns (?) (H: 36 cm)

arbeiteten. Zwei von Junod im Jahr 1911 vom MEN angekaufte Kolon-Figuren (Inv. Nrn. III.C.2991, III.C.2992) hat dieser nicht Muhlati zugeordnet, sondern laut den Sammlungsangaben einem (Tsonga-) Künstler, »*einem Schnitzer aus der Gegend von Rikatla*«. (Abb. 5, ganz rechts) Auch der südafrikanische Galerist Stevenson und sein Ko-Autor Graham-Stewart bilden Werke eines anderen Bildhauers aus Lourenço Marques ab. (2003: 56 f.)

Von einer Ende März 1899 vom MEN aus der Sammlung Junod angekauften Darstellung einer stehenden Frau mit einem Korb auf dem Kopf (Abb. 6, Inv. Nr. III.C.2978), ist zudem überliefert, dass ein Sohn Muhlatis sie anfertigte. Junod schreibt über diese: »*represents a woman having on her head the typical conical basket, the pride of the workers in the fields, and of the cooks.*« (1962, Bd. 2: 135)

Mögliche Objekte von Muhlati in Museumssammlungen

In wenigstens zwei Museen befinden (oder befanden) sich Stücke, deren Stilmerkmale eine Zuordnung zu Muhlati erlauben. Doch haben nicht die Museumsmitarbeiter, sondern Galeristen wie Michael Stevenson diese Zuordnung vorgenommen. So wiesen er und Graham-Stewart auf die formalen Ähnlichkeiten einer bei Julius Lips (Lips 1983: 183) abgebildeten Figurengruppe (Abb. 7) und einer 2002 in Paris ausgestellten einzelnen Figur

eines Kaufmanns (?) (Abb. 8) hin. (Ubuntu 2002: 202) Doch weder Lips⁶ noch die Kuratoren des damaligen Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (bis 2002) diskutierten eine Urheberschaft Muhlatis. Die in Paris gezeigte Figur (Inv. Nr. A 99-29-5) wurde in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert und zudem den Sotho zugeschrieben.⁷ Ein Hinweis im Ausstellungskatalog auf eine Quelle von 1906, der zufolge eine vergleichbare Figur im Peabody Museum of Natural History in New Haven (USA) existiert haben soll, lässt sich derzeit nicht überprüfen. (Die Abteilung ist gegenwärtig geschlossen und Anfragen werden gar nicht oder nur sporadisch bearbeitet.)

Mögliche Objekte von Muhlati in privater Hand

Von einer Figur (Abb. 9) ist nur bekannt, dass sie im Besitz einer südafrikanischen Galerie war. Eine weitere Figurengruppe (Abb. 10) hat der Londoner Kunsthändler Michael Backman auf dem britischen Kunstmarkt erworben und Muhlati zugeschrieben. Ein ähnliches Stück wie Michael Backman erwarb der Galerist Kevin Conru aus einer australischen Privatsammlung, es befindet sich in der Sammlung von Terence und Bernice Pethica in Coleshill, Buckinghamshire, England (Klopper 2007: 130). (Abb. 11) Auch die Figur eines Gefäßträgers in der Sammlung des Autors (Abb. 12), die 2018 in Belgien erworben wurde,



Abb. 9 Auf einer Kopfstütze sitzende Figur, ehemals Galerie Ezakwantu



Abb. 10 Figurengruppe mit Gefäß, Galerie Michael Backman (H: 38 cm)



Abb. 11 Figurengruppe mit Gefäß, Pethica Collection (H: 38 cm)



Abb. 12 Sitzende Figur mit einem Gefäß auf dem Kopf (H: 36,5 cm)



Abb. 13 Kleine sitzende Figur mit einem Ring auf dem Kopf (H: 21,5 cm)

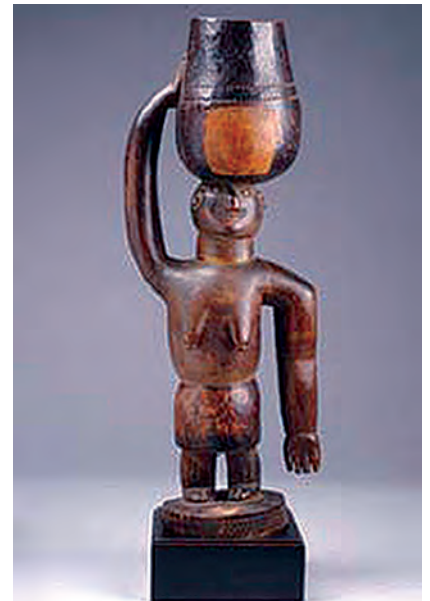


Abb. 14 Schalenenträgerin (H: 50 cm)

zeigt diese Merkmale; ebenso eine von zwei kleinen Figuren, die im Jahr 2003 im Besitz des südafrikanischen Galeristen Michael Stevenson waren. (Abb. 13) Eine vergleichbare Figur befindet sich in der Sammlung des MEN (III.C.3772), ist aber nicht Muhlati zugeordnet. Am 20. Mai 2006 versteigerte das Würzburger Auktionshaus Zemanek-Münster eine Figur (Lot 472), die ebenfalls Muhla-

ti oder seiner Werkstatt zugeschrieben wurde. (Abb. 14) Vorbesitzer war der britische Galerist Kevin Conru. Diese Figur wies Reste goldener Farbe im Gesicht auf. Als Herkunftsgebiet wurde Kwazulu-Natal angegeben. Im Pariser Musée du quai Branly Jacques Chirac wird eine Gefäßträgerin mit Kind (Inv. Nr. 71.1934.93.44.1-2) verwahrt. (Abb. 15)



Abb. 15 Schalenträgerin mit Kind (H: 43 cm)



Abb. 16 »Thonga carvings«



Abb. 17 Tsonga-Mann mit »Wachskrone«

Besonderheiten der Gestaltung

Auffallend ist die häufige Verbindung von Mensch und Gefäß. Dabei bildete Muhlati die Gefäße entsprechend den in Gebrauch befindlichen (jedoch ohne Henkel) nach, wie die Zeichnung in Junods Buch zeigt. (Abb. 16, Nr. 6) Dort heißt es, dass die Schnitzer gerne das Holz des Mafureira-Baums (*Trichilia emetica*) verarbeiteten, denn es war weich und splitterte beim Trocknen nicht. Eine weitere Besonderheit besteht in den Ringen (*isicoco* genannt), die viele Figuren Muhlatis auf dem Kopf tragen. Junod bezeichnete den Ring als »wax crown«. (Abb. 17) Er steht für eine kulturelle Eigenheit: Die Elite der Tsonga, vor allem in Transvaal, führte ihre Abstammung auf die Zulu zurück. (Stevenson/Graham-Stewart 2003: 42) Deshalb wurden Figuren mit derartigen Kopfringen früher den Zulu zugeschrieben, »obwohl auch andere Gruppen in der Region die Verwendung derselben von den Zulu übernommen hatten.«⁸ (Plankensteiner 1998: 118) Das MEN erwarb 1920 eine Figur mit »Krone« (III C 3772) von der Berliner Kunsthandlung Arthur Speyer.⁹ Die Museumsunterlagen geben als Herkunft eine (nicht näher zu identifizierende) »coll miss. Rotte 1902« an. Die ethnische Zuordnung lautet aber ebenfalls »Zulu«.¹⁰

Muhlatis Objekttypen-Spektrum

Masken von Muhlati scheint es nicht zu geben. Auch Gefäße und Frauenfiguren sind von ihm bisher nicht bekannt. An Gebrauchsgegenständen findet sich ein Löffel mit einem dem Sonnenrad ähnlichen Griff in den Sammlungen des MEN (III.C.3072), den Junod in seinem Buch abbildet. (Abb. 16, Nr. 4) Drei weitere Löffel weisen seine typischen Stilmerkmale auf: Zwei durch eine geschnitzte Kette miteinander verbundene Löffel bildet Junod ab, ohne sie Muhlati zuzuschreiben (»Neighbourhood of Lourenço Marques«) (1962, Bd. 2: 130 f.), den dritten ordnen Stevenson und Graham-Stewart (2003: 44) Muhlati zu. Sie schreiben ihm auch einen Stab mit einer Priesterfigur als Abschluss und eine sitzende männliche Figur mit einem Kind auf dem Schoß zu, über deren Herkunft und Verbleib aber nichts zu erfahren ist. (2003: 45, 46) Sowohl Priester als auch Mann und Kind stellen Europäer dar.

Es fällt auf, dass die Werke Muhlatis entweder Europäer wiedergeben oder seine Darstellungen doch »europäisiert« sind. Junod schreibt, dass die Anwesenheit von »Weißen« dazu beitrug, dass der einen Europäer fressende (riesige) Leopard (Abb. 3) entstand – ohne deren Anwesenheit, meinte er, hätte Muhlati kaum tagein tagaus gearbeitet, sei er doch »indolent like all his race«. (1962, Bd.

2: 136) Trotz dieser dem damaligen europäischen Zeitgeist geschuldeten Verunglimpfung anerkannte Junod das ausgeprägte künstlerische Bewusstsein Muhlati. Offenbar imponierte ihm auch dessen praktische Intelligenz, da dieser darüber nachdachte, wie er sein Werk so gestalten konnte, dass es unbeschädigt »cross the ocean« kommen könne und so auf die Idee eines abnehmbaren Schwanzes (von immerhin 90 cm Länge) bei seinem Leopard kam. Muhlati arbeitete also gezielt für »die Weißen« und spekulierte darauf, dass sie seine Werke erwerben und mitnehmen würden. »He concluded that his talent might well bring him in some money; it was mercenary considerations that urged him on to the execution of the work, and no mere love of art«, kommentierte Junod. (1962, Bd. 2: 136) Er schloss äußere Einflüsse auf Muhlati Idee des einen Engländer verschlingenden Leopard aus und war sich sicher, dass es sich um eine originäre Schöpfung des Tsonga-Künstlers handelte. Afrikanische Einflüsse auf Muhlati erwähnt Junod nicht.

Fazit

Die Objekte, die Muhlati zugeordnet werden, sind sorgfältig gearbeitet und in ihrer Formensprache unverwechselbar. Seine Objekte sind zwischen 20 und 38 Zentimeter hoch und somit leicht zu transportieren.

Die Betonung figürlicher – »europäisierter« – Männerdarstellungen ist in der traditionellen Kunst des südlichen Afrika selten zu finden (Stevenson/Graham-Stewart 2003: 42) und war wohl auf eine »weiße Kundschaft« ausgerichtet, die schon lange in Lourenço Marques anwesend war. Die vorliegenden geografischen Herkunftangaben deuten daraufhin, dass seine Werke weit verbreitet waren. Wie viele von ihnen »über den Ozean« gelangten, ist nicht ermittelbar.

Wenn man die hier behandelten Stücke betrachtet, ergibt sich eine Art »variabler Werkskanon«, denn nicht alle Werke sind Muhlati zugeordnet, einige könnten ihm aber zugeordnet werden, andere weisen nur einige Stilmerkmale auf. Die Zuordnung »Zulu« folgt einer alten, dabei aber irreführenden Tradition.

Dass Muhlati Werke von Händlern gerne dem »späten 19. Jahrhundert« zugerechnet werden, ist wohl den Datierungen in Neuchâtel geschuldet. Da wir aber nicht wissen, wie alt Muhlati war, als Junod ihn traf, könnte er bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts gelebt und gearbeitet haben.

Neben Muhlati hat es weitere Künstler gegeben, die teilweise ähnlich europäisierte Figuren schnitzten, aber eine andere Formensprache als er entwickelten.

Es bleibt abzuwarten, ob Museen ihre Bestände südafrikanischer figürlicher Plastik erneut überprüfen. Und auch in manchen Privatsammlungen könnte sich die eine oder andere Überraschung verbergen. Muhlati Kunst als »Exportschnitzerei« einzustufen wäre abwertend und würde den Blick auf ein spezielles Kapitel afrikanischer (Kunst-)Geschichte verstellen – das der afrikanisch-europäischen Begegnungen.

Text Christian Kennert

Fotos d-maps.com (Abb. 1), Postkarte (Abb. 2), MEN (Abb. 3), Junod 1962: 135 (Abb. 4), Junod 1962, 2: 134 (Abb. 5), Junod 1962, 2: 128 (Abb. 6, 16), Julius E. Lips 1983: 183 (Abb. 7), Ubuntu (Abb. 8), Gallery Ezakwantu (Abb. 9), Michael Backman (Abb. 10), Heini Schneebeili (Abb. 11), Ana M. Arias Valdivia (Abb. 12), Stevenson/Graham-Stewart 2003: 47 (Abb. 13), Zemanek-Münster (Abb. 14), Musée du Quai Branly Jacques Chirac (Abb. 15), Junod 1962, Bd. 2: 128 (Abb. 16) und o. S. (Abb. 17)

ANMERKUNGEN

- 1 Lourenço Marques, dessen Lebensdaten unbekannt sind, war ein portugiesischer Kaufmann, der erstmals 1544 die Maputo-Bucht besuchte. Zwei Jahre später nahm die portugiesische Krone das Gebiet in Besitz. Erst 1975 wurde Mosambik von Portugal unabhängig. Informationen zu den Tsonga finden sich in der »British Encyclopedia« (www.britannica.com/topic/Tsonga, 16. September 2019).
- 2 Die hier zusammengefassten biographischen Angaben finden sich auf der Internetseite der Familie Junod. (www.junod.ch/henri-alexandre-junod, 16. September 2019)
- 3 Die »Junod Archives« sind in der University of South Africa (UNISA): www.unisa.ac.za, 16. September 2019 (Suchbegriff »Junod«)
- 4 Eine weitere französische Ausgabe erschien 1936 in Paris und ein englischer Nachdruck 1962.
- 5 Die Guinee entsprach damals, so die Berechnung des Museums, etwa 27 Schweizer Franken. (Persönliche Mitteilung des MEN, Julien Glauser, vom 25. April 2018)
- 6 Im Literaturverzeichnis von Lips (1983) ist Junod nicht erwähnt. (Das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln präsentierte in einer Ausstellung von März bis Juni 2018 kolonialzeitliche Europäer-Darstellungen aus der Sammlung seines einstigen Direktors Julius Lips.)
- 7 Im Ausstellungskatalog »Ubuntu. Arts et cultures d'Afrique du Sud« ist die auf einem Stuhl sitzende männliche Figur mit langem Bart als Nr. 18 auf Seite 202 abgebildet. Siehe dort den Begleittext: »Nous n'avons aucune indication quant à la fonction (portrait?) de cette sculpture«, bekannten die Kuratoren in ihrer Objektbeschreibung. Sie sahen einen Buren dargestellt.
- 8 Bei Plankensteiner (S. 119) ist eine Initiationsfigur mit Kopfring der Shangaan aus Mosambik abgebildet. Diese wiesen, wie sie schrieb, viele gemeinsame Kulturelemente mit den Zulu auf, da sie aus einer

Vermischung »vertriebener Nguni-Gruppen (Zulu) mit den Tsonga entstanden«, die sich dann im südlichen Mosambik ansiedelten (S. 84 f.).

9 Die Geschäftsbeziehung zwischen dem MEN und der Familie Speyer beschreibt Schinz (2016: 15-20). Mehr zur Kunsthändlerfamilie Arthur Speyer in Schultz. (2016)

10 1920 wurden außerdem drei männliche Figuren (Inv. Nrn. III C 3773, 3774, 3775) und ein Leopard (Inv. Nr. III C 3776) von der Kunsthändlerfamilie Speyer mit der Herkunftsangabe »Rotte« erworben – allesamt den Zulu zugeordnet.

LITERATUR

Ferracuti, Sandra: Henri-Alexandre Junod, patrimonio in Mozambico: giochi di specchi tra Africa, antropologia e arte, in: *Antropologia Museale*, IX-27, 2010, S. 19-29

Junod, Henri A.: *The Life of a South African Tribe*, New York 1962 [1912]

Klopper, Sandra (Hg.): *The Art of Southern Africa. The Terence Pethica Collection*, Mailand 2007

Lips, Julius E.: *The Savage hits back*, New Haven 1937

Lips, Eva: *Der Weisse im Spiegel der Farbigen*, Leipzig 1983

Plankensteiner, Barbara: *Austausch. Kunst aus dem südlichen Afrika um 1900*, Wien 1998

Réunion des musées nationaux (Hrsg.): *Ubuntu. Arts et cultures d'Afrique du Sud (Ausstellungskatalog ... d'Océanie)*, Paris 2002

Schinz, Olivier: Die Dynastie Speyer im Musée d'ethnographie de Neuchâtel, in: *Kunst & Kontext* Nr. 12, 2016, S. 15-20

Schinz, Olivier, **Martin Schultz**, **Andreas Schlothauer**: Familie Speyer und die Schweizer Museen. Zusammenfassung der Ergebnisse, in: *Kunst & Kontext* Nr. 12, 2016, S. 31-33

Schultz, Martin: Arthur Speyer – drei Generationen Sammler und Händler, in: *Kunst & Kontext* Nr. 12, 2016, S. 5-8

Stevenson, Michael und **Graham-Stewart**, Michael: *The Mlungu in Africa: Art from the Colonial Period 1840-1940*, Cape Town 2003

Zemanek-Münster 46. Auktionskatalog vom 20. Mai 2006, Lot 472

Übersicht der im Artikel erwähnten Objekte

Typus	Höhe (cm)	Literatur	Museum	Samml./Galerie	Zuordnung
Stehende Gefäßträger I	38	---	---	Backman	Muhlati
Stehende Gefäßträger II	38	Klopper: 130	---	Pethica	Muhlati
Sitzender Gefäßträger I	k. A.	---	---	Ezakwantu	Muhlati
Sitzender Gefäßträger	36,5	---	---	Kennert	Muhlati
Sitz. Figur mit Kopfring I	21,5	Stevenson: 47	---	Stevenson	Muhlati
Sitzende Figur mit Kopfring II	22	Stevenson: 46	MEN	---	Zulu
Sitzender Kaufmann	36	Ubuntu: 202	Musée national	---	Sotho
Kaufmannsfigur?	k. A.	---	Peabody?	---	---
Mann mit Kind	28	Stevenson: 45	---	Stevenson	Muhlati
Schalenträgerin mit Kind	43	---	MQB	---	Kwazulu-Natal
Schalenträgerin	50	Zemanek 2006	---	Conru	Kwazulu-Natal
Stehende Figuren	k. A.	Lips: 183	---	---	Kenia
Löffel I	k. A.	Junod: 128	MEN	---	Muhlati
Löffel II + III	k. A.	Junod: 130 f.	---	---	Nähe Lourenço Marques
Löffel IV	23	Stevenson: 44	---	Stevenson	Muhlati
Tiere (Leopard)	32	Junod: 135 f.	MEN	---	Muhlati
Stab	23	Stevenson: 44	---	Stevenson	Muhlati



HAMMER AUKTIONEN

BASEL - SWITZERLAND

**Wir gratulieren Kunst & Kontext
herzlich zum 10-jährigen Jubiläum !**

**Gleichzeitig bedanken wir uns bei Ihnen
für Ihr Vertrauen in unser Auktionshaus.**

**Seit Mai 2016 haben wir an
56 Auktionen 8'600 Lots angeboten.**

**80% davon haben in Ihren
Sammlungen ein neues Zuhause gefunden.**

**Das freut uns nicht nur,
sondern das ist ganz
einfach Hammer !**

Die Faszination für das Fremde – im Gespräch mit dem Künstler Bernd Zimmer

Es war der Hype in der Kunstszene Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre: die ‚heftige Malerei‘ der ‚Neuen Wilden‘ aus Europa und den USA. Ganz vorne dabei: die Düsseldorfer Künstlergruppe um Albert und Markus Oehlen und Martin Kippenberger sowie die Berliner mit Namen wie Rainer Fetting, Elvira Bach oder Salome. Ihre großformatigen, expressiven Bilder passten perfekt zur Punk- und New Wave-Aufbruchstimmung der damaligen Zeit.

Einer der wichtigsten Vertreter der Berliner Gruppe war Bernd Zimmer (Abb. 1), dessen Malerei sich deutlich

von derjenigen der anderen unterschied. »Mit Überlegung«, wie er in einem Gespräch mit Kunst&Kontext betonte, habe er das Gegenteil von dem gemalt, was seine Kollegen gemalt hätten. Er habe nicht wie sie den Realismus von dem einbringen wollen, was man so erlebte: die Konzerte, die Musik, das Leben in Berlin. Vielmehr habe er einen anderen, dialektischen Kontext schaffen wollen, beispielsweise mit Motiven »wie Kühen oder Rapsfeldern«, die er in die Großstadt brachte.

Zimmer profilierte sich schnell mit farbintensiven Bildern, die keine konkreten Landschaften darstellen. Es sind eher Lichtfelder, die Gefühle von Landschaften wiedergeben. In seinen Gemälden geht es darum, »das Auge mit Licht an den Punkt zu führen, den ich mit meiner Malerei zeigen will.«

Weniger bekannt ist, dass Bernd Zimmer ein Reisender ist. Angetrieben von »der Faszination für das Fremde«, für die der jugendliche Konsum von Abenteuerromanen eines Jack London oder Karl May eine große Rolle gespielt hat, war er immer wieder unterwegs: Früh nach Marokko, als »kritischer 68er« nach Asien, in die »Männerwelt« nach Libyen oder in die Südsee. Gereizt hat ihn, »etwas zu sehen, was man nicht so einfach zu sehen bekommt.« Er empfand fremde Kulturen als »super spannend« und bewusstseinserweiternd. Besonders faszinierte ihn z. B. die überall spürbare Religiosität in Indien und wie sie ein ganzes Land durchdringt. Eine weitere Motivation für sein Unterwegssein liegt darin, sich selbst neu zu erleben: *»Wenn ich reise, dann bin ich froh, dass ich nicht mehr der sein muss, der ich hier bin. Ich bin offen für das, was ich in der Fremde erlebe, und kann das Schöne und Interessante aufnehmen.«*

In seiner Kunst finden sich auf den ersten Blick kaum Spuren dieser Reisen. Zimmer hat den Fehler einiger Künstler vermieden, in ihre Malerei vordergründig und unreflektiert einzuarbeiten, was sie in der Fremde gese-



Abb. 1 Bernd Zimmer

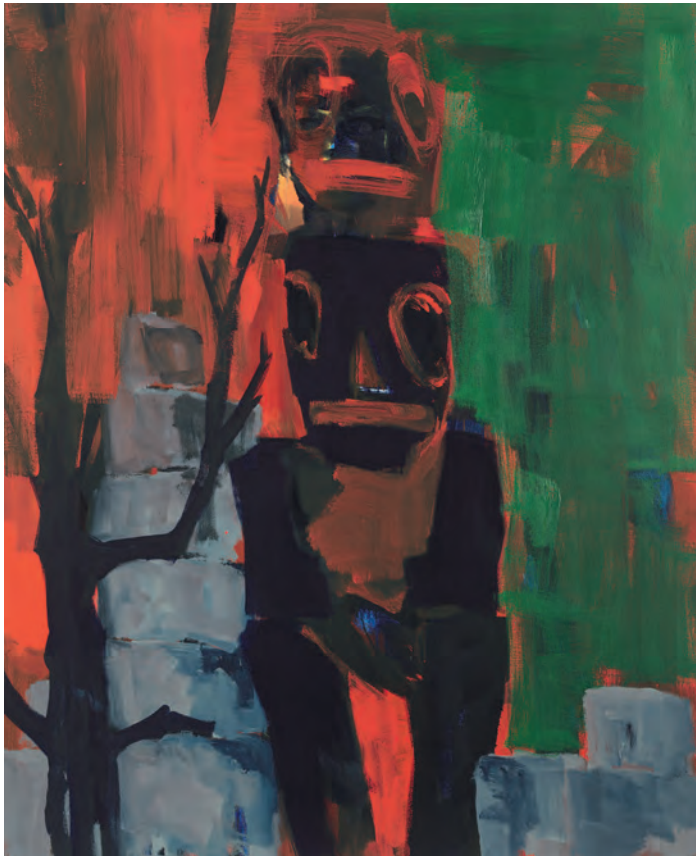


Abb. 2 Bernd Zimmer: Selbst mit Tiki, 1995/96, Acryl/Leinwand, 200 x 160 cm,



Abb.3 Bernd Zimmer: Tiki. Ua Pou, 1996, Acryl/Leinwand, 130 x 162 cm

hen haben. So war er beispielsweise von afrikanischen Felsmalereien sehr angetan, diese fanden aber keinen konkreten Einzug in seine Bilder. Zum einen hätten solche Werke dann zu sehr an die Ästhetik eines A. R. Penck erinnert und Zimmers Postulat der Eigenständigkeit wi-

dersprochen. Zum anderen »mache es keinen Sinn, sich von einer Abstraktion leiten zu lassen, die es vor 20.000 Jahren gab, wenn man eine Kuh auch richtig malen kann.«

Es gibt aber eine Werkreihe, bei der Bernd Zimmer Objekte einer fremden Kultur in seine Gemälde integriert hat. 1995 reiste er mit einem Frachtschiff auf die Marquesas, was ihn tief beeindruckte. Er konnte dort nicht nur einen »Südseetraum« träumen, indem ihm abseits der üblichen Touristenrouten faszinierende Orte gezeigt wurden. Zusätzlich »war diese Reise sehr fruchtbar wegen der Tiki-Figuren.« Geschnitzte Tikis kommen in einigen Gebieten Polynesiens vor. Sie sind kraftvolle, in sich ruhende anthropomorphe Skulpturen mit zumeist leicht gespreizten Beinen, auf dem Bauch gehaltenen Armen – die klassische polynesischen Haltung – und einem monumentalen, tief auf den Schultern stehenden Kopf mit großen Augen. Sie sind »Konnotationen von ehrfurchtgebietender, übernatürlicher Macht.« (H. Thode-Arora)

Zimmer, der üblicherweise wenig Figuratives malt, auch keine Menschen, machte bei den archetypischen Tikis eine Ausnahme. (Abb. 2, 3) Freundlich schauen sie aus in seinen Gemälden und haben eine Art »Familienfunktion und beschützen die eigene Kultur«. Es sind Stellvertreter und stehen für Zimmer selbst oder für seine Familie. Zusätzlich interpretiert der Maler Tiki-Figuren als Sinnbild »einer eigenständigen Entwicklung eines Menschenbildes, die dann vom Kolonialismus zerstört wurde.« Und als »sexualisierte Figuren, denen man in der Kolonialzeit häufig die Genitalien abgeschlagen habe.« Der Künstler hat sich auch plastisch mit den Tiki befasst, indem er Figuren aus Ton erschaffen hat.

Zimmer zeigt seine Tiki-Werke ab 10. Juli 2020 im Münchner Museum Fünf Kontinente in der Ausstellung **Tikimania**. Die Idee zu dieser Ausstellung hatte Christine Stelzig, die 2018 verstorbene ehemalige Direktorin des Museums. Stelzig versuchte, das ethnologische Museum für neue Interessengruppen zu öffnen – beispielsweise für Anhänger der zeitgenössischen Kunst. Bernd Zimmer sieht sich »auch als ein Stellvertreter für die Öffnung«.

Kuratorin der Ausstellung ist Hilke Thode-Arora. Die Leiterin der Abteilung Ozeanien des Münchner Museums kontrastiert die großformatigen Werke Zimmers spannungsreich mit fabelhaften Objekten der Marquesaner. Unter ihnen finden sich alle 29 im Museum vorhandenen Artefakte aus der Sammlung Georg Heinrich von Langsdorff. Er hatte sie 1804 als Mitglied der »ersten russischen Weltumseglung« des Adam Johann von Krusenstern er-



Abb. 4 Stelztritt, tapuvae toko, Holz, Höhe: 32,5 cm. Wohl 1804 in Nuku Hiva von Georg Heinrich von Langsdorff gesammelt, Museum Fünf Kontinente, Inv.-Nr. 188

worben. Gezeigt wird beispielsweise der berühmte Stelztritt mit Klettertiki aus der Sammlung Langsdorff. (Abb. 4) Dieser wurde 1912 in den Almanach Der Blaue Reiter aufgenommen. Er ist somit eine Ikone der europäischen Kunst der Moderne.

Das Fremde hat Zimmer schon immer fasziniert. Diese Faszination erhält jetzt eine neue Dimension durch eine Idee, die er seit 30 Jahren verfolgt und die gerade realisiert wird: eine Halle der Kunst mitten in der Natur, getragen von über 100 individuell gestalteten Säulen, geschaffen von international renommierten Künstlerinnen und Künstlern aus aller Welt: **Stoa169**.

Stoa169, das ist eine offene Säulenhalle (Stoas waren ein markanter Bautyp der griechischen Architektur), die im September 2020 mitten im sogenannten bayerischen Pfaffenwinkel am Flussufer der Ammer öffnen soll. (Abb. 5,

6) Sie liegt auf einer bislang landwirtschaftlich genutzten Wiese in der Nähe des Dorfes Polling, Bernd Zimmers Wohnort. Zur Halle führt nur ein Fußweg, der auch mal überflutet sein kann – die Ammer ist kein vollständig gebändigter Fluss. Zuerst werden 81, sodann im Jahr 2021 alle 121 Säulen zu sehen sein, die, mittels Stahlbetons im Boden verankert, das gemeinsame vier Meter hohe Dach halten.

Stoa169 versinnbildlicht die Vision des Künstlers, dass die Beschäftigung mit dem Fremden nicht Abgrenzung schafft, sondern Verbindung, Austausch, Nähe. Dementsprechend merkt er an: *»Ich habe das Gefühl, dass wir alle aus dem gleichen Material bestehen und über die Zeit nur unterschiedliche kulturelle Ausformungen entwickelt haben. Ich finde es wichtig, an so einem Ort auch zu zeigen, dass diese Ausformungen es ohne Weiteres nebeneinander aushalten.«*

Seit 2016 hat Bernd Zimmer zusammen mit seiner Frau Nina dieses Projekt energisch vorangetrieben, teilweise argwöhnisch beäugt von Anwohnern – der Weg zum Bauprojekt wurde immer mehr zu einer Art Volkswanderung – und der hiesigen Presse. Es war und ist ein großer Aufwand, fast schon wie der für eine Dokumenta: *»Das Grundstück erwerben, (finanzielle) Unterstützung finden, die Baustelle, der Transport, die Pressearbeit...«*

Der Kontakt mit den Künstlern scheint eine der einfacheren Aufgaben gewesen zu sein: Man habe sie eingeladen mitzumachen, und die meisten hätten zugesagt. *»Künstler und Künstlerinnen aus über 50 Ländern stehen unter einem Dach – quasi ohne Abstand. Da steht Afrika, da steht Konzeptkunst aus Deutschland, da steht China, da England, die stehen einfach nebeneinander.«*

Dies ist ein Hauptgrund für die Faszination der Stoa169: Dass eigentlich jeder Künstler machen konnte, was er wollte. Es gab nur formale Vorgaben – wie die Höhe der Säulen oder statische Bedingungen. Dementsprechend existieren hochpolitische Werke, die sich mit dem Flüchtlingselend oder dem (Post-)Kolonialismus befassen, neben »hochdekorativen Säulen«. Unter den Künstlern sind beispielsweise Tony Cragg, Rebecca Horn, Alicja Kwade, Ulrich Rückriem, Jean Scully, Lawrence Weiner und Erwin Wurm. Aus Benin stammt Georges Adéagbo, der Elemente des Voodoo in seine Arbeit aufgenommen hat. Norbert Maheatete Huhina von den Marquesas schnitzte eine Tiki-Figur: Full circle.

Stoa169 wird ein *Must-See*: Wo kann man so viele Werke von renommierten bildenden Künstlern zu einem gemeinsamen Überbau sehen? Quasi die ganze Welt un-



ter einem Dach, mit den Künstlern als Stellvertretern. Diese äußerst spannende Wandelhalle wird ganz konkret einladen zum Verweilen, Entdecken, Nachdenken, sich Austauschen und: Spaß haben – ganz so, wie die Stoa der Antike.

Das Gespräch mit Bernd Zimmer fand am 22. Februar 2020 in Polling statt.

Text *Ingo Barlovic*

Fotos *I. Barlovic (1); © Archiv Bernd Zimmer (2,3); Museum Fünf Kontinente (4); © Felix Pitscheneder für STOA169 (5,6)*

Abb. 5, 6 STOA169 (Stand Mai 2020),

Drawn by Etah-dle-ah

Ein Heft mit Zeichnungen eines indianischen Kriegsgefangenen in Florida von 1877

Mit der Einrichtung eines ethnologischen Museums in Stockholm im Jahr 1900 erfolgte auch die Überführung der völkerkundlichen Sammlungen aus der Abteilung Wirbeltiere des Naturhistorischen Reichsmuseums. Das neu geschaffene Museum gehörte noch einige weitere Jahrzehnte als eigene Abteilung mit eigenem Ausstellungshaus zum Naturhistorischen Reichsmuseum, bevor es final auch als Institution eigenständig wurde. Der Gründungsbestand wurde sehr schnell um weitere Sammlungen anderer Institutionen, aber auch von Privatpersonen und durch Expeditionen in alle Welt erweitert. Im selben Jahr erfolgte auch die Übergabe der Sammlungen der Schwedischen Gesellschaft für Anthropologie und Geographie (SSAG) an das neue Museum. Als Teil dieser 757 Objektnummern umfassenden Sammlung gelangte unter der Nummer 1900.32.0254 ein Heft mit Buntstiftzeichnungen in den Bestand, auf denen verschiedene Szenen des Lebens auf den südlichen Plains von Nordamerika dargestellt sind. Als Künstler ist ein Krieger vom Volk der Kiowa vermerkt: Etahdleuh Doanmoe. Erworben wurde das Heft 1877 in Florida von dem schwedischen Geologen und Paläontologen Josua Lindahl (1844-1914). (Abb. 1)

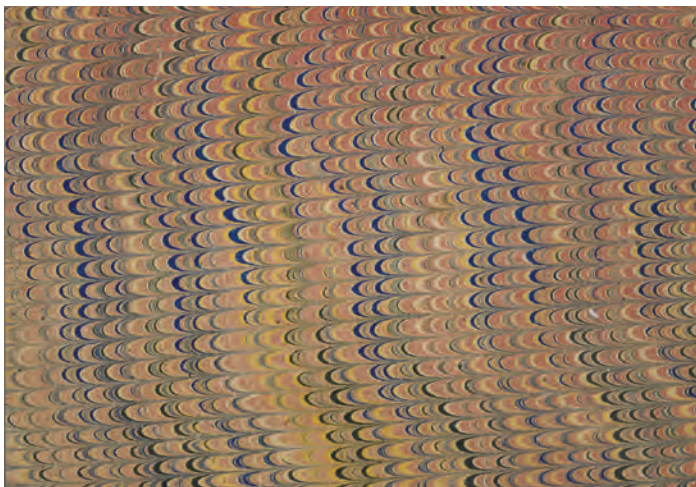


Abb. 1 Einband des Heftes, Inv.Nr. 1900.32.0254, Etnografiska museet

Josua Lindahl

Der hundertste Geburtstag der USA im Jahr 1876 wurde gefeiert mit der Centennial Exposition in Philadelphia, zeitweilig Hauptstadt der USA. Überschattet wurden die Feierlichkeiten durch die Schlacht am Little Bighorn in Montana, in der Ende Juni des Jahres die komplette 7. Kavallerie der Vereinigten Staaten durch eine Streitmacht, bestehend aus Kriegern verschiedener Völker der Plains, vor allem der Sioux, Cheyenne und Arapaho, vernichtend geschlagen wurde. Lindahl war zum Sekretär der schwedischen Delegation der Hundertjahrfeier bestimmt worden. Ein von schwedischen Handwerkern aus schwedischem Holz errichtetes typisches Schulhaus wurde nach Ende der Ausstellung in Philadelphia nach New York verbracht, wo es bis heute im Central Park als Bühne für Puppentheater genutzt wird. Lindahl verblieb bis 1878 in Philadelphia und nahm im Anschluss eine Stelle in Illinois an. Nach Schweden kehrte er nicht mehr zurück. Über seinen Aufenthalt in Florida ist bisher nichts bekannt. Doch war er Mitglied der Schwedischen Gesellschaft für Anthropologie und Geographie, was erklärt, wie letztlich das Heft in die Sammlung der Gesellschaft gelangte. Vermutlich hat Lindahl es nicht direkt von Etahdleuh erworben. Die Kriegsgefangenen verschiedener Völker waren gehalten, Zeichnungen zu produzieren, die sich heute in verschiedenen Sammlungen befinden. Die Mehrzahl ist in den USA, aber eine geringe Zahl auch in Sammlungen Europas. Das in Stockholm befindliche Heft ist möglicherweise das einzige aus dem Fort Marion-Umfeld in einem Museum außerhalb Nordamerikas. Einziges älteres und umfangreicheres Stück ist die von Peter Bolz publizierte Dakota-Bibel. (Bolz 1988)

Neben der belegten Autorschaft von Etahdleuh findet sich auf der Innenseite des Umschlags eine Besonderheit, die belegt, dass die Kriegsgefangenen im Lesen und Schreiben unterrichtet wurden: der eigenhändig

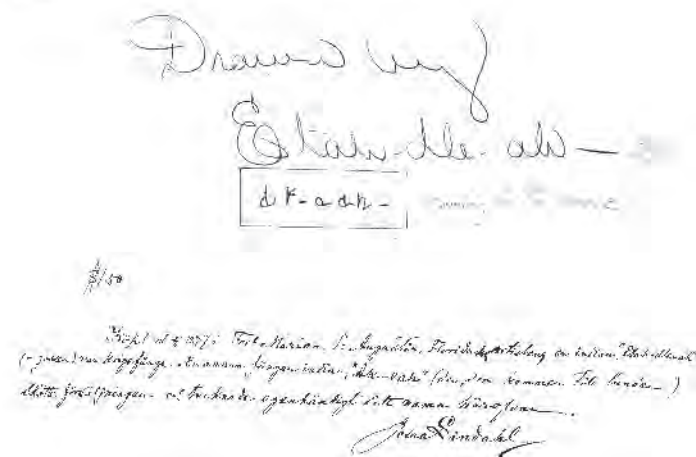


Abb. 2 Innenseite des Einbandes, Inv.Nr. 1900.32.0254, Etnografiska museet

geschriebene Name von Ak-eah (auch Akeah, Coming to the Grove), einem älteren Kiowa-Krieger, der im Frühjahr 1877 aus der Kriegsgefangenschaft entlassen wurde. Entsprechend der Beschreibung von Lindahl war Akeah für den Verkauf des Heftes mitverantwortlich. Welche Rolle er dabei hatte, welche Rolle Etahdleuh zukam und wie die Verhältnisse der Kriegsgefangenen untereinander waren, ist bisher kaum untersucht. Der Preis des Heftes ist mit \$ 1,50 angegeben. (Abb. 2)

Über den Grund für Lindahls Reise nach Florida lässt sich derzeit nur spekulieren. Möglicherweise hängt diese mit seinem Auftrag für die Ausstellung in Philadelphia zusammen, die einen Fokus auf das Bildungssystem in Schweden hatte. Die Kriegsgefangenen fertigten nicht nur Zeichnungen an, sondern erhielten auch Unterricht. Etahdleuh Doanmoe wurde nach seiner Entlassung aus der Gefangenschaft selbst Lehrer. Doch war Florida zu dieser Zeit ebenfalls beliebt, um dem Winter zu entfliehen, in den Lindahls Aufenthalt fiel.

Etahdleuh Doanmoe

Von gemischter Abstammung (Kiowa und Mexikaner), war Etahdleuh Doanmoe (1856-1888) an mehreren Kriegszügen der Kiowa beteiligt. Für seine Teilnahme am sogenannten Red River War wurde er 1875, zusammen mit über 70 Kiowa, Cheyenne, Comanche und Arapaho, im Militärgefängnis von Fort Marion in Florida inhaftiert. Neben Zotom und Wohaw gehört Etahdleuh Doanmoe



Abb. 3 Zeichnung von Etahdleuh Doanmoe für Eva Scott Fényes, 1877, Inv.Nr. Pt.00.18.104, © Acequia Madre House®, Paloheimo Foundation, Santa Fe

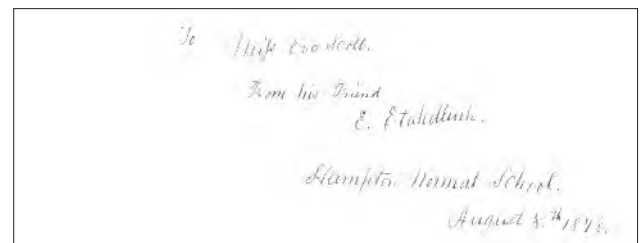


Abb. 4 Rückseite der Zeichnung von Etahdleuh Doanmoe für Eva Scott Fényes, 1877, Inv.Nr. Pt.00.18.104, © Acequia Madre House®, Paloheimo Foundation, Santa Fe

zu den bekannten in Fort Marion inhaftierten Kiowa-Künstlern. Abgesehen von dem Heft in Stockholm, gibt es die größte Sammlung Etahdleuh zugeschriebener Zeichnungen in der Beinecke Library der Universität Yale (35 Zeichnungen in einem Heft und zwei lose Blätter) und diversen weiteren Sammlungen, darunter auch ein einzelnes Blatt in den Sammlungen von Eva Scott Muse Fényes (1849-1930) im Acequia Madre House in Santa Fe (Inventarnummer Pt.00.18.104). Während das im Jahr 1877 erworbene Heft in Stockholm noch aus Florida stammt, ist das Blatt in Santa Fe nach der Freilassung von Etahdleuh Doanmoe 1878 in Hampden erworben worden. Die Käuferin, Eva Scott Muse Fényes, stammte aus einer New Yorker Familie und war im Immobiliengeschäft tätig. Sie verlegte ihren Wohnsitz nach Kalifornien und zog später nach Santa Fe in New Mexico, wo 1926 das bis heute bestehende Acequia Madre House gebaut wurde. Dieses Blatt zeigt möglicherweise ein Selbstportrait von Etahdleuh Doanmoe. (Abb. 3 und 4)

»Heft mit Abbildungen von Reitern, Tieren usw., ausgeführt von einem Indianer«

Mit diesen spärlichen Angaben¹ ist das Heft im Inventar des Museums verzeichnet. Angaben zur Anzahl der Zeichnungen oder sonstige Informationen zum Heft finden sich nicht. Eine Inventarkarte wurde nie angefertigt, der spärliche Eintrag im Inventarbuch ist somit der einzige Nachweis für das Heft im Museum. Auf der Innenseite des festen Einbandes steht am unteren Rand der mit Tinte handgeschriebene Vermerk Lindahls: »Gekauft den 02.01.1877 in Fort Marion, St. Augustin, Florida [...] ein Indianer »Etah-dle-oh« (= Junge) war Kriegsgefangener. Ein anderer gefangener Indianer, »Ak-eah« (Der zu dem Wäldchen kommt) tätigte den Verkauf und zeichnete eigenhändig seinen Namen oberhalb dieses Eintrages.«² Neben diesem Eintrag lassen sich zumindest drei weitere Handschriften erkennen. »Drawn by Etah-dle-ah« wurde möglicherweise von diesem eigenhändig geschrieben. Von Akeah stammt, Lindahl zufolge, dessen Namenszug. Eine weitere Hand ergänzte hinter beiden Signaturen deren englische Übersetzung.

Das Heft muss relativ bald nach seinem Erwerb an die SSAG in Stockholm geschickt worden sein, war es doch im folgenden Jahr Teil der »Allgemeinen Ethnographischen Ausstellung«. Diese Ausstellung (mit mehr als 6.200 ausgestellten Objekten) war die erste ihrer Art in

Schweden, führte Sammlungen diverser Institutionen und Privatsammlungen des ganzen Landes zusammen und hatte zum Ziel, das Interesse zur Gründung eines ethnologischen Museums zu wecken. Das Heft ist auf Seite 188 des zugehörigen Kataloges (Stolpe 1880) verzeichnet als »79. Ein Heft Handzeichnungen, ausgeführt mit Bleistift und farbigen Wachsmalstiften, von einem Indianer, Ak-e-ah (Junge), im Jahr 1876 interniert in St. Austin, Florida - Nord-Amerika.«³ Ganz offensichtlich gerieten hier einige Angaben durcheinander.

Das Heft ist etwa 28 Zentimeter breit und 21 Zentimeter hoch und enthält 15 Zeichnungen mit Jagd- (Abb. 5) und Kampf- (Abb. 6) sowie Lager- (Abb. 7) und Alltagsszenen (Abb. 8) und eine religiöse Darstellung (Abb. 9). Für keine der Zeichnungen ist eine Erklärung enthalten. Manche Inhalte ließen sich sicher durch Vergleiche mit anderen erhaltenen Zeichnungen und erfassten Begebenheiten erschließen, doch ist das nicht Ziel dieser Arbeit. Vermutlich in den 1960er- oder 1970er-Jahren wurden die einzelnen Seiten des Heftes abfotografiert. Diese Fotografien fanden den Weg in die Datenbank des Museums, die seit 2001 online zu Verfügung steht. Das Heft blieb danach für mehrere Jahrzehnte in den Depots des Museums verschwunden, bis es im Februar 2020 vom Autor wiedergefunden wurde.

Neben dem Heft mit Zeichnungen verdankt das Museum Lindahl auch 20 Stereo-Fotografien, die er ebenfalls in Florida erwarb und die zumeist die kriegsgefangenen



Abb.5 Gabelbockjagd, Inv.Nr. 1900.32.0254, Blatt 3, verso, Etnografiska museet



Abb. 6 Kampfhandlungen, Inv.Nr. 1900.32.0254, Blatt 5, verso, Etnografiska museet



Abb. 9 Religiöse Darstellung, Inv.Nr. 1900.32.0254, Blatt 2, verso, Etnografiska museet



Abb. 7 Lagerleben, Inv.Nr. 1900.32.0254, Blatt 5, recto, Etnografiska museet



Abb. 8 Verlegung des Lagers, Inv.Nr. 1900.32.0254, Blatt 7, recto, Etnografiska museet

Indianer darstellen. Diese Fotografien fanden keinen Eingang in die Objektsammlungen, sondern kamen in die Bildsammlung des Museums. Sie sind heute nur zum

Teil richtig in die Datenbank aufgenommen (nur 11 von 20 sind identifiziert) und wurden als Bildsammlung »0018, Volkstypen aus Nordamerika« erfasst – ohne Hinweis auf Lindahl. (Abb. 10)

Eva Scott Muse Fényes

Einer wohlhabenden Familie entstammend, wurde Eva 1849 in New York geboren. Bereits in jungen Jahren war sie weit gereist und entwickelte ein starkes Interesse an der Kunst, vor allem der Malerei. Ihre Tochter Leonora Scott Muse Curtin berichtet in Notizen, angefertigt für die Kunsthistorikerin Dorothy Dunn: »Mrs. Adalbert Fényes, at that time Miss Eva Scott, was constantly sketching as she did throughout her life. She was interested in Indians and she seemed to make friends with them as she often did in later years in New Mexico. Also, during several extended visits in Europe, she made a study of prisons and the manner in which prisoners were treated in different countries. On this subject she recorded her findings in voluminous notes.

Possibly it was a combination of these interests which led to [...] send to New York for the blank sketch books and then to request from the Indians a record of their life histories.« (Notes for Mrs. Dunn, Archiv Acequia Madre House)

Besagte Skizzenbücher wurden 1877 von Howling Wolf (Cheyenne) und Zotom (Kiowa) mit Zeichnungen gefüllt und erst nach dem Tod von Eva Scott Muse Fényes durch deren Tochter und Dorothy Dunn publiziert. Sie befinden sich heute im Bestand des Autry Museum of the American West in Los Angeles. Leonora Scott Muse Curtin hatte sie zum Andenken an ihre Mutter dem Southwest Museum of the American Indian in Los Angeles



Abb. 10 Stereofotografie, kriegsgefangene Cheyenne in Fort Marion, Wilson & Havens, Savannah, Georgia, Inv.Nr. 0018.0004, Etnografiska museet

geschenkt (das auch weitere Sammlungen der Familie beherbergt). Im Jahr 2003 erfolgte die Übernahme des Southwest Museum of the American Indian durch das Autry Museum of the American West. Drei Einzelblätter mit Zeichnungen befinden sich bis heute in den Sammlungen von Acequia Madre House.

Die Zeichnung von Edwin Etahdleuh in den Sammlungen des Acequia Madre House

Eine davon wurde laut Widmung auf der Rückseite am 08.08.1878 von Etahdleuh Doanmoe in der Hampton Normal School für Eva Scott angefertigt (Inventarnummer Pt.00.18.104).⁴ Neben der Darstellung eines Jägers auf der Bisonjagd findet sich auch der christliche Taufname von Etahdleuh Doanmoe: Edwin Etahdleuh. Da die Schrift auf beiden Seiten des Blattes von derselben Hand stammt, deutet dies möglicherweise darauf hin, dass es sich hier um ein Selbstporträt handelt.

Autorschaft

Es kann ausgeschlossen werden, dass es sich um moderne Arbeiten handelt, denn sowohl das Heft in Stockholm als auch das Einzelblatt in den Sammlungen von Acequia Madre House wurden 1877 bzw. 1878 erworben. Im Falle von Acequia Madre House steht durch die Widmung mit ziemlicher Sicherheit fest, dass es sich um eine Zeichnung von Etahdleuh Doanmoe handelt. Anders verhält es sich mit dem Heft in Stockholm. Es wurde nicht direkt beim Künstler erworben. So wäre es also möglich, dass

eventuell sogar mehrere Künstler an der Erstellung der Zeichnungen beteiligt waren. Ein Exemplar ist inhaltlich fast identisch mit einer von Wohaw gefertigten Zeichnung, einem weiteren Kiowa-Kriegsgefangenen. Genauere stilistische und inhaltliche Untersuchungen müssen folgen, um das Heft in Stockholm weiter zu erschließen.

Text und Fotos *Martin Schultz*

ANMERKUNGEN

- 1 »Häfte med avbildningar av ryttare, djur, m.m. utförde av en indian«
- 2 »Köpt d. 2/1 1877 i Fort Marion, S. Augustine, Florida, [...] en indian »Etah-dle-oh« (= gossen) var Krigsfång. En annan fången indian, »Ak-eah« (den, som kommer till lunden) skötte försäljningen, och tecknade egenhändigt sitt namn häröf van.«
- 3 »79. Ett häfte handteckningar, utförda med blyerts och färgade kritt, af en indian *Ak-e-ah* (=Gossen), år 1876 internerad i St. Austin, Florida - Nord-Amerika«
- 4 »To Miss Eva Scott From his Friend E. Etahdleuh. Hampton Normal School. August 8th 1878.«

LITERATUR

- Bolz**, Peter: Die Berliner Dakota-Bibel. Ein frühes Zeugnis der Ledger-Kunst bei den Lakota, in: Baessler Archiv 36(1), 1988, S. 1-59
- Greene**, Candace S.: Being Indian at Fort Marion: Revisiting Three Drawings, in: American Indian Quarterly, Vol. 37, No. 4, 2013, S. 289-316
- Scharff**, Virginia und Carolyn **Brucken**: The House of the Three Wise Women: A Family Legacy in the American Southwest, in: California History, Vol. 86, No. 4, 2009, S. 44-59, 84-87
- Stolpe**, Hjalmar: Den Allmänna Etnografiska Utställningen 1878-1879, II. Special-Förteckning, Stockholm 1880
- Szabo**, Joyce M.: Shields and Lodges, Warriors and Chiefs: Kiowa Drawings as Historical Records, in: Ethnohistory, Vol. 41, No. 1, 1993, S. 1-24

UNVERÖFFENTLICHTES MATERIAL

Notes for Mrs. Dunn (02.02.1964), Archiv Acequia Madre House (Santa Fe, New Mexico, USA), Box 280, 077

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



»RAUBKUNST« Wirklich geraubt?

Der Fall Afrika und die Mär vom kolonialen Kontext
von Karl-Ferdinand Schaedler

PANTERRA

Preis: 24,80 €

Ausgaben in deutsch, englisch und französisch

Bestelladresse:

Panterra-Verlag, Dall'Armi-Strasse 3, 80638 München

3 - 6 SEPT. 2020

S
a
v
e

the

d
a
t
e

30th edition

Rendez-vous in
brussels

BRU
NEAF
BRUSSELS
NON
EUROPEAN
ART FAIR

f bruneaf
17 Impasse Saint Jacques
1000 Brussels
www.bruneaf.com
info@bruneaf.com

Die Perlenschurze Guayanas

3. Teil: Die Ethnien des Binnenlandes

Das Binnenland der Guayanas blieb lange unerschlossen, da in der frühen Kolonialzeit die Nutzung meist auf die Unterläufe der Flüsse beschränkt blieb. Einzelne Personen jedoch, oft Ordensleute oder Beauftragte der Handelskompanien, wagten sich schon während des 18. Jahrhunderts ins Binnenland. Publierte Berichte darüber fehlen aber meist, oder die Namen der indigenen Völker, mit denen man in Kontakt kam, sind nicht klar. Handelsbeziehungen zwischen der Küste und dem Binnenland existierten aber schon lange vorher. Kriegsgefangene oder »pierres vertes«, grüne jadeähnliche Steine, mit denen mythische Vorstellungen verbunden waren, wurden schon in präkolumbischer Zeit getauscht. Später waren

Glasperlenstränge im intertribalen Handel begehrte Bezahlung für Eisenwerkzeuge und diese wiederum für versklavte Kriegsgefangene. (Brett 1868: 472; Dreyfus 1992: 85 f.) Der Erwerb europäischer Waren bedeutete im 17. und 18. Jahrhundert einen zusätzlichen Anlass für Kriege im Bereich des Rio Branco und Rio Negro; vor allem die Essequibo-Kolonie konnte schon ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts davon profitieren. (Dreyfus 1992: 80 f.) In der folgenden Arbeit werden die Perlenschurze einiger Ethnien des Binnenlandes betrachtet: Akawaio - Makushi - Pemón - Wapishana - Ye'kuana - Waiwái - Wayana - Uaupés



Abb. 1 Schurz der Akawaio, Britisch-Guayana, 1. Hälfte 20. Jahrhundert (Privatsammlung)



Abb. 2 Guayana, Surinam, Französisch-Guayana, Venezuela und Brasilien

Die Akawaio

Eine von der Britischen Geographischen Gesellschaft unterstützte wissenschaftliche Expedition führte Robert Schomburgk (1804-1865) in den Jahren 1835 bis 1839 in das damalige Britisch-Guayana. Nach seiner Rückkehr nach Europa beauftragte ihn die britische Regierung mit der Feststellung von dessen Grenzen zu Venezuela. Gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder, dem Botaniker Richard (1811-1891), reiste er zunächst ab 1841 (Rivière 2006:2) entlang verschiedener Flüsse im dicht bewaldeten küstennahen Binnenland Britisch-Guayanas. Von den am Barima-Fluss liegenden Siedlungen der Warrau, wo manche älteren Frauen noch Rindenschurze trugen, gelangten sie zu einem Dorf der Akawaio. Richard Schomburgk ist bei der Beschreibung der Bevölkerung detailreicher als sein Bruder in dessen Veröffentlichungen. Er erwähnt von einem Schamshurz der Akawaio, dass er »eine viel größere Breite und Länge als der der Warrau« hatte, »ziemlich bis zum Knie« reichte, »und aus blauen und weißen Perlen geflochten war, ohne jedoch jene gewundenen Figuren von Perlen zu enthalten.«¹ (Schomburgk 1847, I: 196) (Abb. 1)

Hier betont sachlich, schwärmt er an anderer Stelle von der außerordentlichen Schönheit der beiden Häuptlingstöchter im Ort und beschenkt sie mit Schmuckstücken aus seiner Heimat.² Er beobachtet auch, dass ein kleines Mädchen seinen als Haustier gehaltenen Affen mit der obligatorischen Gesichtsbemalung des Stammes versehen und ihm anschließend einen kleinen Perlenschurz umhängte hatte. (Schomburgk 1847, I: 197) Schon Adriaan van Berkel sieht 1671 »Acquewyen« zum Handel bis an den Handelspunkt Markaay am Berbice-Fluß kom-

men. (Bel 2014: 67, 87) Schurze erwähnt er nicht.

Der deutsche Naturforscher und Schriftsteller Carl Appun (1820-1872) verbrachte den Anfang der 1860er-Jahre in Britisch-Guayana, wo er 1864 bei seinen Reisen am Massuruni (Mazaruni) immer wieder auf »Accawai« traf. Er erwähnt die ausgedehnten Handelsreisen vieler Akawaio von der Küste in das Binnenland, die Schurze der Frauen dagegen nur in Nebensätzen, ohne sie näher zu beschreiben. (Appun 1871, 2: 114, 167, 186, 191) In seinem Buch findet sich ein Holzschnitt »Accawai-Indianer«, auf dem Frauen Schurze ohne Feldmuster mit schmalen Streifen-Bordüren an der Ober- und Unterkante tragen. (Abb. S. 112, nach einem Studiofoto aus Georgetown)

Zumindest etwas genauere Angaben macht der kanadische Geologe Charles Barrington Brown im Jahr 1868 über die »queyou« der Akawaio: »The patterns of these dresses are marked out with red, blue, and white beads, and they generally have an ornamented border«. (Brown 1876: 22 f.)

Es ist schwierig, ältere dokumentierte Akawaio-Schurze zu finden. Die im Pitt Rivers Museum befindlichen Schurze (Inv. Nrn. 1958.3.72, 1958.3.79) wurden erst Mitte des 20. Jahrhunderts gesammelt, wie auch einige im American Museum of National History.

Die Makushi

Bei ihrer Expedition auf dem Rupununi, dem Hauptzufluss des Essequibo, stießen die Brüder Schomburgk nach der Überwindung mehrerer Katarakte tief in das Binnenland des Südwestens Guayanas vor. Dort trafen sie in der zunehmend offener werdenden Uferlandschaft auf Gruppen der Makushi. Von ihnen erwähnt Richard Schomburgk: »Fast alle forderten auch nur Perlen, [...] diese bilden den einzigen Schmuck des Weibes, während der Mann gleich einem Pfau sich mit den buntfarbigsten Federn aus allem Gefieder der Wälder schmückt. [...] Die Schaamschurze (Mosa) der Frauen bestanden aus einer Art Perlenstickerei, mit schönen, eckigen Figuren à la Grec, die einige Ähnlichkeit mit jenen Hieroglyphen hatten, welche wir in Waraputa fanden. Diese Schurze schienen ihr grösster Stolz zu sein, wie sie auch den hauptsächlichlichen Putz der Frauen ausmachten.« (Schomburgk 1847, I: 357 f.) Obwohl die Brüder zu den frühesten Besuchern vieler Ethnien des Hinterlandes gehörten, finden sich unter den von ihnen gesammelten Ethnographica keine Perlenschurze, die dort hergestellt wurden. Allerdings fertigte der die Schomburgks begleitende englische Künstler Edward Goodall (1819-1908) einige Aqua-



Abb. 3 Aquarell von Edward Goodall:
»Woro-Komi – A Macusi Girl from Awarra«

relle von Makushi-Frauen an (Abb. 3), auf deren Schurzen ein großes Mäandermuster angedeutet wird. (Goodall 1977: 39, Abb. 8; 43, Abb. 12)

Auch in John Woods Buch *The Natural History of Man* aus dem Jahr 1870 ist ein typischer früher Makushi-Schurz auf einer Zeichnung abgebildet. Wood betont, dass die Makushi größere Perlen benutzten; somit ist auch das Mäandermuster eher grob. (Wood 1870: 622)

Die Makushi hatten schon im 18. Jahrhundert Kontakt nach außen, da ihre Siedlungsgebiete in

Brasilien früh erschlossen wurden. Der Einfluss der portugiesischen Verwaltung auf die Makushi war wohl auch größer als der der Briten, da diese, von der jesuitischen Missionierung als Vorbild ausgehend, die Indianer oft in

Dörfern zusammenfassten. Auch wenn später viele Makushi wegen der liberaleren Haltung der Administration nach Britisch-Guayana auswichen, waren sie von der brasilianischen Lebensweise beeinflusst, hielten zum Beispiel oft Vieh. (Myers 1993: 21 f.) Makushi waren auch als sehr aktive Händler bis in den Küstenbereich tätig.

Carl Appun, den ein längerer Marsch auf einer Sammelreise in den 1860er-Jahren durch die Region der Makushi führte, erzählt von der großen Nachfrage der Frauen nach Glasperlen, erwähnt ihre Schurze aber nur nebenbei. (Appun 1871: 353 f., 528). Ausführlicher ist der britische Entdecker Everard im Thurn (1852-1932) Ende der 1870er-Jahre (1877-1899 regelmäßig in Guayana), der die Muster ihrer Perlenschurze, von ihm *queyu* genannt, als »simple pattern in red or blue« auf weißem Grund beschreibt. Er äußert die Vermutung, dass Glasperlen die Nachfolge von Samen antraten. (Im Thurn 1883: 195, 216) Der schwedische Biologe Carl Bovallius (1849-1907) bereiste laut Schlothauer das Hinterland von Britisch-Guayana in den Jahren 1904 und 1905. Diese Sammlungen befinden sich im Etnografiska museet in Stockholm und die Tagebücher sind in der Bibliothek der Universität Uppsalla – mit Abschriften im Archiv des Etnografiska museet Stockholm (Archiv-Nr. F 12: 15). (2019: 53, 67) (Abb. 4)



Abb. 4 Schurz der Makushi, Britisch-Guayana, um 1900, gesammelt von Carl Bovallius (Etnografiska museet Stockholm, Inv. Nr.1906.36.0017)

Untersuchungen von Theodor Koch-Grünberg bei den Pemón

Es scheinen aus der Zeit Schomburgks keine Schurze der Makushi erhalten geblieben zu sein. Kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert wurde dagegen eine größere Anzahl von Exemplaren während verschiedener Expeditionen gesammelt, von denen die des deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) die wissenschaftlich bedeutendste war. Sie führte ihn in den Jahren 1911 bis 1913 vom brasilianischen Rio Branco über den Monte Roraima in Venezuela bis zum Orinoco. Dabei studierte er die Karib-sprechenden Pemón mit ihren lokalen Gruppen, den Makushi, Taurepang und Arekuna, sowie die Ye'kuana und die arawakischen Wapishana. Bei allen diesen tragen die Frauen Perlenschurze. Er schreibt: »Die einzige Bekleidung der Frau an Werk- und Feiertagen ist der reizende, mit Perlen gewebte Schamsschurz, der sich infolge seiner Schwere jeder Bewegung des Körpers anschmiegt und dadurch seinen Zweck vollkommen erfüllt. Man nimmt dazu nur weiße, dunkelblaue, hellblaue und rote Perlen, die bei diesen Stämmen seit langer Zeit in der Mode zu sein scheinen. [...] Der Perlenschurz hat die Form eines symmetrischen Paralleltrapezes. Der Rahmen, in dem er gewebt wird, besteht aus einer halbkreisförmig gebogenen Gerte, auf deren Enden ein Querstab gebunden ist. [...] In die obere Biegung der Gerte wird ein aus vier



Abb. 5 Schurz der Makushi oder Wapishana, Britisch-Guayana, um 1900
(Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Inv. Nr. 1944-93-2)

Die Anthropologin Iris Myers berichtet schließlich in ihrer Langzeitstudie, dass in den Jahren nach 1933 nur noch alte Frauen den Perlenschurz *motza* – und zwar unter der normalen Kleidung – trugen. (1993: 59) (Abb. 5)



Abb. 6 Schurz der Wapishana oder Makushi, Brasilien oder Britisch-Guayana, um 1900 (Privatsammlung)

ZU DEN VERWENDETEN GLASPERLEN

Es werden die typischen Glasperlen des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwendet, die wohl vor allem aus Venedig aber auch aus Böhmen und anderen Herstellungsorten stammten. Es handelt sich immer um kleine bis mittelgroße (bis 4 mm), runde Perlen. Die großen, meist mehrfarbigen Glasperlen, die zum Schmuck der unteren Abschlüsse an den Schurzen der Küstenvölker verwendet wurden, findet man hier nie. Besonders hervorzuheben sind die seit etwa 1830 in Venedig hergestellten transparent rubinroten Perlen mit opaker weißer Innenschicht, im angloamerikanischen Raum als »Red white-heart« oder »Red on white« bezeichnet. Diese Perlen stellen einen recht sicheren Indikator für einen Zeitrahmen von 1830 bis 1920 dar und werden in den Guayana-Ländern ab etwa 1840 bei fast allen Schurzen verwendet. (Abb. 7)



Abb. 7 »Red on white«-Perlen

stärkeren Baumwollfäden gedrehtes Bündel locker eingehängt, das den oberen, festen Rand des Schurzes bildet. In diese drei Reihen des Schurzes werden die Kettenfäden eingezogen und in einzelnen Bündeln fest um den unteren Querstab geschlungen. Durch die Kettenfäden laufen nun die beiden feinen Fäden des Einschlages hin und her und nehmen zwischen je zwei Fäden der Kette zwei Perlen auf (Taf. 22, 13). Die überstehenden Enden des oberen Randes und der beiden Seitenränder bleiben nach Beendigung der Arbeit als lange Fransen hängen. Bei den Taulipáng und den Makuschí ist der Schurz meistens einfarbig weiß oder dunkelblau; nur am oberen und unteren Rande befindet sich ein schmaler Musterstreifen aus andersfarbigen Perlen. Die Wapishánafrauen dagegen verstehen die ganze Fläche des Schurzes in geschmackvollen Flechtmustern (Mäandern, Haken u.a.) zu weben; eine Kunst, die wohl auf die alte Fertigkeit dieses Arukstammes in der Flechtere zurückzuführen ist (Taf. 25, 2). In den unteren Rand werden kurze, rot gefärbte Baumwollfransen eingeknüpft und an den beiden unteren Ecken beim Tanz Bündel aus Perlenkettchen mit braunen, rasselnden Samenkapseln, bisweilen auch europäischen Schellchen und Glöckchen und sogar Fingerhüten angebracht. Mittels einer starken Baumwollschnur oder mehrerer Schnüre weißer Perlen wird der Schurz um die Hüften gebunden. An Festtagen schlingen junge Frauen und Mädchen über diese Hüftschnur noch ein dickes Bündel roter oder blauer Perlenschnüre. (1917, III: 33) (Abb. 6)

Die Schilderung des Webrahmens der Pemón durch Koch-Grünberg kann auf die verschiedenen anderen Ethnien des Binnenlandes übertragen werden, wobei die große Übereinstimmung bei den verschiedenen Gruppen auf ein eher geringes Alter der Tradition schließen lässt. Diese Form des Webrahmens hat keine europäischen Vorbilder. (Roth 1924: 119ff.) (Abb. 9 b)

Seit Schomburgks Zeiten scheinen die Makushi also die Gestaltung ihrer Arbeiten vereinfacht und oft auf das frühere Feldmuster verzichtet zu haben. Feldfotos vom Anfang des 20. Jahrhunderts zeigen, dass die überwiegende Mehrzahl aller Schurze der Pemón und auch ein Großteil der Wapishana-Schurze wohl unbemustert waren.³ Wie man sieht, sind oft auch sehr junge Mädchen mit Schurz bekleidet, im Unterschied zu den Völkern des Küstenbereichs. (Abb. 8)



Abb. 8 »Indianer som samlats för att dansa«, Frauen und Mädchen der Pemón (Arekuna) in Britisch-Guayana, Dorf Kamaiwajeuang, 1912



Abb. 9a Schurz der Taurepang, Brasilien, vor 1913, gesammelt von Theodor Koch-Grünberg (Ethnologisches Museum Berlin, Inv. Nr. V A 60794)

Wahrscheinlich sind aufwendiger gemusterte Arbeiten bevorzugt gesammelt worden und die Sammlungen vermitteln einen verfälschenden Eindruck. Die meisten der erhaltenen Schurze mit komplizierteren Feldmustern werden wohl von den Wapishana stammen; siehe die Sammlung Ogilvie im American Museum of Natural History, New York. Diese jedoch von den Arbeiten der Makushi und selbst der Akawaio nur aufgrund technischer Merkmale oder der Optik zu unterscheiden, ist praktisch unmöglich, wie die Auswertung einer größeren Anzahl von dokumentierten Stücken verschiedener Sammler in Museen ergab.⁴ Hier ist man auf die Angaben der Sammler angewiesen. (Abb. 9 a-d)

Am Rupununi, in einem Bereich, wo Makushi siedelten, wurden von Clifford Evans und Betty Meggers 1952 und 1953 einige der wenigen Ausgrabungen in Britisch-Guayana durchgeführt. Aus Gräbern, die durch Keramik und eine Münze aus dem Jahr 1809 auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert werden konnten, wurden

auch Glasperlen geborgen. Neben einer größeren Anzahl von etwa drei Millimeter großen weißen, grauen, blaugrauen, türkisfarbenen, blaugrünen, blauen und schwarzen Perlen fand man bis sechs Millimeter große, opake blaue und rote Perlen, die facettiert waren und sehr wahrscheinlich aus Böhmen stammen. Diese größeren Perlen dienten wohl nicht zur Gestaltung von Schurzen. (Evans and Meggers 1960: 314-319, 322) Die Datierung der Gräber auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte auch durch William Billeks und Kendra McCabes Untersuchungen (2018) an weißen Glasperlen – wegen ihres Gehalts an Bleiarsenat und Antimon als trübende Substanzen – bestätigt werden.

Weitere Ausgrabungen fanden im Gebiet der Waiwái und der Taruma am oberen Essequibo statt. Die Phase der Besiedlung durch die Waiwái datiert auf die Mitte des 20. Jahrhunderts, womit die Art der verwendeten blauen, weißen, rosa und roten Glasperlen korrespondiert. Die Taruma besiedelten den Ausgrabungsort zwischen 1700



Abb. 9b Schurz der Makushi in Bogenwebrahmen, Brasilien oder Britisch-Guayana, Rupununi-Savanne, vor 1913, von Theodor Koch-Grünberg gesammelt (Grassi Museum Leipzig, Inv. Nr. SAMO8771)



Abb. 9c Schurz der Taurepang, Brasilien, Rio Surumu, zwischen 1911 und 1913 gesammelt von Theodor Koch-Grünberg (Grassi Museum Leipzig, Inv. Nr. SAMO8532)



Abb. 9d Schurz der Pemón, Brasilien oder Britisch-Guayana, Anfang des 20. Jahrhunderts (Privatsammlung)

und 1925, als sich die wenigen Überlebenden anderen Gruppen anschlossen. Es wurden kleine Perlen in den Farben Weiß, Schwarz, Orange, Blaugrün, Blau, Rosa und Rot sowie Farblos gefunden, die auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts oder später zu datieren sind. (Evans and Meggers 1960: 246, 339)

Die Wapishana

Obwohl die Wapishana schon im 18. Jahrhundert Kontakt nach außen hatten, gibt es erstaunlich wenige ethnographische Berichte über sie. Von der Missionierung wurden sie im 19. Jahrhundert links liegen gelassen, ebenso verzichtete die britische Kolonialadministration darauf, den Bereich ihres Gebiets vom Rupununi bis zum Rio Branco zu erschließen. Die ersten spärlichen Angaben zu ihnen kommen von den Brüdern Schomburgk, weitere von dem britischen Missionar William Brett (1818-1886), dem britischen Botaniker Everard im Thurn (1852-1932) und dem französischen Geograph Henri Coudreau (1859-1899). Später arbeiteten Farabee (1918) und Roth (1924, 1929) über sie. Goodall bildet während seines Aufenthaltes in den Jahren 1841-43 eine junge Frau mit ihrem gemusterten Schurz ab. (Goodall 1977: 60, Abb. 35) Der Naturforscher Johann Natterer (1787-1843) besuchte sie, ebenso wie die Makushi, schon 1832. Leider sind seine Unterlagen teilweise verloren gegangen und nur die Wortlisten seiner Sprachstudien sind erhalten. (Adelaar und Brijnen: 2013-2014: 165, 166, 180; Koch-Grünberg und Hübner 1908:1)

Die Monographie des amerikanischen Anthropologen William C. Farabee (1865-1925) »The Central Arawaks«, die er mit Hilfe der im Wapishana-Gebiet ansässigen und mit Wapishanafrauen verheirateten Schotten H. C. P. Melville und John Ogilvie erstellte, ist die umfassendste Arbeit über die Wapishana. Ogilvies Sammlung von Ethnographica, darunter mehrere Schurze aus den Jahren 1900-1906, wurde 1910 dem American Museum of Natural History gestiftet (Inv. Nr. 40.0/987, 40.0/1043-47). Farabee erwähnt den deutschen Militärarzt Nicholas Horstmann, der 1738 im Auftrag der Dutch West India Company über den Essequibo zum Rio Negro vorstieß und wohl als erster mit den Wapishana Kontakt hatte. (Farabee 1918: 13) Farabee ist der Meinung, dass die Wapishana die Baumwollverarbeitung von den Makushi (und diese sie von den Arekuna) übernommen hätten. Der britische Mediziner und Anthropologe Walter Edmund Roth (1861-1933) wi-



Abb. 10 Schurz der Wapishana, Brasilien, vor 1913 gesammelt von Theodor Koch-Grünberg (Ethnologisches Museum Berlin, Inv. Nr. V A 60942)

derspricht dem aber vehement. (Roth 1929: 3) Über die Schurze der Frauen schreibt Farabee: »The dress of the women is [...] a short narrow apron secured by a string around the waist close above the hips. The size varies from six by eight inches to twelve by fifteen. They were formerly made of a simple fringe of cotton strings, or a fringe with seeds on the strings. Today they are ingeniously woven with various colored beads on the strings, forming beautiful interior designs with ornamented borders. Sometimes they have also a fringe of bright colored seeds or nuts which serve as ornaments and rattles which make a soft tinkling sound at every step. A special loom is used in making these aprons.« (Farabee 1918: 80) Farabees Beschreibungen erscheinen gelegentlich eigenwillig unpräzise und oberflächlich im Vergleich zu Walter Roths Angaben, die oft bis ins kleinste Detail gehen. So erwähnt Roth beispielsweise, dass der Faden zum Auffädeln von sehr kleinen Glasperlen durch *Karamanni*-Wachs mit einem *Akuri*-Haar als Spitze verbunden wird.⁵ Er zeigt damit, warum Nadeln nicht nötig waren. (Roth 1929: 4) Seine technischen Angaben sind höchst detailliert und für Interessierte sehr lesenswert. (1924: 119 f.) (Abb. 10)

Die Ye'kuana

Koch-Grünberg erreichte auf seiner Expedition auch die Ye'kuana (Makiritare, Maionkong), die vornehmlich in Venezuela im Grenzgebiet zu Brasilien lebten und 1744 einen ersten Kontakt mit dem Jesuitenpater Manuel Román hatten. (Olson 1991: X; Guss 1989: 4) Kurz darauf eroberten die Spanier die Gegend und errichteten Wehrbauten. Als Antwort auf die zunehmend aggressiven Kolonisations- und Missionsbemühungen der Spanier zerstörten die Ye'kuana in einer einzigen Nacht im Jahr 1776 die insgesamt 19 in der Gegend bestehenden Forts der Spanier (Koch-Grünberg 1917, I: 288, zitiert Alexander von Humboldt; Guss 1989: 12) und blieben anschließend fast 150 Jahre bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts von den Kolonialherren wenig behelligt. In dieser Zeit unterhielten die Ye'kuana weitreichende Handelsbeziehungen mit den Makushi und den Niederländern in Essequibo und Surinam und entwickelten einen besonderen Sinn für Unabhängigkeit. (Halbmayer 2013: 213, Guss 1989: 14f., Schomburgk 1847, I: 402-404) Richard Schomburgk



Abb. 11 Perlenschurz der Ye'kuana, Venezuela, 19. Jahrhundert (Musée d'ethnographie de Genève, Inv. Nr. ETHAM 054800)

beobachtete bei den von ihm besuchten »Maionkong« noch Fransenschurze aus rot bemalten Baumwollfäden. (1847, I: 402 f.) Schurze aus Baumwollfäden wurden vor allem von Pemón noch im 20. Jahrhundert getragen.

Der französische Naturhistoriker Jean Chaffanjon (1854-1913) fand auf seiner Forschungsreise durch Venezuela in den Jahren 1886-87 die »Maquiritaré«-Frauen mit »kleinen« Glasperlen-Schurzen bekleidet. Diese wurden von einem mit blauen Perlen versehenen Gürtel an den Hüften gehalten und waren auf weißem Grund meist mit blauen Mäanderformen »geschmackvoll« gemustert. Für die Fertigstellung eines Schurzes brauchten die Frauen etwa zwei Monate. (1889: 261, 269) Ein von ihm gesammelter Schurz im Musée du quai Branly (Inv. Nr. 71.1885.90.9) entspricht seiner Beschreibung, ist mit 36 Zentimetern Breite allerdings recht groß. In seiner Sammlung gibt es auch einen Ye'kuana-Schurz mit blaugrundigem Feld im Stil der Pemón (Inv. Nr. 71.1885.90.39). Solche Schurze, die relativ groß und ungemustert waren, wurden im 20. Jahrhundert auch von Koch-Grünberg beobachtet. Die obligatorischen Streifen des oberen und unteren Abschlusses waren mit Dreiecken oder Mäandern geschmückt. (1917, III: 331; Tafel 59, Abb. 2 vor S. 353) Koch-Grünberg betont die besondere Vorliebe der Ye'kuana und auch der benachbarten Guinaú (Quinhao, Inao) für Glasperlen in den damaligen Modefarben Dunkelrot,

Dunkelblau und Schwarz. »Junge Leute beiderlei Geschlechts tragen pfundweise Perlen um den Hals, und an einem faustdicken Bündel dunkelblauer Perlenschnüre hängt das Perlenschürzchen der Frau.« (1917, III: 332) Die Frauen hatten auch die Beine oberhalb der Knöchel und unterhalb der Knie mit Perlenschnüren umwickelt, wofür die Männer meist die traditionelleren dicken Schnüre aus menschlichen Haaren verwendeten. Auch in den 1960er-Jahren machten die Ye'kuana-Frauen noch Gebrauch von Glasperlen-Schurzen, die von ihnen damals, laut dem Anthropologen David Guss, *muaho* genannt wurden. (1989: 48; Feldfotos Agostini: 43 f.) Einen außergewöhnlich eindrucksvollen Schurz der Ye'kuana stiftete der amerikanische Arzt und Forschungsreisende Herbert Dickey 1928 dem National Museum of the American Indian in New York (Inv. Nr. 16/331).⁶ Er ist mit einer besonders großen Anzahl der raselnden Caimito-Samen (*Chrysophyllum cainito* oder *Pouteria caimito*) versehen und entspricht den Beschreibungen Jean Chaffanjons aus den Jahren 1886 bis 1887. Weitere, sehr ähnliche Schurze befinden sich im Musée d'ethnographie de Genève (Inv. Nr. ETHAM 054800) (Abb. 11) sowie im Musée du quai Branly (»Kali'na«, Inv. Nr. 71.1937.11.63) und im Field Museum of Natural History, Chicago (»Yaviteri«, Inv. Nr. 8001.2), allerdings unter den angegebenen abweichenden bzw. falschen Zuordnungen.

Die Waiwái

Eine weitere Gruppe, die Schurze aus Glasperlen herstellte, sind die Waiwái (Xenonym der Wapishana) im Süden Guayanas. Sie sind multiethnischen Ursprungs und meist Karib-sprechend. Es könnte sein, dass der holländische Bergbaudirektor Salomon Sanders zusammen mit dem Händler Gerrit Jacobs einige »WeijWeij« schon 1720/21 am Oberlauf des Essequibo getroffen hat. (Carlin 2014: 81) Dem britischen Geologen Charles Barrington Brown (1839-1917) folgend, standen die Waiwái schon vor dem Kontakt mit Europäern in Beziehungen zu den Wapishana und den Trio. Es wurden Glasperlen, Stoffe und Werkzeuge gehandelt und ein gewisser kultureller Austausch könnte auch in Bezug auf Perlenarbeiten selbst stattgefunden haben, denn die Männer reisten meist mit Frauen. (1876: 248 f.) Von Robert Schomburgk Woyawai genannt und 1837 kurz besucht (Halbmeyer 2013: 170), erwähnt sie Koch-Grünberg als Wayewé nur in einem einzigen Satz. (1917, I: 9) Vom britischen Arzt und Ethnologen Walter Roth (1861-1933) stammen genauere ethnographische Angaben und Beschreibungen aus den 1920er-Jahren. Er bildet Armbänder und von ihm »Corselets« genannte Rückenornamente sowie zwei hellgefärbte Schurze ab, die nur mit zwei Musterstreifen oben und unten geschmückt sind. An den Seiten der Schurze

sind Federn befestigt.⁷ Sehr ähnliche Exemplare hat der Botaniker Nicholas Guppy (1925-2012) in den 1950er-Jahren gesammelt. (Sammlung im Horniman Museum London) Eine Abbildung aus der Sammlung Gordon Leithams, des Gouverneurs von Britisch-Guayana in den Jahren 1941-1947, zeigt Waiwái-Frauen und -Mädchen mit Schurzen in gleichem Stil. (Glasgow Museums A.1963.27.az.21) (Abb. 12)

Aus seiner Sammlung stammen auch zwei Schurze mit abweichenden blauen Mäandermustern auf weißem Grund sowie roten Abschlußstreifen oben und unten (Glasgow Museums, Inv. Nr. 1963.27.as, 1963.27.at). Weitere Sammlungen, wie die im Jahr 1938 von Terry Holden angelegte und die von C. R. Jones im Jahr 1955, erbrachten weitere Belegexemplare (American Museum of Natural History). Die Monographie Jens Ydes (1906-1976) aus dem Jahr 1965 über die materielle Kultur der Waiwái macht die ausführlichsten Angaben. Der bei den Waiwái *keweyú* (also ein Wort aus den Arawak-Sprachen) genannte Schurz wurde auch in den 1950er-Jahren von praktisch allen Frauen getragen. Yde beschreibt, dass selbst die örtlichen Missionare nicht darauf bestanden, dass die von ihnen ausgegebenen Baumwollstoffe benutzt wurden, und schließlich die Herstellung der Schurze als Kunsthandwerk sogar förderten. Kleine Mädchen begannen schon mit vier oder fünf Jahren ihren ersten Schurz zu tragen. Die Waiwái bevorzugten weiße Perlen; farbige wurden nur für die Bordüren am oberen und unteren Abschluss verwendet. (Yde 1965: 200) Spätere Arbeiten zeigen flächendeckende Mäander in roten Glasperlen sowie umfangreichen Federschmuck. Die Perlentypen ändern sich ab etwa 1930. So werden jetzt einfarbig rote Glasperlen statt der traditionellen Red-on-white verwendet. Ab 1980 gefertigte Schurze der Waiwái bestehen manchmal aus verschiedenen Pflanzensamen oder auch nur aus Pflanzenfasern.

Völker im Süden Surinams und Französisch-Guayanas

Im Binnenland Surinams und Französisch-Guayanas fanden im 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche und ausge dehnte Wanderungen statt. Verschiedene Völker, wie die Wayana und die Tupi-sprachigen Emerillon und Wayāpí, drängten aus dem heutigen Brasilien nach Norden und konkurrierten dabei um Raum. Die Aramiso und Aramayana wanderten vom Oberlauf des Marowijne bis an den



Abb. 12 Waiwái-Frauen um 1941-47(?)



Abb. 13 Schurz der Wayana, Surinam, vor 1904 (Tropenmuseum Amsterdam, Inv. Nr. TM-402-216)

Camopi, einem Zufluß des Oyapock. Später verschwanden ihre Namen aus den Aufzeichnungen, da diese Ethnien mit anderen verschmolzen, was ebenso für verschiedene Gruppen als Vorläufer der Trio (Tarëno) gilt. (Carlin 2014: 89-93)

Im 18. Jahrhundert kamen die ersten Europäer in Kontakt mit den Wayana, die im Grenzbereich zwischen Surinam und Französisch-Guayana am oberen Maroni aber auch westlich des Oyapock-Oberlaufs lebten. Claude Tony (er bezeichnete sich als »mulâtre libre d'Arouague«, Lebensdaten unbekannt) begleitete bei einer Expedition 1769 den französischen Botaniker Jean-Baptiste Patris (ca. 1735-1786) auf dessen Mineraliensuche in das Hinterland des Oyapock. Am Onahoni trafen sie auf »Roucouyens«, mit denen sie Tauschhandel treiben wollten.: »Die Frauen sind [...] absolut nackt und haben nicht den kleinen Schleier, der von den anderen Nationen verwendet wird.« (*«Les femmes sont [...] absolument nues, et n'ont pas le petit voile qui est en usage chez les autres nations».*) (Tony 1835: 286). Damals scheinen die Roucouyens, wie die Wayana in französischer Literatur wegen der Bemalung mit *roucou* (roter Farbe) genannt werden, also noch keine Perlenschurze gekannt zu haben, im Gegensatz zur küstennäheren Bevölkerung, die mehr Handelskontakte hatte.

August Kappler (1815-1887), der 1861 den Verlauf der Quellflüsse des Maroni erforschte, um die Grenze zwi-

schen Surinam und Französisch-Guayana festzulegen, traf an den Abhängen des Tumucumac-Gebirges auf Angehörige der Wayana, die er Arukujanes (Alukuyana) nennt. Ihre Schurze seien wesentlich länger und breiter als die der Arawak-Frauen und trügen in der Regel einen relativ großen Mäander als Schmuck. Kappler beurteilt sowohl die Menschen als auch die Perlenarbeiten der Frauen negativ. Die Muster seien wenig elegant, manchmal würden auch Samen benutzt und die Fransen bestünden aus anderen harten Samenkapseln, die beim Gehen nervtötend rasselten. (1887: 244; 1881: 378) Der französische Geograph Henri Coudreau erwähnt in seinem Buch *Chez nos indiens* zunächst Siedlungen verschiedener Trio-Gruppen an den Oberläufen des Tapanahoni und des Parou (Paru). Von seiner Forschungsreise in den Jahren 1887-1891 erzählt er anekdotenreich und atmosphärisch dicht über seinen ausgedehnten Kontakt mit den »Roucouyennes«. (1893: 78 f.) Die Frauen seien weniger geschmückt als die Männer, sie besäßen nur den Tanga (*«tangué»*) und ihre Perlenhalsketten. Viele junge Mädchen seien bis zum 12. und 13. Lebensjahr bis auf etwas Halsschmuck unbekleidet. Der Tanga sei ein kleines gewebtes Rechteck (im »format grand in-8«, was etwa 20 bis 25 Zentimetern entspricht) mit einem schwarzen Mäander auf weißem Grund. (1893: 134, 187) Von seinen Expeditionen stammt allerdings ein Schurz im »klassischen«



Abb. 14 «Indianen te Panapie», Gruppe Wayana aus Panapie, Sipaliwini-Distrikt, Surinam, 1903 (Tropenmuseum Amsterdam, Inv. Nr. TM-10019413)

Wayana-Stil, also fast 40 Zentimeter breit und mit blauen und schwarzen Perlen auf weißem Grund (Musée du quai Branly, Inv. Nr. 71.1890.93.2).

Anfang des 20. Jahrhunderts wurden in Surinam mehrere wissenschaftliche Unternehmungen zur Erkundung der noch fast unbekannten südlichen Landesteile durchgeführt. 1904 fand die Tapanahoni-Expedition, 1907 die Toemoekhoemak-Expedition statt, benannt nach Flüssen im Süden Surinams. Hauptaufgabe war die Kartographierung des Grenzgebiets zu Brasilien und Französisch-Guayana, aber gleichzeitig wurden durch den Kartographen Claudius de Goeje (1879-1955) ethnographische Studien und Sammlungen bei den Wayana und anderen Gruppen durchgeführt. Die Wayana hatten damals schon viele karibisch-sprachige Aparai und Upurui aufgenommen. Es wurden dabei neben vielen anderen Gebrauchsgegenständen im Format ungewöhnlich große Perlenschurze der in benachbarten Regionen lebenden Wayana (Ojana), Trio (Tiriyó – Autonym: Tarëno) und Saluma (Saloema) gesammelt, die sich stilistisch sehr ähneln. In verschiedenen Blautönen wird auf einem quergestreiften Untergrund ein einfacher Mäander abgebildet. Diese Schurze erinnern sowohl optisch als auch in der Herstellungstechnik an die frühen Arbeiten der Kali'na in Französisch-Guayana und könnten von ihnen beeinflusst worden sein.⁸ (Abb. 13)

Manche Schurze sind auch einfarbig schwarz. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen veröffentlichte de Goeje als »Beiträge zur Ethnographie der surinamischen Indianer«. (Abbildung von Wayana mit Schurzen, De Goeje 1906: Pl.13, 4) (Abb. 14)

Weitere Erkenntnisse über die Aparai und verschiedene andere Gruppen stammen von William Farabees Expedition in die brasilianische Provinz Para im Jahr 1915. Wegen der ungünstigen Jahreszeit war der deutsch-brasilianische Ethnologe Nimuendajú (eigentlich: Curt Unkel; 1883-1945) in seinem Auftrag vor Ort. Dieser erwähnt, dass die Mädchen erst nach der Initiation den Schurz anlegen durften. (Farabee 1924: 225) Die durch ihn gesammelten Objekte befinden sich im University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology⁹ und im Museo Paraense Emílio Goeldi, Belém do Pará. (Mündliche Mitteilung Andreas Schlothauer, 24. Mai 2020)

Die Perlenarbeiten des Uaupés-Gebiets in Brasilien und Kolumbien

Die Erschließung und Missionierung des abgelegenen Uaupés (Vaupés)-Flussgebiets des oberen Rio Negro setzte mit den Kapuzinern und Jesuiten ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ein. Zur selben Zeit litt die Region unter dem brasilianischen Sklavenhandel, deren Opfer die Arawak- und Tucano-sprachige Bevölkerung war, der aber auch die damit verbundenen Handelswaren, zu denen Glasperlen gehörten, ins Land brachte. Der schwedische Ethnologe Sven Lovén vermutet 1924, dass sich die Herstellung von Perlenschurzen vom Osten der kolumbianischen Anden in das Uaupés-Gebiet ausbreitete und eine weiter zurückreichende Tradition als die Schurze in den Guayana-Ländern besaß, belegt dies aber nicht näher. (1935: 485)

Die erste Expedition in dieses Gebiet leitete der brasilianisch-portugiesische Naturwissenschaftler Alexandre Ferreira (1756-1815). Sie führte in den Jahren 1785 bis 1788 auch an den oberen Rio Negro in die Umgebung des im frühen 18. Jahrhundert gegründeten Orts Barcelos. Dort lebten, teilweise in Missionen, unter anderem »Uapés«, »Maqueritari« (Ye'kuana) und »Macu« (Piaroa), Völker, die alle für Perlenarbeiten bekannt sind. (Schlothauer 2020: 48) Aimé Bonpland (1773-1858) und Alexander von Humboldt (1769-1859) erwähnen von den zwölf Jahre später im selben Areal besuchten »Macos« (spanisch: Piaroa):



Abb. 15 Schurz der »Tocanna«, Brasilien, 1831 von Johann Natterer gesammelt (Weltmuseum Wien, Inv. Nr. 1696)

»Sie baten dringend um Messer, Fischangeln und farbige Glasperlen, die trotz des ausdrücklichen Verbots der Ordensleute nicht als Halsbänder sondern zum Aufputz der Guayuco (Gürtel) dienen.« (Humboldt 1980: 254)

Der österreichische Zoologe Johann Natterer bereiste 1831 ebenfalls den Grenzbereich Brasiliens zu Kolumbien. (Feest 2014) Er notierte bei einem Aufenthalt im Juli des Jahres im Ort São Geronimo zu den »Tocanna«-Indianerfrauen: »In grossen Werth halten sie kleine, weisse Glasperlen, wovon sie lange Schnüre um den Hals wikeln oder eine Menge Schnüre derselben auf einer Achsel und unten am andern Arm durch umhängen, und die Weiber machen kleine Schürzchen, sehr künstlich gearbeitet, aus jenen Perlen, welche sie bloss bey ihren Tänzen umbinden, den ausser dieser Zeit gehen sie ganz nackt und manche, die Röcke besitzen, ziehen selbe aus und erscheinen bloss mit dem Schürzchen beym Tanze.«¹⁰ (Schmutzer 2007: 230) Dort oder am »Jaguaraté«-Wasserfall handelt er nach eigenen Angaben für eine größere Summe einen Schurz ein (Schmutzer 2007: 231), der sich jetzt im Weltmuseum Wien (Inv. Nr. 1696) befindet und in grünen und schwarzen Glasperlen auf Weiß ein einfaches Rautenmuster zeigt. (Abb. 15)

Ähnliche Schurze liegen in mehreren Museums-sammlungen in frühen Exemplaren vor, so im Ethnologischen Museum Berlin (V B 102). Im heutigen Museum am Rothenbaum Hamburg befindet sich ein vor 1845 her-

gestellter Schurz (Inv. Nr. B 0935) aus der Sammlung von Gustav J. Vollmer (1805 -1865). (Schlothauer 2019: 70) Bei einem Gürtel aus schwarzen und weißen Glasperlen (Inv. Nr. IVc120) im Musée d'ethnographie de Neuchâtel und zwei weiteren Exemplaren in Berlin (V B 110) und Hamburg (B 938) geht Schlothauer davon aus, dass alle drei Objekte ursprünglich aus der Vollmer-Sammlung sind. (Schlothauer 2020: 62 f.) Nicht geklärt ist, ob die Gürtel von Männern oder Frauen getragen wurden. Diese frühen Arbeiten zeigen, wie das Wiener Exemplar, in sehr zurückhaltenden Farben Rautenmuster und sind meist zusätzlich mit Federn geschmückt. Dieser Federschmuck kann stilistisch den Tukano zugeordnet werden.

Perlenarbeiten im brasilianisch-kolumbianischen Grenzgebiet wurden auch durch den Naturforscher Alfred Wallace (1823-1913) beschrieben. Wallace, bekannt für seine parallel zu Charles Darwin entwickelte Evolutionstheorie, besuchte Anfang der 1850er-Jahre den Ort Jauarité am Uaupés und beobachtete, dass die dort lebenden Frauen bei Tänzen einen kleinen Schurz trugen, ihn jedoch nach Beendigung der Festlichkeiten wieder ablegten. (Wallace 1889: 204, 343) Auch die Cubeo, ebenso zur Tucano-Verwandtschaft gehörig, stellten nach dem Ethnologen Robert Lowie (1853-1913) Schurze her: »Among the Cubeo and their neighbors in the Caiari-Vaupés region, women wear a tiny rectangular apron suspended from a cord of



Abb. 16 »Uaupés-Schurz«, Brasilien (Musée d'ethnographie de Genève, ETHAM 029532)

white beads (pl. 104).« (1948: 19) Auf Tafel 104 sind Angehörige der »Guanana« (Wanano, Uanána) und »Isana«, die zur Sprachgruppe Ost-Tucano gezählt werden, mit Schurzen abgebildet. Die ohnehin nicht ganz einfachen Verhältnisse werden weiter kompliziert durch die Tatsache, dass verschiedene Ethnien sich durch Heirat vermischten. (Goldman 1948: 766)

In den Jahren 1903-1905 führte Theodor Koch-Grünberg ethnographische Studien im Bereich verschiedener Quellflüsse durch, so auch am Rio Uaupés. Er war am Cabary-Igarapé-Fluß bei den Tuyuka Zeuge eines großen mehrtägigen Tanzfestes, an dem auch benachbarte Stämme, wie die Tucano, teilnahmen.¹¹ Die Männer der Tuyuka waren sehr aufwendig mit üppigen Federkopfreifen, Ohrringen aus Patronenhülsen und Bändern an Armen und Beinen geschmückt. Hals und Brust waren durch umfangreichen Silberschmuck und große Bergkristalle geziert. Die Frauen trugen Perlenschurze in einem markanten Stil, leicht trapezförmig und mit Streifen und diagonal orientierten Mäandern, meist in Blau und Weiß, dazu manchmal etwas Rot, gestaltet. (1921: 185 f., 200) (Abb. 16)

Der Erwerb von Tanzschmuck erwies sich für Koch-Grünberg bei den Tuyuka als schwierig, da dieser Gemeinschaftsbesitz darstellte (1921: 190), sodass er nur einzelne vererbte Stücke erwerben und mit Mühe ein komplettes Ensemble zusammenstellen konnte. Dagegen kaufte er mehrere von den Frauen für ihren persönlichen Gebrauch hergestellte Perlenschurze.¹² Sie unter-

scheiden sich von den Exemplaren aus Guayana durch die Anfertigung aus feiner Ananasfaser, in niederländischer und angloamerikanischer Literatur auch Seidengras genannt (*Ananas sativa/comosus*), statt aus Baumwolle wie bei allen anderen Ethnien. (Cheetham 1987: 63) Nach Goldman war in der Uaupés-Region der Anbau von Baumwolle unbekannt. (1948: 779) Dort kamen die Schurze im Lauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts außer Gebrauch. (Goldman 1979: 19)

Fazit

Nachdem sich die Herstellung von Perlenschurzen im 17. Jahrhundert küstennah entwickelt hatte, wanderte die Technik im Lauf des 18. Jahrhunderts ins Binnenland. Es ist nicht wirklich geklärt, ob es Vorläufer aus anderen Materialien gab, wie etwa Samen. Auch heute werden noch Perlenschurze bei den Wayana, Trio (Tiryo) und Ye'kuana getragen. In all diesen Jahren blieb die verwendete Technik die gleiche, sie ist unverwechselbar und nirgendwo existiert etwas Vergleichbares. Die Frauen der Küstenvölker arbeiteten auf einem Brettwebrahmen, während im Binnenland ein aus dünnen Rundhölzern gefertigter Bogenwebrahmen genutzt wurde. In den entlegenen Gebieten des Binnenlandes stand die Herstellung von Schurzen in der Zeit um 1900 in voller Blüte, als im Küstenbereich bereits europäisch inspirierte Bekleidung von den Frauen getragen wurde. Indigene Muster, die mit großer Wahrscheinlichkeit von den Korbflechtar-



Abb. 17 Großes Uanana-Sieb, Brasilien oder Kolumbien, vor 1905 von Theodor Koch-Grünberg gesammelt, Ethnologisches Museum Berlin, Inv. Nr. V B 6170

beiten der Männer abgeleitet wurden, waren vor allem Mäander und rechtwinkliges Maßwerk. (Abb. 17)

Nur im Einflussbereich der Niederländer konnten sich bei den Arawak Einflüsse von außen durchsetzen, im Wesentlichen naturalistische Darstellungen, die wohl von den protestantischen Missionen inspiriert waren. Die Perlen der Schurze spiegeln das Angebot des jeweiligen Weltmarkts wider, denn schon damals war dieser Markt globalisiert und die verschiedenen Produzenten konkurrierten miteinander. Bestimmte Perlentypen können als einfache Indikatoren für die zeitliche Einordnung dienen, da ihre jeweils frühesten und spätesten Produktionsdaten bekannt sind. Während die europäisch beeinflussten Darstellungen oft sehr farbig sind, dominieren bei den mit Mäandern gemusterten Schurzten meist nur zwei oder drei Farben, sowohl bei den Kali'na als auch bei den Völkern des Binnenlandes. Die gegenseitige kulturelle Beeinflussung war recht groß und viele der erhaltenen Schurze ließen sich ohne Angaben der Sammler kaum einzelnen Ethnien zuordnen.

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts gestalteten die Frauen die Schurze freier; es tauchten vermehrt figurative Motive in den Bordüren und auch im Feld auf, manchmal setzte man Pflanzensamen anstelle von Glasperlen ein. Beginnend mit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, wurden einige Regionen durch amerikanische Freikirchen recht aggressiv missioniert, und das Tragen von Schurzten galt den nunmehr christlichen Indigenen als unmoralisch. Wo man die Tradition fortführte und moderne Arbeiten entstanden, weichen diese oft in den Farben ab, die Perlen bestehen manchmal aus Plastik (Cheetham 1987:63)¹³ und das Grundmaterial aus Acrylfaser statt Baumwolle. Sicher steht der Verkauf direkt an

Besucher oder über Verkaufsorganisationen im Vordergrund und weniger die Bedeutung als Kleidungsstück. Schurze werden allenfalls noch bei Festen getragen.

Heute spielen die schon früher nicht sehr zahlreichen indigenen Völker im Alltag der Länder nur noch eine kleine Rolle. Ihr Anteil an der Gesamtbevölkerung ist verschwindend gering und hat sich beispielsweise in Guayana auf nur noch wenige Prozent reduziert.

Text Michael Oehrl

Fotos Michael Oehrl (Abb. 1, 2, 3, 6, 7, 9 b-d), Världskulturmuseet Göteborg (Abb. 4), Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (Abb. 5), Europeana collections (Abb. 8) Ethnologisches Museum Berlin (Abb. 9 a, 10, 17), Musée d'ethnographie de Genève (Abb. 11, 16), Glasgow Museums (Abb. 12), Tropenmuseum Amsterdam (Abb. 13, 14), Weltmuseum Wien (Abb. 15)

ANMERKUNGEN

1 Diese Aussage ist unklar, da Schomburgk bei seiner Beschreibung der Warrau keine Glasperlen-Schurze, sondern nur Rindenschurze erwähnt. In der Beschreibung der Akawaio-Schurze setzt er diese in Gegensatz zu den Schurzten der Warrau, die recht klein seien und »gewundene Figuren« enthielten.

2 Carl Appun bemerkt in seinem Buch beiläufig, dass Schomburgk bei den Arekuna schließlich weiblichen Reizen erliegt und für ihn eine »Kurzzeitheirat« mit einem der schönen jungen Mädchen arrangiert wird (Appun 1871: 273), eine Sitte der Arekuna, der Appun ebenso erliegt. Die Arekuna gehören zu den Pemón.

3 In situ-Fotos: Ethnologisches Museum Berlin, Ernst Ule VIII E 2874, V III E 2883; Otto Thulin VIII E 3763

4 Sammlungen des American Museum of Natural History, New York, Grassi-Museum Leipzig, Ethnologisches Museum Berlin, Världskulturmuseet Göteborg, Etnografiska Museum Stockholm

5 Karamanni: gummiähnliches Baumharz (*Symphonia globulifera*), Akuri: Agouti (*Dasyprocta leporina*)

6 Ye'kuana/Makiritare-Schurz mit Caimito-Samen im NMAI:

https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:NMAI_171926?q=makiritare&record=4&hlterm=makiritare&inline=true (25.05.20)

- 7 Abbildungen von Schurzen in: Roth 1929, Pl. 34, vor S. 83; Abb. »Corselets«, Pl. 28, vor S. 77; Abb. »katami« in: Yde 1965: 230
- 8 Schurze im Tropenmuseum Amsterdam: Trio, Inv. Nr. TM-403-92; Wayana, Inv. Nr. TM-402-216; Saluma, Inv. Nr. TM-402-220)
- 9 Aparai, Inv. Nr. SA724; Aparai, Pl. 21 in: Farabee 1924, Museum: Chikena, SA493
- 10 Brief Johann Natterers an seinen Bruder Josef Natterer, Barcelos, 31. August 1831
- 11 Die Tuyuka sind mit den Tucano verwandt und sprechen ebenso wie sie eine Ost-Tucano-Sprache. (Goldman 1948: 764)
- 12 Abbildungen in Koch-Grünberg 1921: 216; Koch-Grünberg 1910: Bd. 1, 291; Goldman 1948: Pl. 102 vor S. 795
- 13 Der Artikel von Linda Cheetham über die umfangreiche Sammlung des Pitt Rivers Museums ist sehr lesenswert, da dieser auf zahlreiche Details wie die Herstellung und die Muster eingeht, auch wenn die Autorin die Schurze der Küsten- und der Binnenlandvölker in ihrer Beschreibung gedanklich nicht voneinander trennt.

LITERATUR

- Adelaar, Willem und Hélène Brijnen:** Natterer's Linguistic Heritage, Appendix zusammengestellt von Christian Feest, in: Archiv Weltmuseum Wien 63-64 (2013-2014): 162-183
- Appun, Carl:** Unter den Tropen. 2. Band, Britisch Guyana, Jena 1871
- Bel, Martijn van den (Hrsg.):** The Voyages of Adriaan van Berkel to Guiana: Amerindian-Dutch Relationships in 17th-Century Guyana, Leiden 2014
- Billeck, William T. und Kendra McCabe:** pXRF Analysis of Opacifiers Used in White Drawn Glass Beads in the 17th to 19th Century in the Plains and Midwest. Paper Presented at the Plains Anthropological Conference, San Antonio 2018
- Brett, William:** The Indian Tribes of Guiana, London 1868 (1852)
- Brown, Charles Barrington:** Canoe and Camp Life in British Guiana, London 1876
- Carlis, Eithne (Hrsg.):** In and Out of Suriname: Language, Mobility and Identity, Leiden 2014
- Chaffanjon, Jean:** L'Orénoque et le Caura, Paris 1889
- Cheetham, Linda:** The South American glass bead apron: Some thoughts arising from a collection at the Pitt Rivers Museum, in: Newsletter (Museum Ethnographers Group) No. 21 (April 1987), S. 52-75
- Coudreau, Henri:** Chez nos indiens, quatre années dans la Guyane française (1887-1891), Paris 1893
- Dreyfus, Simone:** Les Réseaux Politiques indigènes en Guyane occidentale et leurs transformations aux XVIIe et XVIIIe siècles, in: L'Homme 1992, S. 75-98
- Evans, Clifford und Betty Meggers:** Archaeological Investigations in British Guiana. Washington, 1960
- Farabee, William:** The Central Arawaks, Philadelphia 1918
--- The Central Caribs, Philadelphia 1924
- Feest, Christian:** The Ethnographic Collection of Johann Natterer, in: Archiv Weltmuseum Wien 63-64 (2013-2014), S. 60-95
- Goeje, Claudius H. de:** Bijdrage tot de ethnographie der Surinaamsche Indianen, in: Internationales Archiv für Ethnographie, Suppl. zu Bd. XVII, Leiden 1906
- Goldman, Irving:** Tribes of the Uaupés-Caquetá region, in: Steward, Julian (Hrsg.): Handbook of South American Indians, Vol. 3, S. 763-798, Washington 1948
--- The Cubeo Indians of the North-West Amazon, Chicago 1979
- Goodall, Edward und Mary Menezes:** Sketches of the Amerindian Tribes, 1841-1843, London 1977

- Guss, David:** To Weave and Sing: Art, Symbol and Narrative in the South American Rain Forest, Berkeley, Los Angeles, London 1989
- Halbmeyer, Ernst:** Carib-Speaking Amerindians. A bibliography of social anthropological and linguistic resources, Marburg 2013
- Humboldt, Alexander von:** Reise in die Äquinoktial-Gegenden des neuen Kontinents, Wiesbaden 1980
- Im Thurn, Everard:** Among the Indians of Guiana, London 1883
- Kappler, August:** Holländisch-Guiana: Erlebnisse und Erfahrungen während eines 43-jährigen Aufenthaltes in der Kolonie Surinam, Stuttgart 1881
--- Surinam, sein Land, seine Natur, Bevölkerung und seine Kultur-Verhältnisse, Stuttgart 1887
- Koch-Grünberg, Theodor:** Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien, 1903-1905, 2 Bde., Stuttgart 1909-1910
--- Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens, Stuttgart 1921
--- Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913, Bd. I, Bd. III, Stuttgart 1917, 1923
- Koch-Grünberg, Theodor und Georg Hübner:** Die Makuschi und Wapishana, in: Zeitschrift für Ethnologie, H. 1 (1908), S. 1-44
- Lovén, Sven:** Origins of the Tainan Culture, West Indies, Göteborg 1935 (Diss. 1924, deutsch)
- Lowie, Robert:** The Tropical Forests: An Introduction, in: Steward, Julian (Hrsg.): Handbook of South American Indians, Vol. 3, S. 1-56, Washington 1948
- Myers, Iris:** The Makushi of the Guiana-Brazilian Frontier in 1944: A Study of Culture Contact. Anthropologica 80, 1993, S. 3-99
- Olson, James Stewart:** The Indians of Central and South America: An Ethnohistorical Dictionary, New York 1991
- Rivière, Peter (Hrsg.):** The Guiana Travels of Robert Schomburgk, 1835-1844: Explorations on behalf of the Royal Geographical Society, 1835-1839, Cambridge 2006
- Roth, Walter:** An Introductory Study of the Arts, Crafts and Customs of the Guiana Indians. 38th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, Accompanying Paper, Washington 1924
--- Additional Studies of the Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Indians: with Special Reference to those of Southern British Guiana, Bulletin 91, Bureau of American Ethnology, Washington 1929
- Schlothauer, Andreas:** Die Sammlung Gustav J. Vollmer vom oberen Río Negro im Bestand des MARKK (ehemals Völkerkundemuseum Hamburg), RCMC-report 2019.01.AM, Berlin 2019
--- »Brasilianischer« Federschmuck in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin
--- Die Sammlung »Dr. Casper«, erscheint in: Kunst&Kontext Nr. 21, Oktober 2020
- Schmutzer, Kurt:** Der Liebe zur Naturgeschichte halber. Johann Natterers Reisen in Brasilien 1817-1835, Diss. Wien 2007
- Schomburgk, Richard:** Reisen in British Guiana in den Jahren 1840-1844: nebst einer Fauna und Flora Guiana's nach Vorlagen, 2 Bde., Leipzig 1847
- Tony, Claude:** Voyage dans l'intérieur du continent de la Guyane. Chez les Indiens Rocouyens, par Claude Tony, mulatre libre d'Aprouague, in: François de Barbé-Marbois (Hrsg.). Journal d'un déporté non jugé, Vol. 2, S. 278-295, Brüssel und Leipzig 1835
- Wallace, Alfred:** A Narrative of Travels on the Amazon and Rio Negro with an Account of the Native Tribes, London 1889 (1853)
- Wood, John George:** The Natural History of Man, Vol. II, London 1870
- Yde, Jens:** Material Culture of the Waiwái, Kopenhagen 1965

IMPRESSUM

Kunst & Kontext
10. Jahrgang, 2020

Herausgeber

Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur
e.V. (gemeinnützig)
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, Karl Brosthaus, Bruno Illius,
Audrey Peraldi, Petra Schütz, Martin Schultz

Anzeigen / Abonnement

info@kunst-und-kontext.de

Grafik, Gestaltung

André Orlick
andreo89@me.com

Gestaltungskonzept

Manja Hellpap, www.typografie.berlin

Titelbild

Janine Heers
www.janineheers.ch

Druck

PINGUIN DRUCK GMBH, BERLIN
Auflage: 1.000

Erscheint zweimal jährlich

ISSN 2192-4481

Konto der Vereinigung der Freunde
afrikanischer Kultur e. V.:

Nord-Ostsee Sparkasse

IBAN: DE 82 2175 0000 0121 2479 69

BIC: NOLADE21NOS

Abonnements sind auch ohne Vereins-
mitgliedschaft möglich: 6,50 € pro Heft
plus Versand

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 über-
nehmen Redaktion und Herausgeber keine
Haftung. Die Zeitschrift und alle in ihr enthalte-
nen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt.
Die Redaktion hat sich um die Wahrung sämtli-
cher Bildrechte bemüht; sollten gleichwohl nach-
weisbare Rechte nicht berücksichtigt worden
sein, wenden Sie sich bitte an die Redaktion.

www.kunst-und-kontext.de

AUTOREN

Peter **APAJA** (*1989), Karamojong und Kurator am
Karamoja Museum und Kulturzentrum in Moroto
(Uganda).

Dominique **LOEDING** (*1961), Textilrestauratorin.
Konservierung textilen Kulturguts für öffentliche
und private Auftraggeber seit 1990. Teilzeit-Mitar-
beiterin der Stiftung Historische Museen Hamburg
seit 2006. dominique.loeding@gmx.de

Leif Birger **HOLMSTEDT** (*1938), Designer und Au-
tor. Sammler von Masken und Figuren aus Afrika,
Ozeanien und Grönland. leif@holmstedt.dk

Christian **KENNERT** (*1957) studierte Geschichte
und Sozialkunde in Berlin und Freiburg/Br. Arbei-
tete u. a. als "Ghostwriter" in der Politik. Sammelt
afrikanische Kunst und hat sich auf alte afrikani-
sche Holzgefäße spezialisiert. chrkennert@web.de

Michael **OEHL** (*1958) arbeitet seit 1999 über die
Textilien der Berbervölker in Nordafrika. Seit 2005
gilt sein Hauptinteresse den Glasperlenarbeiten Af-
rikas und Südamerikas. michael-oehrl@t-online.de

Audrey **PERALDI** (*1984) ist als freiberufliche Kul-
turwissenschaftlerin in Frankreich und Deutsch-
land tätig. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit sind seit
2014 die Objekte des Königreiches Benin.

Andreas **SCHLOTHAUER** (*1958) ist seit 2002 auf
den Federschmuck des Amazonas-Gebietes spezia-
lisiert und arbeitet seit 2012 zu Benin (Nigeria).

Martin **SCHULTZ** (*1973), Ethnologe, Intendent
Nordamerika, Statens museer för världskultur,
Stockholm. m-schultz@gmx.net

Ingo **BARLOVIC** (*1963) schreibt für ›Kunst und
Auktionen‹ und ›Weltkunst‹ über außereuropäische
Kunst und betreibt die Site www.about-africa.de.

Zemanek-Münster

African, Oceanic &
Pre-Columbian Art

Auction Würzburg
24 October 2020

Art works from private European
Collections

Knud Nielsen, Jelling, Denmark
Rolf Huisgen, Munich, Germany

Maternité, Yombe, D. R. Congo
H 25,8 cm

Provenance:
Ludwig Bretschneider, Munich
Klaus Hummel, Korb



**8 - 13
SEPTEMBER
2020**

**SAINT-GERMAIN
DES-PRÉS
QUARTIER
DES BEAUX-ARTS
PARIS**

PARCOURS DES MONDES

**INTERNATIONAL
ART FAIR
TRIBAL ART
ASIAN ART
ARCHAEOLOGY**



PARCOURS-DES-MONDES.COM

