

Aussereuropäische Kunst & Kultur im Dialog

Kunst & Kontext

Museum - Sammler - Universität - Händler



- **MUSEUM:** Schädelkult in Mannheim
- **MUSEUM:** Burgdorf - Schwund im Depot
- **HUMBOLDT-FORUM:** North-West-Coast Symposium
- **MEDIEN:** Von schreibenden Schweizer Schrumpfköpfen
- **ONLINE:** Erstes deutsches Museumsdepot



Lega Maske (idimu), Höhe 28 cm,
Prov.: J.P. Lepage, Brüssel, Belgien 1972

Chokwe Maske (Mukishi wa pwo), Höhe 22 cm,
Prov.: Dr. Machado Cruz, Lissabon, Portugal 1960



KUNSTHANDEL-AGENTUR **BERND SCHULZ**

Oststrasse 77, D-47475 Kamp-Lintfort, Tel:+49(0)2842-1405/6498
info@bs-kunsthandel.de, www.bs-kunsthandel.de

Öffnungszeiten während der Ausstellung:
Mittwoch, Samstag u. Sonntag 14 - 18 Uhr und nach Vereinbarung

Inhaber: Bernd Schulz, Konsul der Republik Mali,
öffentl. bestellter und vereidigter Sachverständiger





VORAB!

Die **Schädelkult** Ausstellung in Mannheim war Inspiration für das handgezeichnete und kolorierte Titelblatt der wissenschaftlichen Illustratorin Janine Heers. Ein Beitrag berichtet über die Ausstellung, ihre Entstehung, Organisation und Marketing. Auch die Auswahl des „Besonderen Stücks“ orientiert sich am Schädel.

Themen sind außerdem die Zustände im Depot eines Schweizer Museums, die jahrelangen Umbaupläne in Göttingen, Neuigkeiten vom Humboldt-Forum, eine mediale Schweizer Schrumpfkopfdiskussion, sowie Rückblicke auf die Münchner Frühjahrstagung 2011 und die Frühjahrstagung 2010 in Sankt Gallen. Zwölf AutorInnen haben diesmal mitgewirkt. Vielen Dank an Katrin

Binder, Henning Christoph, Walter Egeter, Dorina Hecht, Hans Knöpfli, Bernhard Kühn, Eric Makin, Egide Muziazia, Hans Rielau, Heike Wintershoff und Ni Ni Yin-Pleyer. Sie schreiben über Theaterfiguren Birmas und Indiens, eine besondere Figur der Lobi, ihre Gedanken, den jüngst verstorbenen Künstler Twin-Seven-Seven, Zeitgenössische Afrikanische Kunst, Kongolesische Kreuzifixe, eine Schale der Bafut und kunsttheoretische Texte. Außerdem gibt es drei Porträts von Jean David, Henning Christoph und Bernd Schulz.

Übrigens: das erste **Museumsdepot** in Deutschland, mit einem Bestand von ca. 35.000 Stücken, ist seit August 2011 online. Innerhalb von zehn Monaten wurden alle Stücke digital fotografiert; ein finanzieller Aufwand von etwa 300.000 Euro. Damit ist bewiesen, daß der fehlende politische Wille der Museumsträger die eigentliche Ursache dafür ist, daß Deutschland hier im

europäischen Vergleich zu den Schlußlichtern zählt.

Die **Direktorinnen** haben sich in deutschen ethnologischen Museen in den letzten zwei Jahren stark vermehrt: Frankfurt am Main - Clementine Deliss (2009), Stuttgart - Ines de Castro (2010), München - Christine Stelzig (2010). Wir finden dies bemerkenswert und hätten gern die Personen und die neuen Konzepte vorgestellt. Aber die Gesprächs- und Interviewanfrage war leider noch nicht ganz erfolgreich, Kunst&Kontext wohl zu neu. Wir arbeiten an unserem Bekanntheitsgrad und hoffen dann bei einer erneuten Anfrage Ende des Jahres auf positive Resonanz.

Kunst&Kontext Nr. 02 erscheint zur Ausstellungseröffnung „Schädelkult“ am 1. Oktober 2011.

Paramaribo, 25. August 2011

Andreas Schlothauer

INHALT

MUSEUM

- 88 Mannheim: Schädelkult Ausstellung und Symposium
- 88 Burgdorf: Schwund im Depot
- 88 Göttingen: Neubau - Anbau - Umbau - KeinBau
- 88 St. Gallen: „Echt oder Falsch“ Frühjahrs-Tagung 2010
- 88 Braunschweig: Ausstellung Papageien und Sittiche

FRÜHJAHRSTAGUNG MÜNCHEN 2011

- 88 Andreas Schlothauer: Thema und Planung der Tagung
- 88 Dorina Hecht: Zeitgenössische Afrikanische Kunst
- 88 Heike Wintershoff: Der profane Kultwert
- 88 Bernhard Kühn: Kultgegenstand, Studienobjekt, Kuriosum oder Kunst?
- 88 Egide Muziazia: Kreuzifixe aus dem Königreich Kongo (1555-1935)
- 88 Eric Makin: Foto-Impressionen zur Münchner Tagung

DIGITALISIERUNG: THEATERFIGURENMUSEUM LÜBECK - ERSTES DEUTSCHES MUSEUMSDEPOT ONLINE

- 88 Andreas Schlothauer: Digitale Sammlungserfassung
- 88 Katrin Binder: Götter, Dämonen, Helden und Frauen
- 88 Yin-Pleyer: Das birmanische Marionettentheater

SAMMLER

- 88 Hans Rielau: Gedanken und Erinnerungen eines Sammlers

PORTRÄTS

- 88 Henning Christoph
- 88 Jean David
- 88 Bernd Schulz

MEDIEN

- 88 Tatort Sankt Gallen 2010: Von schreibenden Schweizer Schrumpfköpfen und sauren Gurken

HUMBOLDT-FORUM

- 88 One History - Two Perspectives - North West Coast

ESSAY

- 88 Walter Egeter: Ein Lobi kehrt heim

NACHRUF

- 88 Twin-Seven-Seven

DAS BESONDERE STÜCK

- 88 Schädel der Nago und Adja (Benin) - Orakel und Schutz
- 88 Eine Schale der Bafut

IMPRESSUM

- 88



Mundurucu, Basel

SCHÄDELKULT - KOPF UND SCHÄDEL IN DER KULTURGESCHICHTE DES MENSCHEN

Ausstellung und interdisziplinäres Symposium in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim

Ab 2. Oktober 2011 bis 29. April 2012 ist die Stadt Mannheim Kopf der Welt. Nach den erfolgreichen Ausstellungen der letzten Jahre „Mumien - Der Traum vom ewigen Leben“ (2007/08) mit 200.000, „Alexander der Große“ (2009/10) mit etwa 180.000 und „Die Staufer und Italien“ (2010/11) mit knapp 240.000 Besuchern, wird auch die Ausstellung „Schädelkult“ ihr breites Publikum finden. Denn weltweit erstmalig wird Kopf und Schädel eine eigene Ausstellung dieser Breite und Tiefe gewidmet.

Dank der fähigen Ausstellungsmacher zählen die Reiss-Engelhorn-Museen (REM) derzeit zu den wichtigsten Häusern in Europa. Die Ausleihe von Exponaten aus 44 Museen und sechs Privatsammlungen ist nicht nur eine logistische Leistung, sondern auch Beleg

für die starke Vernetzung der Mannheimer.

Archäologen, Ägyptologen, Anthropologen, Biologen, Historiker, Mediziner, Philosophen, Kunstgeschichtler und Ethnologen haben Beiträge für den etwa 400-seitigen Ausstellungskatalog geschrieben. Ein Fachsymposium mit mehr als dreißig wissenschaftlichen Präsentationen findet vom 27. bis 30. Oktober 2011 statt, eine Zusammenarbeit mit der Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V. Alle Beiträge sollen 2012 zeitnah in einem Symposiumsband veröffentlicht werden. Nachdem eine kulturübergreifende Betrachtung von Kopf und Schädel bisher kaum in der wissenschaftlichen Literatur stattgefunden hat, werden Ausstellungskatalog und Symposiumsband wohl für Jahrzehnte weltweite Standardwerke sein.

REISS-ENGELHORN-MUSEEN MANNHEIM

2. Oktober 2011 bis 29. April 2012
www.Schaedelkult.de

Der Ausstellungskatalog erscheint im Verlag Schnell&Steiner und kostet in der Hardcoverversion an der Museumskasse 19,90 Euro.

Hinter allem steckt ein Kopf, ein Schädel mit Ideen.**EIN KOPT HINTER DEN SCHÄDELN**

Wilfried Rosendahl, promovierter Paläontologe, ist Kurator, stellvertretender Direktor Archäologie und Weltkulturen sowie Leiter der Abteilung „Weltkulturen und Umwelt“ der Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim und kuratierte bereits die Mumien-Ausstellung.

REM - REISS-ENGELHORN-MUSEEN

Eine Verbindung von vier Ausstellungshäusern mit 12.600 qm Ausstellungsfläche etwa 1,2 Millionen Objekten und 101 Mitarbeitern, die sich selbst als „Nahtstelle von Natur- und Geisteswissenschaften, Technik und Vermittlung“ beschreiben. Ein bedeutender Ausstellungsstandort und wichtiges Forschungszentrum in Deutschland und Europa in den Bereichen Archäologie, Weltkulturen und Fotografie. Mit international beachteten Projekten haben sich die REM unter der Leitung von Alfried Wieczorek als Kooperationspartner bewiesen und eine wertvolle Zusammenarbeit mit anderen weltweit agierenden Museen und Universitäten aufgebaut.

Die Museums-, Ausstellungs- und Forschungsarbeit der REM wird von drei Stiftungen unterstützt: der Curt-Engelhorn-Stiftung, der Bassermann-Kulturstiftung Mannheim sowie der Förderstiftung des Förderkreises für die REM.

Gabriel von Max - ein Sammler des 19. Jahrhunderts

Der Beschluss zur Realisierung der Ausstellung datiert auf den Anfang des Jahres 2010. Wichtigster Anlass war die Wiederentdeckung der Max'schen Schädelammlung im Jahr 2008. Gabriel von Max (1840-1915), Darwinist und einer der bedeutendsten Künstler des letzten Quartals des 19. Jahrhunderts, hatte seit den 1870er Jahren natur- und kulturwissenschaftliche Sammlungen angelegt. In seinem Münchner Privatmuseum waren z.B. prähistorische Funde aus Europa und Ethnografika aus allen Kontinenten ausgestellt, darunter heute sehr wertvolle eiszeitliche Kunstwerke, sowie Figuren und Masken aus Afrika und Ozeanien. Im Jahr 1917 erwarb die Stadt Mannheim den geschätzten Bestand von 60.000 bis 80.000 Objekten. Während die Ethnografika Eigentum der heutigen Reiss-Engelhorn-Museen blieben, galt ein großer Teil der Schädelammlung nach dem Krieg als verschollen; etwa 500 Schädel waren 1935 im Tausch an die Universität Freiburg im Breisgau gegeben worden.

Eine Phase intensiver Beschäftigung mit der Sammlung Max folgte, auch veranlasst durch die Zusammenarbeit mit dem Lenbachhaus München für eine Ausstellung über den Künstler im Jahr 2010/11. Die Afrika-Vitrine des Privatmuseums Max wurde nach alten Fotos rekonstruiert und zeigt, was ein Sammler im letzten Quartal des 19. Jahrhundert erwerben konnte. Ein wissenschaftlich einmaliges Zeugnis, kein ethnologisches Museum in Deutschland zeigt derartiges. Die Vitrine ist im Eingangsbereich der Schädelkult-Ausstellung aufgebaut.

*„Die Urfaszination für das Antlitz des Anderen“
Wilfried Rosendahl*

Das Konzept der Ausstellung

Wissenschaftliche Versuche sich Kopf und Schädel kulturübergreifend zu nähern gab es selten. Eine Zusammenfassung von Rudolf Martin (1920), ein Aufsatz des Ethnologen Martin Gusinde, ein schmales Buch des schwedischen Arztes Folke Henschen (1966) und mehrere Artikel des Paläontologen G.H.R. von Koenigswald (1975-78). Auch Ausstellungen zum Thema gab es kaum. Die Wichtigste war 1972 in Marseille „Le Crane, objet de culte, objet d'art“ mit über 200 Stücken aus der Privatsammlung des Neuro-

logen Henry Gastaut; seit vielen Jahren auch als Dauerausstellung im Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens (MAAOA) in Marseille zu sehen. Und im Jahr 1999/2000 im Pariser Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie die Ausstellung „la mort n'en saura



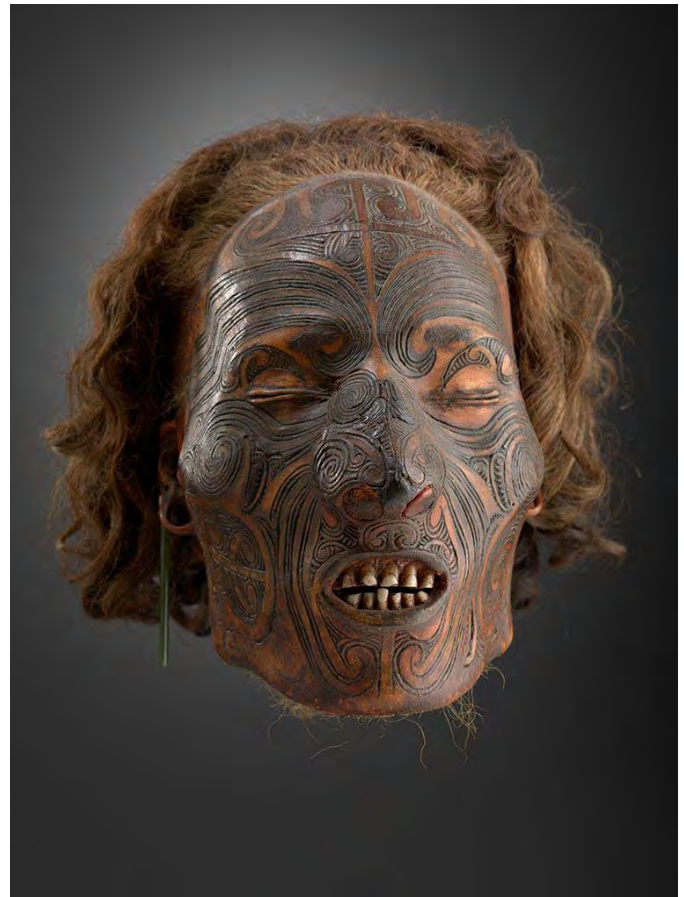
Jivaro, St. Gallen

Mixteken, Athen





Kota, Mannheim



Maori, Privatsammlung

rien“ mit Reliquien und Schädeln. (Nebenbei zusammengefasst: im deutschsprachigen Raum wurde zum Thema geschrieben, im französischsprachigen ausgestellt.)

Die Scheu der Ausstellungsmacher des 20. Jahrhunderts vor dem Schädel entspricht nicht der besonderen Wertschätzung in fast allen Zeiten in und außerhalb Europas. Wilfried Rosendahl bemerkt: „Schädel sind ein Menschheitsthema durch alle Kulturen“. Die interdisziplinäre Annäherung an das Thema, natur-, geistes- und kulturwissenschaftlich, ist Kern des Ausstellungskonzeptes. Anatomisch mit Fragen nach dem Aufbau, kunst- und kulturphilosophisch nach dem Geist in der Schale, archäologisch mit Ausgrabungsfunden. Gerade der Blick zurück zeigt die Allgegenwart des Schädels in Europa. Wer andere Kulturen in der Welt als exotisch, fremd oder monströs empfinden mag, kann auch vor der eigenen, europäischen Geschichte erblassen. Wie der Ausstellungsmacher es formuliert: „Von außen betrachtet hatten wir in Europa auch einen exotischen Schädelkult: Beinhäuser, Schädelmengen, Reliquien, Phrenologie und selbst die zeitgenössische Mode zeigt einen vielfältigen Schädelkult.“

Kommunizierende Schädel - gemeinsam denken.

Zusammenarbeit mit Museen, Sammlern, Universitäten, Dienstleistern

Die Ausstellung ist Ergebnis einer fast zweijährigen Zusammenarbeit bei der Auswahl und Präsentation der Stücke, sowie dem Schreiben von Ausstellungs- und Katalogtexten. Eingebunden war nicht nur der interdisziplinäre REM-Hausstamm aus acht Wissenschaftlern, Restauratoren und Mitarbeitern, sondern auch sieben Wissenschaftler des wissenschaftlichen Beirats aus Basel, Berlin, Freiburg, Konstanz und Mainz, sowie Fachfirmen für Ausstellungs-

design, Beleuchtung, Transport/Logistik und Kataloggestaltung. Etwa fünfzig Autoren, darunter international bekannte Fachleute, schrieben für den Ausstellungskatalog - ca. 400 Seiten und 500 Abbildungen.

Leihgeber der Exponate sind grosse und kleine Museen: die Stücke kommen aus der Schweiz, Belgien, Frankreich, Griechenland, Österreich, Schweden, Deutschland und Israel. Sechs private Leihgeber sind einbezogen, so sind z.B. fast alle gezeigten Schädel afrikanischer Länder aus einer europäischen Privatsammlung. Die Koordination setzt Kontaktnetzwerke voraus, die in den letzten Jahren erarbeitet wurden (und wieder neu aus diesem Projekt entstehen). Erforderlich ist ein hoher Kommunikationsaufwand basierend auf einem Kooperationssystem von Gegenleistungen, nachhaltig und dauerhaft effektiv für beide Seiten. Ausstellungen dieser Art erfordern auch die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Fachfirmen. Die Berliner Kunstspedition Hasenkamp Internationale Transporte GmbH verpackt und transportiert die wertvollen Stücke, auch über Ländergrenzen, und wickelt die teilweise komplizierten Zollformalitäten ab (www.hasenkamp.com). Die Hannoveraner Ausstellungsgestalter „Homann Güner Blum - Visuelle Kommunikation“ sind für Ausstellungsdesign und -gestaltung, Beleuchtung verantwortlich (www.homann-guener-blum.com). Layout und Druck des Kataloges übernahm der Verlag Schnell & Steiner aus Regensburg (www.schnell-und-steiner.de). Sehr interessant ist auch die Zusammenarbeit mit dem Gothic-Label ‚X-tra-X‘ aus Neu-Ulm, das die schwarze Szene mit Kleidern/Accesoires beliefert und im Jahr 2011 ihr 20jähriges Jubiläum feierte (www.x-tra-x.de). Im Ausstellungsbereich ist X-tra-X mit einem eigenen Stand vertreten. Der Kontakt kam zufällig über eine ehemalige Kollegin zustande. Nach einem ersten Telefonat und einem Besuch in Ulm war das X-tra-X-Team von der Ausstellungsidee so begeistert, dass sie spontan zusagten das



Kalebasse, Mannheim



Schädelhaus, Privatsammlung

Projekt vielfältig zu unterstützen.

Öffentlichkeitsarbeit, Symposium und Begleitprogramm

Projekte dieser Größenordnung erfordern eine Investition im hohen sechsstelligen Bereich. Obwohl alle Sonderausstellungen durch die Curt-Engelhorn-Stiftung finanziert werden, ist ein großes Besucherinteresse wichtig für die Projekte der Zukunft. Wissenschaftliche Gründlichkeit, professionelle und offene Zusammenarbeit mit Experten aus verschiedensten Bereichen bilden den Körper einer Ausstellung, jedoch ohne eine gut koordinierte Öffentlichkeitsarbeit und ein frühzeitig begonnenes Marketing bleibt derselbe ohne Kopf. Bereits im Sommer 2010 wurden Flyer produziert, im Herbst 2010 eine Informationsbroschüre veröffentlicht und Aufkleber gedruckt. Eine eigene Homepage (www.schaedelkult.de) informiert zum Projekt. Dort sind unter „Kooperationen“ genannt: Dorint, DB-Bahn, Scyteq, Spiegel TV, Stern, SWR2, RNF (Rhein-Neckar Fernsehen), Morgenweb. Die Zusammenarbeit mit wichtigen Medien (z.B. arte, GEO, Stern, Spiegel, Zeit) ist bereits Monate vor der Ausstellungseröffnung strategisch geplant. Ein Team von SPIEGEL TV hat mit mehreren Drehterminen das Ausstellungsprojekt begleitet und wird einen Tag nach Ausstellungsbeginn den Beitrag senden. Ein besonderes Stück sei hier nur angekündigt. Die „Überraschung“ wird mit ausführlichen Hintergrundinformationen erstmals von SPIEGEL TV vorgestellt.

Für den 29. September ist eine Pressekonferenz geplant und am Freitag 30.9 wird der SPIEGEL einen Beitrag veröffentlichen. Für Kinder werden eigene Formate der Vermittlung z.B. für Zeitschriften wie GEO-lino entworfen. Die Koordination der Öffentlichkeitsarbeit ist eine gemeinsame Leistung der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit/Marketing (Leiter Alexander Schubert) und des Ausstellungskurators Wilfried Rosendahl.

Um das Thema durch Diskussionen zu vertiefen, ist, in Zusammenarbeit mit der Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V., vom 27. bis 30. Oktober ein interdisziplinäres Symposium mit etwas dreissig wissenschaftlichen Beiträgen geplant. Alle Vorträge sind öffentlich und kostenfrei. Das Thema Schädel ist besonders hinsichtlich außereuropäischer Kulturen und Rückgabeforderungen sehr kontrovers. Auch diese Diskussion wird während der Tagung geführt.

Geplant ist weiterhin ein Begleitprogramm mit sechs Vorträgen während der Laufzeit der Ausstellung. Für Kinder sind eigene Beschriftungen und Texte vorgesehen, die Kooperation mit Schulen ist vorbereitet. Das Projekt „Schüler führen Schüler“ wird u.a. von einer eigenen museumspädagogischen Mitarbeiterin betreut.

Ein Rundgang durch die Ausstellung

Auf 1.500 qm Ausstellungsfläche sind in vier großen räumlichen Einheiten mit verschiedenen Unterabteilungen insgesamt 320 Exponate zu sehen: ca. 25% archäologisch-anatomische, ca. 25% kunst- und kulturwissenschaftliche sowie etwa 50% ethnografische.

Der erste Raum widmet sich der Anatomie des Schädels und philosophischen Fragen, z.B. der Herz-Hirn-Debatte in Antike und Mittelalter. Ein besonderes und zentrales Stück ist hier der Schädel des berühmten Philosophen Rene Descartes. Außerdem wird der Frage nachgegangen, ob Operationen am Schädel (Trepanation) medizinisch oder rituell begründet waren.

Es folgt ein Gang durch die europäische Vor- und Frühgeschichte. Schädelreste kannibalistischer Mahlzeiten des Neanderthalers, einen über 8.000 Jahre alten, übermodellierten Schädel aus Jericho, Schädelhorte der Bandkeramiker und Kinderopfer der Bronzezeit. Zu sehen sind Kunstwerke mit Schädeldeformierungen aus der Zeit



Boki Cross-River, Privatsammlung

Tutanchamuns und deformierte Schädel der Völkerwanderungszeit, Abbildungen auf griechischen Vasen und römischen Mosaiken, sowie ein nageldurchbohrter Keltenschädel.

Mit Beispielen des Kontinents Afrika betritt der Besucher den nicht-europäischen Teil.

Aufsatzmasken der Ejagham aus dem Cross-River-Gebiet Nigerias; mit Muscheln, Spiegeln und Glasperlen verzierte Schädel der Vili und Yombe aus dem Kongo; verschiedene Stücke aus Benin, die bei Voodoo-Zeremonien verwendet wurden; eine Schädelchale mit Requisiten eines Wahrsagers der Tschokwe (Angola); ein, mit roten Abruhsbohnen verzierter Schädel der Tiv aus Nigeria und eine, mit Unterkiefern behängte Kalebasse der Bamum des Kameruner Graslandes, aus der die, siegreich mit Köpfen heimkehrenden, Krieger durch den Fon (König) mit Palmwein belohnt wurden.

Asien ist mit einer tibetanischen Schädeltrommel, einer Trinkschale und einem silberbeschlagenen Kopf vertreten; mit einem hörnerbewehrten Trofäenkopf der Naga (Indien) samt künstlerischen Kopfdarstellungen in Holz und Metall; mit beschnitzten Trofäenschädeln der Dayak (Borneo, Indonesien) und mit rot-weiss bemalten, mit Muscheln behängten, Schädel- und Unterkiefer-Anhängern der Andamanen (Indien).

Aus Ozeanien sind übermodellerte Schädel der Iatmul (Papua-Neuguinea); Zeremonialschädel aus Neuirland; mit Federn geschmückte, lebensgroße Figuren aus Vanuatu; mit Ton übermodellerte und bunt bemalte Schädelmasken der Tolai (Neubritannien); verzierte Ahnenschädel der Asmat (Irian Jaya), tätowierte und mumifizierte Köpfe der Maori (Neuseeland), eine große beeindruckende Figur aus dem Sepik-Gebiet (Yuat-River, Papua-Neuguinea), sowie eine hölzerne Fischskulptur, ein Kanu und ein kleines Häuschen, jeweils mit Schädel, von den Salomonen zu sehen.

Mit wenigen Schritten erreicht man den nächsten Raumabschnitt

mit Stücken aus Nord- und Mesoamerika. Darunter befinden sich Skalps nordamerikanischer Indianer, ein mit Türkismosaiken besetzter Schädel der Mixteken sowie Neuigkeiten zum Thema Kristallschädel.

Das Tiefland Südamerika (Amazonas-Gebeit) ist mit wenigen, dafür weltweit einmaligen Beispielen vertreten. Fast jeder kennt die Schrumpfköpfe (tsantsa) der Jivaro-Völker, die Kopf- und Gesichtshaut wurde durch ein spezielles Verfahren auf Faustgröße geschrumpft. Auch Fälschungen sind zu sehen; zahlungskräftige Europäer und Amerikaner erzeugten ab etwa 1920 einen eigenen Markt. Sehr selten ist der mumifizierte, mit Federn geschmückten Trofäenkopf der Mundurucu. Ausgestellt mit dem Federschmuck, der bei Festen getragen wurde, um so einen Teil der komplizierten und langdauernden Rituale zu vermitteln, die im Zusammenhang mit der Kopfjagd einzuhalten waren. Außerdem übermodellerte Schädel aus Kolumbien und aus dem westlichen Südamerika ein Apparat der Conibo-Shipibo, der zur gewünschten Deformierung des Schädels den Babies angelegt wurde.

Die meisten ethnografischen Schädel sind Kunstwerke, bemalt, verziert, geschmückt und integriert in einen ästhetischen Kontext, der bei archäologischen Ausgrabungen meist nur noch erahnt werden kann, wohl aber auch damals häufig vorhanden war.

Der letzte Teil der Ausstellung führt wieder zurück in das Europa der Neuzeit: „Cranium humanum“ als Heilmittel in Apotheken verkauft, bemalte Totenschädel aus süddeutschen und westösterreichischen Beinhäusern, Menschenschädel als christliche Reliquien, Einsichten in historische Schädelmuseen Deutschland und Schädelmuseen auf Gemälden.

Den Abschluss bildet der Schwerpunkt „Schädelfaszination heute“. Zuckerschädel aus Mexiko zum Tag der Toten, Totenkopfsymbole im Alltag als Kennzeichnung von Lebensgefahr, aber auch Schädel als



Benin, Privatsammlung

kultige Symbole der ‚schwarzen Szene‘. Abbildungen in allen Größen und mit unzähligen Variationen auf Kleidern, Gürteln, Schmuckanhängern, Ringen, Haarspangen, Aufnähern und sogar als Klobürste. Das Gothic-Label X-tra-X ist mit einer, als Tresen gestalteten, großen Vitrine aktuellster Abschluß der Ausstellung. Das gemeinsame Interesse für den Schädel verbindet eine Szene der Gegenwart mit einer, ihr selbst bisher unbekannt europäischen Geschichte und vielen Kulturen der Welt.

„So mancher Weise
Besieht ein leeres Denkgehäuse
Mit Angst und Bangen
Der Rabe ist ganz unbefangen.“

WILHELM BUSCH

Fazit

Wilfried Rosendahl hat mit der Ausstellung ein zentrales Thema der europäischen Geschichte und der außereuropäischen Kulturen gefunden. Dass etwa 50% der Exponate Ethnografika sind, trifft möglicherweise einen empfindlichen Nerv der ethnologischen Museen. Vor Tod, Vergänglichkeit, Schädel und menschlichen Überresten hat die heutige Ethnologie eine ideologische Hürde errichtet. Archäologen, Mediziner und Paläontologen, naturwissenschaftlich geprägt, haben offensichtlich weniger Berührungängste, ohne Grabfunde wäre die Zunft um einiges ärmer.

Ich war bisher kein Freund thematischer Ausstellungen und der Meinung, daß europäische, kulturvergleichende Themenstellungen viel über uns aussagen, aber wenig über die gezeigten Kulturen. Wenn man es jedoch schafft in thematischen Ausstellungen die vielen Universen vergangenen Denkens und Lebens inselhaft nebeneinander zu stellen, statt darüberwischend zu vereinheitlichen, d.h. das Erfassen und Erklären von Details wichtiger ist, als das

Theoretisieren, dann ist diese Form der Darstellung geeignet eine vielfach größere Anzahl von Menschen zu interessieren, als z.B. eine Ausstellung einer einzelnen Ethnie oder Region. Ausstellung, Katalog, Symposium, all dies soll auch der Beginn weiterer Forschung sein. Entsprechende Erfahrungen aus dem Mumienprojekt liegen bereits vor.

*Am Ende ist der Schädel leer und der Autor kann nicht mehr
Ist nun Ruhe in der Schädeltruhe?*

Nein!

*Die Haare sind noch nicht verloren und ungeschoren
Hat keiner Kopf und Hals verloren.*

Verfasser: Andreas Schlothauer

BILDNACHWEIS:

- ABB. 01 KOPFTROPHÄE DER MUNDURUCU AUS DEM BRASILIANISCHEN AMAZONAS-GEBIET UM 1850 (INV. NR. IVC 4593) © MUSEUM DER WELTKULTUREN BASEL, FOTO: MARKUS GRUBER
- ABB. 02 SCHRUMPFKOPF EINES NICHT-JIVARO. HISTORISCHES UND VÖLKERKUNDEMUSEUM ST. GALLEN (INV. NR. HVMSG 2010.252) © HISTORISCHES UND VÖLKERKUNDEMUSEUM ST. GALLEN
- ABB. 03 SCHÄDELAUS MEXIKO, MIT EINEM MOSAIK VON TÜRKISSTÜCKCHEN BEDECKT UND MIT KÜNSTLICHEN AUGEN, ANTHROPOLOGISCHES INSTITUT, ATHEN © MUSEUM OF ANTHROPOLOGY ATHEN, FOTO: THEODOROS PITSIOS
- ABB. 04 KOTA GABUN, RELIQUIARFIGUR © REISS-ENGELHORN-MUSEEN, FOTO: MARION JOURDAN
- ABB. 05 MUMIFIZIERTER UND TÄTOWIERTER KOPF, TOI MOKO, NEUSEELAND, MAORI VOR 1770, PRIVATSAMMLUNG © FOTO: HUGO MAERTENS, BRÜGGE
- ABB. 06 SCHÄDELHAUS, SALOMONEN, MAROVO LAGUNE. PRIVATSAMMLUNG © FOTO: HUGO MAERTENS, BRÜGGE
- ABB. 07 KALEBASSE MIT MENSCHLICHEN UNTERKIEFERN DER BAMUM KAMERUNER GRASLAND. REISS-ENGELHORN-MUSEEN MANNHEIM, EHEMALIG SAMMLUNG WERNER FISCHER © REISS-ENGELHORN-MUSEEN, FOTO: WILFRIED ROSENDAHL
- ABB. 08 KOPFAUFSATZ DER BOKI CROSS-RIVER GEBIET, NIGERIA, PRIVATSAMMLUNG © FOTO: HUGO MAERTENS, BRÜGGE
- ABB. 09 SCHÄDEL IN KÜRBISSCHALE, FON BENIN, PRIVATSAMMLUNG © FOTO: HUGO MAERTENS, BRÜGGE

VÖLKERKUNDEMUSEUM BURG DORF

- Welkulturerbe mit Schwundsucht

Als der Burgdorfer Weltreisende Heinrich Schiffmann (1872-1904) im Jahr 1904 durch die großzügige Schenkung seiner Sammlungen das spätere Völkerkundemuseum Burgdorf ins Leben rief, vergass er die zukünftigen Verwalter seines Erbes zu ordnungsgemäsem Erhalt zu verpflichten. Auch die Brüder Armin (Jurist) und Charles (Kaufmann) Im Obersteg, welche im Jahr 1928 die, zwischen ca. 1874 bis ca. 1920 entstandene, wertvolle Sammlung ihres Vaters Carl Im Obersteg (1849-1926) dem Gymnasium der Stadt Burgdorf schenkten, bedachten nicht, daß in der Zukunft die Bürokratie des ausgehenden 20. Jahrhunderts durch liebevolles Desinteresse Teile ihrer Sammlung schädigen und vernichten würden.



Entstehung der Sammlung

Burgdorf ist eine kleine Stadt mit etwa 15.000 Bürgern. Wunder schön an der Emme gelegen, ist bereits aus der Ferne die, auf einem Sandsteinfelsen gelegene Burg erkennbar, umgeben von den mittelalterlichen Gebäuden der Stadt. (Übrigens: In der Umgebung wachsen die besten Himbeeren Europas, Ende Juni ist Erntezeit.) Daß ausgerechnet hier eine ethnografische Sammlung entstand, ist der schweren Erkrankung eines Käseradexportfirmaerbens zu verdanken. Heinrich Schiffmann suchte Genesung und bereiste von 1897-1903 die Welt, hauptsächlich mit dem Schiff. In seinem Todesjahr vermachte er seine natur- und völkerkundliche Sammlung dem Gymnasium Burgdorf. Im Februar 1928 erhielt das Gymnasium einen wesentlichen Zuwachs, die wertvolle Sammlung Carl Im Obersteg, überwiegend im letzten Quartal des 19. Jahrhunderts zusammengetragen.

SCHENKUNGSVERTRAG IM OBERSTEG

„Bedingungen

1. Sachgemässe und würdige, unverkäufliche Unterbringung, sowie Konservierung der Sammlung als Ganzes im ausgebauten Dachstock des Museumsgebäudes am Kirchbühl zu Burgdorf. Es darf also die Sammlung nicht stückweise auseinandergezogen werden, sie muss vielmehr, wenn dies tunlich und zweckmässig erscheint, in einem Raume zusammen untergebracht sein unter deutlicher Begkannntgabe als Sammlung
Carl Im Obersteg-Friedlin von Boltigen und Basel
Donatoren: Dr. Armin Im Obersteg und Charles Im Obersteg
2. Freie Zugänglichmachung der Sammlung für die Jugend des Blumenthals. Im Besuchsreglement für das Museum in Burgdorf ist der Passus aufzunehmen: Begleitete Schulen aus dem Simmental geniessen während den reglementarischen Besuchsstunden freien Eintritt.
3. In der Sammlung „Im Obersteg“ ist die Photographie des Herrn Carl Im Obersteg in geeigneter Weise anzubringen. ...
4. Die Sammlung ist gegen Feuersgefahr zu versichern. ...“

Berliner Händler Arthur Speyer II. wurde in den 1920iger Jahren z. B. eine peruanische Mumie aus Pachacamac, eine Sammlung aus Papua-Neuguinea, mehrere Figuren und Masken aus Afrika erworben, die wenigstens teilweise aus deutschen Museumsbeständen stammen. Die Ethnologen des Völkerkundemuseums Basel, Eugen Paravicini, Alfred Bühler und Felix Speiser, sandten dem Museum kleine und grössere Sammlungen nach Forschungsreisen. Auch Paul Wirz ist mit zahlreichen hervorragenden Stücken vertreten. Wenig bekannte Sammler wie Franz Ritz lieferten einmalige Stücke der Toromona aus dem Rio Beni-Gebiet (Bolivien) in den 1930iger Jahren. Von Hermann Frikart sind um 1920 gesammelte Figuren der Baule und Agni (Elfenbeinküste) zu erwähnen. Auch ein Teil der ethnografischen Sammlung der Künstlerin Nell Walden befindet sich in Burgdorf.

Der wesentliche Grundstock der Sammlung wurde bis 1939 zusammengetragen, aber auch danach gelang, z.B. im Jahr 1948 dem Lehrer und Kurator Marcel Rychner der Ankauf einer bedeutenden Sammlung der Tucano (Kolumbien), die der deutsche Arzt Lothar Petersen vor Ort gesammelt hat. Seltener Federschmuck der Rigbagtsa und Enawene-Nawe (Brasilien) wurde in den 1990iger Jahren von Luis Fernandez erworben. Über 5.000 Stücke fanden in 100 Jahren Museumsgeschichte den Weg in das Depot. Erstaunlich, wenn man bedenkt, daß bis 1997 ausschliesslich Lehrer des Gymnasiums als Kuratoren tätig waren.

„Die Sammlung hat einen unschätzbaren Wert“.
Elisabeth Zäch, Stadtpräsidentin von Burgdorf

Achterbahn - von Provisorien, Depotverlagerungen und Umzügen

1909 wurde die „Schiffmann'sche Sammlung“ erstmals im alten Gemeindesaal (Kirchbühlhaus) ausgestellt. Dies war nur eine provisorische Lösung, 1918 erfolgte der Umzug in den dritten Stock des Hauses Kirchbühl 17 mit Neueröffnung der Ausstellung im Jahr 1919; ab jetzt mit dem Namen „Ethnografische Sammlung“.. Die Bedürfnisse der Stadtverwaltung erzwangen in den 1980iger Jahren einen erneuten Umzug, diesmal in das dritte Geschoß des Hauses Kirchbühl 11. Stadt Burgdorf und Kanton Bern zahlten für den Umbau

Vor allem dem Altphilologen und ersten Kurator Arnold Kordt gelang es zwischen 1908 bis 1939 durch seine ausgezeichneten Beziehungen wichtige Stücke und Sammlungen zu erwerben. Von dem

über eine Million Franken und 1989 eröffnete die Ausstellung im neugetauften „Museum für Völkerkunde“. Immer noch lagerten die meisten Stücke im Depot auf dem Dachboden. Erst mit einer neuen Dauerausstellung im zweiten Geschoss, die mit Hilfe von 400.000 CHF des Bernischen Lotteriefonds realisiert werden konnte und 1995 eröffnete, war ein großer Teil der Objekte öffentlich zugänglich. Bereits zum 1.1.1998 war die Zukunft wieder vollkommen ungewiss. Das städtische Gynasium wurde kantonalisiert und der neue Eigentümer, der Kanton Bern, war nicht gewillt den Museumsbetrieb weiterhin über den Gymnasiumsetat abzuwickeln. Damals sollte die Sammlung an das Historische Museum Bern gegeben werden, dieses lehnte jedoch ab.

Im März 2000 entschied der Burgdorfer Gemeinderat unter dem Stadtpräsidenten Franz Haldimann (SVP), daß die, gerade erst bezogenen, Etage im Kirchbühl 11 als Schulräume benötigt werden und das Museum Anfang 2001 übergeben müsse. Mit einem Handstreich waren die genannten Investitionen (etwa 1,5 Mio CHF) in das Museum für Völkerkunde, sicher nicht vollständig (Gebäudeumbau), aber auf jeden Fall größtenteils, vernichtet. Mehr als zwei Drittel der ausgestellten Stücke wanderten wieder in das Depot im Dachboden und ein kleiner Rest in die neuen Ausstellungsräume im Burgdorfer Schloss. Wenig geeignet für einen Ausstellungsbetrieb, denn die Deckenhöhen sind gering und Denkmalschutzauflagen erschweren den Ausstellungsaufbau sehr.

Bereits 1998 hatte sich ein Förderverein zur Rettung des Museums gegründet, der 2001 in einen Trägerverein umfunktioniert wurde, um die Sammlung übernehmen zu können. Auf Ende 2001 datiert der Schenkungsvertrag zwischen Stadt und Trägerverein. Im Jahr 2003 wurde eine Interessengemeinschaft (IG) Schloßmuseen gegründet, in der die drei Museen: Schloßmuseum, Goldmuseum und Museum für Völkerkunde zusammengefasst sind. Diese IG hat einen Leistungsvertrag mit der Stadt Burgdorf abgeschlossen und erhält einen jährlichen Gesamtetat von ca. 143.000 CHF, an welchem der Kanton Bern mit 50% beteiligt ist. Die Völkerkunde erhält 43.000 CHF (ca. 30%).

Schwund im Depot

Zwei wissenschaftliche Kräfte mit jeweils einer 20%-Stelle erhalten den Museumsbetrieb aufrecht und organisieren eine Ausstellung pro Jahr. Daß bei dieser miesen Bezahlung überhaupt noch ein Museum existiert, ist nur durch Enthusiasmus und Selbstaubeutung erklärbar. Können 43.000 CHF für einen Museumsbetrieb ausreichend sein?

Das Gesicht eines Museums sind die Ausstellungen, der, für den Besucher unsichtbare, Körper ist das Depot. Der Erhalt einer Samm-



lung erfordert regelmässige Kontrolle und Pflege, in Burgdorf gibt es keine restauratorisch ausgebildete Fachkraft. Auch ein Depot mit angemessenen Lagerbedingungen ist nicht vorhanden. Während fast alle Schweizer Museen ab den 1980er Jahren ihre Depots schrittweise modernisierten, änderte sich in Burgdorf nichts. Heute befindet sich die wertvolle Sammlung im Dachraum einer Schule, direkt unter den Ziegeln. Im Sommer extreme Hitze, im Winter wochenlange Kälte, so sind die Stücke Feuchtigkeit, Temperaturschwankungen und der lautlosen Vernichtung durch Insektenfraß ausgesetzt; sicher verschwand in den letzten Jahrzehnten auch einiges durch Diebstahl. Gegen einen Totalverlust durch Dachstuhlbrand gibt es einen Feuerlöscher, bei gleichzeitiger Lagerung von Kartons und anderem brennbaren Material durch die Schule (als Brandbeschleuniger) in einem Teil des Dachraumes. Bei meinem letzten Besuch zur Recherche dieses Beitrages im Juni 2011 entdeckte ich auf dem Teil des Dachbodens, der zur Schule gehört, sechs Kartons mit mehr als hundert Museumsobjekten, zum Teil bereits seit Jahren vermisst. Auf der Decke, die darüber ausgebreitet war, hatte ein Marder seine Toilette eingerichtet, der mörderische Gestank und eine unappetitliche Staubschicht hatte im Halbdunkel vielleicht seit Jahrzehnten jeden Zugriff abgewiesen.

Viele Stücke sind nicht mehr auffindbar, einiges ist wegen der schlechten Lagerung beschädigt. Über die Jahre sind Informationen zu den Stücken verloren gegangen, da die zugehörigen Sammlungsnummern abgefallen sind. Ohne diese Informationen sind die Stücke wie Menschen ohne Namen - anonym. Nur einige sind so genau beschrieben oder fotografiert, daß eine Zuordnung möglich ist. Trotzdem ist es mir in einigen Fällen gelungen, z.B. aus den Eingangsbeschreibungen der jährlichen Schuljahresberichte, die Museumsnummer, den Sammler und den Sammlungseingang zu rekonstruieren.

Eigentum verpflichtet

Die Verantwortlichen waren dem Museum sicher wohlgesonnen, aber es gab immer einen konkurrierenden Raumnutzer, immer ein Vorhaben, das wichtiger und dringender war. Im Ergebnis bleibt festzustellen, daß diese wohlgesonnene Benachteiligung unwiederbringliche Schäden und Verluste bewirkt hat. Wer böswillig Kulturgüter beschädigt wird bestraft. Wohlgesonnene Nachlässigkeit und Vernachlässigung, mit den gleichen Folgen, jedoch nicht? Der Zustand im Depot ist unhaltbar und ein massiver Verstoß gegen

- * den Schenkungsvertrag Im Obersteg aus dem Jahr 1928, der juristische Konsequenzen haben kann; ein Verbleib dieser Sammlung in Burgdorf ist fraglich.
- * den ICOM-Kodex („Ethische Richtlinien für Museen“), den das Burgdorfer Museum durch seinen Beitritt zur ICOM anerkannt hat.
- * den Leistungsvertrag zwischen Trägerverein und Stadt Burgdorf, der ebenfalls zum Erhalt der Sammlung verpflichtet.

ICOM-MITGLIED

Das Museum für Völkerkunde Burgdorf ist Mitglied des „International Council Of Museums“ (ICOM) und hat mit dem Beitritt dessen Normen anerkannt. In den „Ethischen Richtlinien für Institutionen“ heisst es unter Punkt 6 „Verantwortlichkeit gegenüber den Sammlungen“.

6.2 Pflege der Sammlungen

„Sämtliche in die Obhut des Museums gegebenen Gegenstände sollten angemessen untergebracht und gepflegt werden.“

6.3 Konservierung der Sammlungen

„Eine grundlegende Verpflichtung aller Museumsmit-arbeiterinnen und -mitarbeiter besteht darin, für die angemessene Pflege und Konservierung von Sammlungen und Einzelstücken zu sorgen, für die ihre Institution verantwortlich ist. Sie müssen in der Absicht handeln, die Sammlungen unter Berücksichtigung des aktuellen Wissensstands und der zur Verfügung stehenden Mittel so gut und sicher wie möglich zu erhalten, um sie an künftige Generationen weitergeben zu können.“



Verantwortlich ist der Eigentümer, seit 2001 der Trägerverein und hier der Vorsitzende, derzeit Beat Gugger und seine Vorstandskollegen. Weiterhin ist die Stadt Burgdorf, vertreten durch die Stadtpräsidentin Elisabeth Zäch, seit 2009 im Amt, für die zukünftige Lösung mitverantwortlich. An den Entscheidungen ist auch der Kanton Bern beteiligt, vertreten durch Barbara den Brok, die Leiterin der Abteilung Kulturförderung im Amt für Kultur.

Sinnvoll wäre die Überführung des gesamten Bestandes in das Depot eines funktionierenden Völkerkundemuseums. Doch welches Museum kommt in Frage? Das Historische Museum Bern ist nicht weit, hat ein, allen Ansprüchen genügendes, Depot, eine ausgezeichnete Sammlung, aber kaum Interesse an den eigenen Beständen aussereuropäischer Kulturen.

Mail der Stadtpräsidentin: „Ausserdem gebe ich Ihnen zur Kenntnis, dass die Stadt inzwischen einen sehr tauglichen Raum für das ganze Depot des Völkerkundemuseums gefunden hat – nämlich in einer stillgelegten Zivilschutzanlage, die allen Anforderungen entspricht. Ich bitte Sie, dies zur Kenntnis zu nehmen. Die Stadt kümmert sich um ihr Kulturgut.“

Was verbindet Burgdorf und St. Gallen?

Warum nicht die gesamte Sammlung als Dauerleihgabe für hundert Jahre dem Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen überantworten? Eigentümer bleibt der Burgdorfer Trägerverein. Auch in St. Gallen ist die Umgestaltung des Depots ein Aufgabe der nächsten Jahre. Bei einer Zusammenziehung der Bestände würde sicher die Einrichtung eines Depots durch nationale Etats für Kulturgüterschutz unterstützt. Gut ausgebildete, restauratorische Fachkräfte sind in St. Gallen ausreichend vorhanden. Umzug, Bestandserfassung, Fotografieren der Stücke, Inventarisieren, Lagern und Verpacken ist eine einmalige Investition im mittleren sechsstelligen CHF-Bereich. Eine museumsgeeignete Kompaktus-Anlage (Rollregal) ist im Kulturgüterschutzraum (unterirdische Bunker) des Burgdorfer

Kornhauses vorhanden, könnte dort abgebaut und transferiert werden.

Der jährliche Etat in Burgdorf für das Museum verändert sich bei dieser Lösung nicht. Jährliche Ausstellungen können gemeinsam in St. Gallen und Burgdorf erarbeitet werden und an beiden Orten stattfinden. Die Ägyptenausstellung 2010 in Sankt Gallen, mit Objekten auch aus Burgdorf und gemeinsamer Kuratierung mit Alexandra Küffer (Burgdorf), zeigt, daß eine gute Zusammenarbeit bereits etabliert ist.

Aktuell im Juli 2011

Kurz nach meinem Besuch in Burgdorf erhielt ich am 12. Juli eine Mail der Stadtpräsidentin: „Ausserdem gebe ich Ihnen zur Kenntnis, dass die Stadt inzwischen einen sehr tauglichen Raum für das ganze Depot des Völkerkundemuseums gefunden hat – nämlich in einer stillgelegten Zivilschutzanlage, die allen Anforderungen entspricht. Ich bitte Sie, dies zur Kenntnis zu nehmen. Die Stadt kümmert sich um ihr Kulturgut.“

Kein Zweifel, die Wahrscheinlichkeit daß unter der jetzigen Stadtpräsidentin eine stabile Lösung für das Depot gefunden wird, ist sehr groß. Beim jetzigen Zustand der Sammlung sind es leider nicht mehr nur geeignete Räume. Notwendig sind Inventarisierung, Nachbearbeitung und restauratorische Notmaßnahmen bei etlichen Stücken.

Außerdem sind empfindliche Kunstschätze durch Fachfirmen zu transportieren und Versicherungen abzuschliessen. Hier entstehen schnell Kosten in Höhe von 50.000 bis 100.000 CHF. Sind diese eingeplant?

Wir werden weiter über den Fortgang berichten und in den nächsten Ausgaben Stücke der Burgdorfer Sammlung vorstellen.

Verfasser: Andreas Schlothauer

ONE HISTORY - TWO PERSPECTIVES:

Exhibiting the North West Coast in the Future Humboldt-Forum Berlin 16. und 17. Juni 2011

„Unbearbeitete Sammlungsbestände sind ungenutztes Kapital, erst die Bearbeitung erbringt Zinsen und ist ein Gewinn.“

Wichtige Projekte arbeiten häufig still und leise, um später um so größere Wirkung entfalten zu können. Über zwei Jahre, ab Februar 2009 bis 2011, wurden etwa 2.500 Stücke der amerikanischen Nordwestküste im Ethnologischen Museum fotografiert und die Sammlungsunterlagen digitalisiert. Größtenteils im letzten Quartal des 19. Jahrhunderts gesammelt, zählen sie zu den ältesten und bekanntesten Beständen des Museums.

Das Projekt, eine Zusammenarbeit des Ethnologischen Museums Berlin und des Kennedy-Institutes der Freien Universität Berlin, wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert und ist Teil des Gesamtbestrebens im Museum, ausgehend von den Sammlungen neue Ausstellungskonzepte für das Humboldt-Forum zu erarbeiten. Für die Kuratoren eine große Herausforderung, aber auch die Möglichkeit die Sammlungen neu zu entdecken und zu präsentieren.

Nach zweijähriger Grundlagenarbeit folgte die Kommunikation mit internationalen Experten und Vertretern indigener Gemeinschaften während eines Symposiums im Juni 2011 mit 60 Teilnehmern. (Die interessierte deutsche universitäre Ethnologie war durch Späher vertreten, die so inkognito waren, daß sie niemand bemerkte.)

Ziel war es, „durch Aufmerksamkeit auf neue Aspekte in Sammlungen, eine innovative Art der Übersetzung des ‚kulturell Fremden‘ im musealen Kontext zu erarbeiten.“

Die Fragestellungen könnte man auch wie folgt formulieren:

- * Wie können oder sollten die Stücke im Humboldt-Forum gezeigt werden?
- * Welche alternativen Deutungs- und Ausstellungsmöglichkeiten gibt es?
- * Welchen Blick haben die Nachfahren der Hersteller auf die Sammlungen und welche Ansprüche stellen sie an Ausstellungen?

NORTHWESTCOAST - VÖLKER UND SAMMLER

Welche Region? USA (Alaska) Kanada (Britisch Columbia)

Welche Völker? Haida, Bella Coola, Tsimshian, Tlingit, Kwakiutl, Salish

Wieviele Stücke? etwa 2.500 Objekte.

Was für Stücke? Masken, Totempfähle, Textilien, Alltagsgegenstände usw.

Welche Sammler? Etwa 70 Namen, darunter einige bekannte, z.B. Johann Adrian Jacobsen, Franz Boas, die meisten jedoch unbekannt.

Wann wurden die Stücke gesammelt? Im letzten Quartal des 19. Jahrhunderts

Wo wurden die Stücke erworben? Meist auf Handelsposten während Sammlungsreisen.

ECKDATEN ZUM PROJEKT

Ethnologisches Museum:

Viola König, Peter Bolz, Rainer Hatoum

Freie Universität: Andreas Etges, Tina Brüderlin

Projektdauer: drei Jahre, Februar 2009 bis Ende Februar 2012

Förderung durch das BMBF: ca. 450.000 Euro



One History - Two Perspectives

Exhibiting the Northwest Coast
in the Future Humboldt-Forum

Symposium

16th – 17th of June
2011

Preliminary Program

Für Rainer Hatoum ist ein Projektschwerpunkt die Digitalisierung aller Stücke der amerikanischen Nordwestküste im Ethnologischen Museum Berlin; eine systematische Arbeit. Zentrale Frage ist für ihn: wie kann diese virtuelle Sammlung für die heute lebenden Indianer und für interessierte Wissenschaftler zugänglich und nutzbar gemacht werden? Bereits in einem vorangehenden Projekt, das von der VW-Stiftung finanziert wurde, konnte er von April 2006 bis Sommer 2009 Erfahrungen sammeln und wesentliche Fragestellungen erarbeiten. Im Phonogrammarchiv des Ethnologischen Museums Berlin befinden sich 1.300 Walzen mit Zeremonialliedern der Navajo, die zum „Memory of the World“ der UNESCO zählen. Die Aufnahmen wurden digitalisiert. Während mehrerer Aufenthalte in den USA wurde das Material Navajo-Vertretern übergeben und mit Medizinmännern darüber gesprochen, welche Aufnahmen öffentlich zugänglich sein dürfen. Auch mit Museumsmitarbeitern und

Wissenschaftlern wurden Gespräche geführt.

Viola König und Peter Bolz begleiteten bereits dieses Projekt mit Interesse, ihren Ideen und Anregungen.

Das Nordwestküsten-Projekt geht deutlich darüber hinaus, da diesmal eine ganze Region bearbeitet wird. Ein Auslöser war der Besuch einer Gruppe Kwakiutl, ein Ethnologe, ein Kwakiutl, eine Fotografin, im Jahr 2007. Schlüsselerlebnis war für Rainer Hatoum, daß eine Maske der Kwakiutl in der Ausstellung, von Franz Boas gesammelt, einer heute lebenden Familie zugeordnet werden konnte, die traditionell bestehende Rechte auf diesen Maskentyp in Zeremonien hat.

Für Viola König ist diese Region seit Jahrzehnten ein Forschungsschwerpunkt. Als sich dann 2008 die Möglichkeit ergab mit Hilfe der Stiftung Preussischer Kulturbesitz einen Antrag für ein größeres Projekt beim BMBF einzureichen, wurde diese Möglichkeit schnell und effektiv genutzt.

Das Symposium - Zusammenarbeit Museen, Universitäten und Indigene Gemeinschaften

Die vortragenden Wissenschaftler, Künstler und Kuratoren aus den USA, Kanada, Russland und Deutschland arbeiten zu Geschichte, Kultur und Kunst der amerikanischen Nordwestküste. Der erste Tag hatte die beiden Schwerpunkte „Frühe Sammlungen“ und „Zeitgenössische Traditionen“. Die ältesten Stücke, um 1800 gesammelt, befinden sich heute in der Kunstkamera - Museum of Anthropology and Ethnography im russischen St. Petersburg. Die Sammlung wurde von dem langjährigen Kurator Yuri E. Berezkin vorgestellt. Der Vortrag von Robert C. Banghart, seit 2009 Kurator am Alaska State Museum, thematisierte seine Erfahrungen der Zusammenarbeit mit Eskimo und Aleuten in Ausstellungsprojekten.

Im zweiten Vortragsblock „Contemporary Traditions?“ gab es drei ReferentInnen, zwei Museumsmitarbeiterinnen und ein indigener Künstler aus Alaska. Aldona Jonaitis war bis 2009 Museumsdirektorin in Alaska und ging der Frage nach, ob und wie sich Museen mit nicht-traditioneller, zeitgenössischer Kunst der Nordwestküste beschäftigen sollten. Die Kuratorin Karen Duffek des Vancouver Museum of Anthropology behandelte das Verhältnis Zeitgenössische Kunst, traditionelles Wissen und Ethnologie. Der, traditionell in seiner Familie, wie zeitgenössisch in London ausgebildete, Künstler Nicholas Galanin, der sich selbst als „Contemporary Indigenous Artist“ bezeichnet, stellte seine spannenden, kulturverbindenden Projekte vor. (www.nicholasgalanin.com).

Der zweite Tag thematisierte neue Ansätze in Museen („New Museum Approaches“), alle fünf Vortragenden arbeiten dort. Peter Macnair war Kurator im Royal British Columbia Museum in Victoria, Stephen R. Inglis ist seit 2010 Direktor des Aanischaaukamikw Cree Cultural Institute in Ontario (Kanada), Jason Alsop arbeitet im Haida Gwaii Heritage Center, Jennifer Kramer ist Kuratorin des Museum of Anthropology in Vancouver und Martha Black war von 1970-1990 Galeristin in Toronto mit dem Schwerpunkt Zeitgenössische Indianische Kunst und ist seit 1997 Kuratorin am Royal British Columbia Museum in Victoria.

Einige erste Eindrücke von Viola König nach dem Symposium seien hier angesprochen, ohne diese auszuführen:

- * Rückgabeforderungen waren von Seiten der Indigenen Gemeinschaften kein zentrales Thema des Symposiums. Sollten in diese Richtung Anfragen kommen, so würde das Museum „nachfragen und zusammenarbeiten.“
- * Die Kommunikation über die Ländergrenze zwischen British Columbia (Kanada) und den beiden Bundesstaaten Alaska

(USA) scheint nicht sehr stark ausgeprägt zu sein.

- * Ein Regionalkonzept bietet bei der Strukturierung von Dauerausstellungen den Vorteil, daß die wichtigste Frage bei Begegnungen „woher kommst du?“ beantwortet wird.

Sehr wichtig scheinen mir auch zwei Fragen, welche die Direktorin am Schluß des Gespräches äusserte:

- * „Wie weit ist das Europäische Konzept des Museums auch ein Konzept der Indigenen Gemeinschaften der Nordwestküste? Welche Diskussion findet bei ihnen statt?“
- * Wie können die zeitgenössischen Werke von Indigenen einbezogen werden?“

Fazit

Mit dem Projekt und dem Symposium zeigt das Ethnologische Museum Berlin, wie ernst es den Verantwortlichen mit der Umsetzung neuer Konzepte und Ideen im Rahmen des Humboldt-Forums ist. Es ist ein museumstypischer Ansatz von Wissenschaft, der heute fast nur in Museen geleistet werden kann, da an den Universitäten die Arbeit mit materieller Kultur kaum noch gelehrt wird. Von den Sammlungen ausgehend, erhält der Austausch zwischen Museum, Universität und Indigenen Gemeinschaften einen wichtigen Impuls. Das Projekt zeigt auch, was in Völkerkundemuseen möglich ist, wenn wieder Geld in die wissenschaftliche Forschung im Museum investiert wird.

BUCHREIHE

HISTORIA SCIENTIARIUM.

In der Reihe „Ethnologie - Deutsche im Nordpazifik“ werden seit 2011 Bücher wiederaufgelegt, die seit Jahrzehnten bestenfalls antiquarisch erwerbbar waren. Unterstützt durch das „Editionsprogramm der Fritz Thyssen Stiftung zur Geschichte der Wissenschaften in Deutschland“ und herausgegeben von Viola König, sind im Jahr 2011 erschienen bzw. in Vorbereitung:

- * Israel Joseph Benjamin Jr. „Drei Jahre in Amerika (1859-62)“
- * Johann Adrian Jacobsen „Capitain Jacobsen's Reise an der Nordwestküste Amerikas 1881-1883“
- * Friedrich Heinrich von Kittlitz „Denkwürdigkeiten einer Reise nach dem russischen Amerika, nach Mikronesien und durch Kamtschatka“
- * Aurel Krause „Die Tlinkit-Indianer“
- * Martin Sauer „Reise nach den nördlichen Gegenden vom russischen Asien und America unter dem Commodor Joseph Billings“
- * Georg Adolf Ermann „Ausgewählte Aufsätze“

Im Jahr 2012 wird der Band „Weltumsegelungen und Expeditionen im Nordpazifik. Der Beitrag deutscher Forscher 1733-1867“ mit Artikeln, z.B. von Georg Wilhelm Steller, Georg Heinrich von Langsdorff, Adelbert von Chamisso, erscheinen, ausgewählt von Viola König.

Verlag Georg Olms, Hildesheim. www.olms.de

JEAN DAVID



Jane und Jean David, 2005.

Jean David, Jahrgang 1961, ist zwischen die Kunstwerke Afrikas hineingeboren worden. Die Eltern, Denise und René David, waren ab den 1960er Jahren begeisterte Afrikareisende und Galeristen, die vor Ort viele Stücke erwarben. Reisen in Afrika war in dieser Zeit beschwerlich und die Eltern meist monatelang unterwegs. Masken und Figuren waren im Leben von Jean David eine Selbstverständlichkeit, denn „zu Hause gab es immer afrikanische Kunst“. Ein Totenbett der Senufo zum Murmelspielen und eine Auswahl von Masken zum abzeichnen, welches Kind hat das schon?

Die Zeiten waren alternativ und die Eltern lebenslustig. Bis 1968 lebten die Davids in Basel, dann folgten drei aufregende Pariser Jahre 1968-71 in einer Zeit der Demonstrationen und Studentenaufstände. 1971 zog die Familie nach Berlin. 1975 kam Jean David erneut nach Frankreich, diesmal vier Jahre auf ein Internat bei Paris, wo er mit siebzehn sein Baccalauréat (Abitur) machte. Die Eltern hatten inzwischen eine Galerie in Zürich eröffnet. Es folgte 1978 die

Rückkehr in die Schweiz und das Studium: erst Volkswirtschaftslehre in St. Gallen (HSG) und dann an der Hotelfachschule Lausanne bis 1988.

In Kindheit und Jugend reiste Jean David nicht mit seinen Eltern in Afrika, als junger Mann machte er diese Erfahrung in den 1980er Jahren. Mit dem Zug und Auto in mehreren Reisen von der Elfenbeinküste, über Burkina Faso, Togo, Ghana, Benin bis nach Nigeria. In den Semesterferien arbeitete er immer wieder in der Galerie, z.B. ist die heute wohlsortierte Bibliothek ein Ergebnis dieser Zeit. Er hatte aber damals nicht die Absicht im Familienbetrieb einzusteigen. Dieser Schritt ergab sich erst 1990 nachdem er zwei Jahre ein Restaurant besaß und seine Schwester Claudine, die in der Galerie arbeitete, die Stelle aufgab um sich ihrer Familie zu widmen.

Ein wichtiger Schwerpunkt von Jean David ist seit 2004 Olowe of Ise, einer der bekanntesten Schnitzer der Yoruba aus der Region Ekiti, der um 1875 geboren wurde und etwa 1938 verstarb. Im eigenen Land in seiner Zeit sehr geachtet zog der Meisterschnitzer mit seinen Schülern zu den Fürstentümern, um dort Auftragsarbeiten in seinem unverwechselbaren Stil auszuführen. Meist sind es figural verzierte Pfosten, Türen und Schalen, aber sogar Stühle und ein Sarg sind im Stil Olowes nachweisbar.

Durch den Erwerb eines Stückes, das er heute einem Olowe-Schüler zuordnet, stieß Jean David 2004 auf diesen Schnitzer. Inzwischen ist er sicher der Galerist, der sich in den letzten Jahren am meisten mit den Werken Olowes und seiner Schule auseinandergesetzt hat. Teilweise konnten in Afrika Gespräche mit noch lebenden Familienmitgliedern und einigen bisherigen Eigentümern von Stücken



Denise und René David, Elfenbeinküste, 1964.

filmisch und fotografisch dokumentiert werden. In seiner Datenbank sind inzwischen mehr als 100 Stücke zusammengetragen. Bisher ist nur ein Buch zu Olowe erschienen, von Roslyn Walker, das jedoch wegen der Unvollständigkeit nur als Beginn weiterer Forschung betrachtet werden kann.

Das Museum „Detroit Institute of Arts“ (USA) erwarb nach detaillierter Prüfung eine Schale und einen Thron, beide Stücke wurden von dem Yoruba-Experten John Pemberton III. dem Meisterschnitzer zugeordnet. Ein weiterer Thron wurde von der „Art Gallery of Hamilton“ (Toronto, Canada) erworben.

Schon vor einigen Jahren hat die Galerie Walu mit der Arbeit an einem Yoruba-Buch begonnen, dass vor allem herorragende, bisher unveröffentlichte Stücke aus Privatsammlungen zeigen wird. Die Texte sind von Hans Witte, Uli Beier (beide inzwischen verstorben) und Gabriele Weisser geschrieben. Das Buch soll Englisch und Deutsch erscheinen.

Die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Auktionshaus Koller (im Familienbesitz), das größte Schweizer und eines der führenden europäischen Auktionshäuser begann im Frühjahr 2003, nachdem die

Galerie Walu seit Frühjahr 2002 erfolgreich drei Versteigerungen in Eigenregie veranstaltet hatte. Inzwischen haben 14 gemeinsame Auktionen, jeweils jährlich zwei, mit Afrikanischer und Ozeanischer Kunst stattgefunden.

Koller ist für Administration und Durchführung der Auktion zuständig, während die Galerie Walu die Verantwortung für die Annahme der Auktionsobjekte, deren Einschätzung und Beschreibung trägt. Als zuständiger Experte für Afrikanische und Ozeanische Kunst zeichnet Jean David verantwortlich. Nach der November-Auktion 2010 wurde ein Umsatz von 670.000 CHF und eine Verkaufsquote von 70 % gemeldet (Auktionsnachricht). Bei drei Stücken wurden Preise zwischen 74.400 bis 92.400 CHF erzielt, die „höchsten für afrikanische Kunst-Objekte des Jahres 2010“ im deutschsprachigen Raum.

Obwohl Jean David einen wichtigen Teil seiner Schulzeit in Paris verbrachte, also zweisprachig Deutsch und Französisch aufgewachsen ist, ist seine frankophone Orientierung zu den Händlern in Brüssel und Paris eher gering. An den jährlichen Messen BRUNEAF (Brüssel) und Parours des Mondes (Paris) nimmt er nicht teil. Ganz pragmatisch sieht er keinen Vorteil in diesem zeitlichen und

GALERIE WALU - ZÜRICH

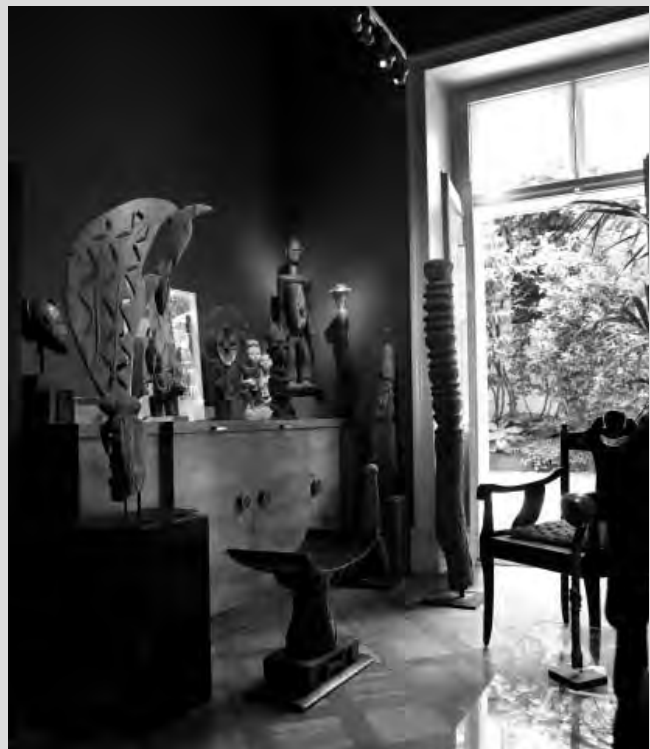
Benannt nach einer Maske der Dogon (Walu), wurde die Galerie im Jahr 1957 gegründet. Zunächst bis 1968 in Basel (Weisse Gasse, Gerbergasse und St. Alban Vorstadt) dann 1968-71 in Paris (rue Contrescarpe), 1973-1975 Berlin-Charlottenburg in der Bleibtreustrasse und ab 1978 bis heute in Zürich, zuerst am Seilergraben, dann an der Rämistrasse.

René David lebt heute in Togo und besitzt dort ein Privatmuseum für afrikanische Kunst (Musée International du Golfe de Guinée).

Seit 1990 arbeitete Jean David fest in der Galerie, im Jahr 1999 übernahm er die Geschäftsführung von seinem Vater und gründete mit seiner Frau Jane die Galerie Walu AG. Jane und Jean David zeigten im folgenden Jahrzehnt ihren eigenen Stil: jedes Jahr mindestens eine Verkaufsausstellung mit regionalen (Baule 2001, Ogoni 2002, Ghana-Akan-Komaland 2003, Chokwe 2003, Gabun 2005, Nigeria 2007, Senufo 2007) und thematischen Schwerpunkten, z.B. „Afrikanische Sitze“ (2001), „African Jewelry“ (2002), „Gold in der Kunst Westafrikas“ (2010), „Zauberhafte Formen - Gebrauchsgegenstände aus Afrika“ (2011). Darunter auch eine Ausstellung mit Werken des zeitgenössischen, in Ghana geborenen, Künstlers Owusu Ankomah. Ein faszinierendes Experiment war die Ausstellung „Schwarz Afrika“ (2007), als die Besucher mit Taschenlampe und verschiedenartigem Licht die ausgestellten Stücke erkunden konnten. Elf Ausstellungskataloge mit vielen Abbildungen und gut strukturierten Texten sind in den Jahren 2001 bis 2011 erschienen, darunter auch, das ungewöhnliche Layout-Experiment: „White“ (2004).

Ein Standardwerk sind die beiden Bücher (Ringordner) zu den Zwillingfiguren (Ibeji) der Yoruba, ein Gemeinschaftswerk von Fausto Polo und Jean David. Mehr als 165 unterschiedliche Stile sind mit Beispielen belegt.

Seit 2000 gibt es den, sehr gut strukturierten Internetauftritt mit vielen Fotos und auch einem Film. Die Texte sind immer mindestens dreisprachig (Englisch, Deutsch, Französisch), aber auch teilweise Italienisch, Spanisch, Chinesisch und Russisch.



Das Archiv ist sehr übersichtlich, hier erschließen sich die vergangenen Aktivitäten der Galerie bis etwa zum Jahr 2000. Zum 55-jährigen Jubiläum soll eine komplette Retrospektive in DVD-Form erscheinen.

Auf der Internetseite sind auch Verweise zu Museen, in denen sich Stücke der Galerie befinden und auf Bücher in denen Stücke publiziert wurden.

Der Leitsatz der Galerie lautet: „Unsere Aufgabe“ sehen wir darin „durch Ausstellungen, Publikationen, Leihgaben, Donationen u.a.m. die Würdigung der traditionellen Afrikanischen Kunst fortzusetzen und damit zu einem interkulturellen Verständnis beizutragen.“

www.walu.ch

finanziellen Zusatzaufwand und hat auch keinen Bedarf, da doch seine Kunden, sowohl Verkäufer, als auch Käufer, in die Schweiz kommen.

Seine Weiterbildung besteht in der täglichen, intensiven Beschäftigung, wie er sagt:

„sieben Tage die Woche afrikanische Kunst“. Denn: „Geschmack beruht auf Erfahrung. Eine Abkürzung gibt es nicht. Der persönliche Maßstab ist das erlebte und angestrebt wird das Ideale“.

Seine Bibliothek ist umfangreich und auf dem neusten Stand; das Surfen im Internet von morgens bis abends ist Teil seines Lebens. Allein hier sieht er pro Tag dutzende neue Objekte. Außerdem besucht er auf seinen zahlreichen Reisen andere Galerien und Ausstellungen in Museen,

Im Umgang mit seinen Kunden ist ihm der Kontakt und der Aufbau eines langjährigen Vertrauensverhältnisses wichtig. Jean David sieht sich als Vermittler und der persönliche Kontakt steht deshalb im Vordergrund.

Als über die Jahre gewachsenes Geschäft verfügt die Galerie Walu, im Unterschied zu vielen Kunstvermittlern, über ein vergleichbar großes Warenlager. Kommissionswaren finden sich in der Galerie so gut wie gar nicht.

Geplant ist aufgrund des sich verändernden Marktes eine sanfte Schwerpunktverlagerung im 2012. Ausgebaut wird im speziellen die Auktionstätigkeit, die mit Online-Auktionen ergänzt wird.

Jean David ist ein entspannter und intelligenter Gesprächspartner, mit einer seltenen Mischung aus Gesprächigkeit und Zuhörenkönnen. Gesellig und Familienmensch, ist er jedoch kein Club- und Vereinsmeier. Zwar seit Jahren Mitglied in der Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur, jedoch ein eher seltener Gast bei Tagungen, obwohl sein Fachwissen, sein Auge und Interesse für Details, sowie seine humorvolle Art seine Vorträge zu abwechslungsreichen Erlebnissen machen, und bei den Tagungen sehr geschätzt sind.



Baule Figur, Elfenbeinküste.
Höhe: 43,5cm

Diese Figur aus dem Schatz der „Saléfoués“, wurde 1910 dem Verwalter Comet als Zeichen der Unterwerfung unter die französische Regierung übergeben.

Damals wie folgt beschrieben: „Ein bärtiger Mann, nach dem Äußeren der älteste aller Ahnen, scheint die äußere Welt mit großer Weisheit zu betrachten.“

Provenienz:
Victor Bandeira
Maurice Ratton
Charles Lucido
Henri Plester

Publiziert:
La Vitrine (1960)
Ateliers d' Artistes (1970)
Afrikanische Kunst in Deutschen Privat
Sammlungen (1973)
Baule, Galerie Walu (2001)

Verkauft an das Detroit Institut of Arts.

Im deutschsprachigen Raum ist er sicher einer der vielseitigsten und umtriebigen Händler mit Galerie, zwei Mal im Jahr Auktionen, einem innovativen Internetauftritt und fast jährlichen Verkaufsausstellungen mit Publikationen.

Verfasser: Andreas Schlothauer



Yoruba, Nigeria. Höhe: 142cm. Olowe von Ise. Verkauft an das Detroit Institut of Arts.

PAPAGEIEN UND SITTCICHE

- Federschmuck in Braunschweig



Das naturhistorische Museum Braunschweig zeigt noch bis 2. Oktober 2011 eine sehenswerte Sonderausstellung zum Thema „Papageien und Sittiche“. In einer Vitrine sind auch acht ethnografische Stücke des Städtischen Museums Braunschweig zu sehen, fünf davon möchte ich näher kommentieren.

Die Angaben in der **Vitrine** lauten wie folgt:

01 Orakelschale mit Papagei, Westafrika (Togo) vor 1900

Ein typisches Reiseandenken, Port-Art der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Stücke dieser Art sind in vielen deutschen Museumsdepots vorhanden, häufig mit der Herkunftsangabe „Dahomey“. Im Stil einer Orakelschale der Yoruba hergestellt.

02 Tragtasche aus Baumwolle mit Papageienfedern, Tukanschnäbeln und Samenperlen, Shipibo Südamerika (Peru, Guadalupe)

Ein schönes altes Stück aus der Sammlung Götting in den 1880iger Jahren gesammelt. Die Angaben sind richtig. Schade, daß hier kein Alter genannt ist, denn mit diesem Erhaltungszustand gibt es nur sehr wenig gleichwertige Stücke in Museumssammlungen

03 Kopfschmuck, Guajajara Südamerika (Brasilien, Maranhao), um 1890

Derartige Stücke fertigten die Guajajara vor allem in der Zeit zwischen 1970-90 für den Verkauf. Keinesfalls ist dieser Kopfschmuck 100 Jahre alt, die Angabe 1890 ist falsch

04 Brustschmuck, Südamerika (Brasilien)

Dies ist kein Brustschmuck, sondern Teil eines Kopfschmuckes, der auf einen Reif aufgebunden wurde. Hergestellt und getragen z.B. von den Kamayura, Waura, etc., also Völkern des Xingu-Gebietes. Allerdings sind die verwendeten Federn atypisch und verweisen eindeutig auf die Herstellung zum Verkauf. Auch dieses Stück wurde wohl in der Zeit zwischen 1970-1990 hergestellt. Meine Nachfrage bei der Kuratorin Evelin Haase im Städtischen Museum ergab, daß hier das Wissen deutlich grösser ist.

„03 u. 04 Federarbeiten Brasilien: Diese haben wir mit einigen anderen Federarbeiten 2000 von Herrn M. aus G. erhalten. Er war von November 1991 bis Oktober 1992 an der Botschaft in Brasilien. Wegen Umzug hat er die Objekte dem Museum geschenkt.“

Es spricht nichts gegen kurze Texte in Ausstellungen, aber sie sollten stimmen. Da ich per Mail im Vorfeld zur Ausstellung bereits von einigen Stücken abgeraten hatte, da diese nicht von Ara sp. oder Amazona sp., sondern vom Tukan (Ramphastos sp.) waren, wäre es leicht gewesen, die kurzen Text korrekt wiederzugeben.

Das interessanteste Stück liegt mit den folgenden Angaben in der Vitrine:

05 Federmütze, Südamerika (Peru), 1893

An dem Stück hängt gut sichtbar eine alte Etikette mit dem Text „A IV d No 100 Indianischer Kopfschmuck aus Peru Geschenk der Frau Consul Reinecke 1893“

Ein Hinweis auf „Rob. Reinecke, Consul“ findet sich im Jahresbericht des Braunschweiger „Vereins zur Förderung des Kunstgewerbes“ im Jahr 1890, er war Kaufmann und lebte in Peru. Evelin Haase hat mir unabhängig von meiner Suche folgendes mitgeteilt: „Kaufmann Robert Reinecke (geb. 1822 in Braunschweig - gest. 1891 in Braunschweig). In Arequipa, wurde am 08. Januar 1872 zum Deutschen Konsul ernannt. Ehefrau Nathalie Dedekind.“

Von diesem Stück, ein Kopfschmuck, aber keine Mütze, sind mir bisher nur vier weitere bekannt, drei in St. Gallen (Sammlung Oskar Zollikofer) und eines in Berlin (Sammlung Centeno). Es ist bisher nirgends erwähnt, aber auch die drei St. Galler Stücke sind wohl ehemals in der Sammlung Centeno gewesen.

- Ist auch das Braunschweiger Stück ursprünglich aus dieser Quelle?
- Was verbindet diese drei Personen? (Centeno - Zollikofer - Reinecke.)
- Und aus welcher Region kommt das Stück?

Fortsetzung folgt ...

Verfasser: Andreas Schlothauer



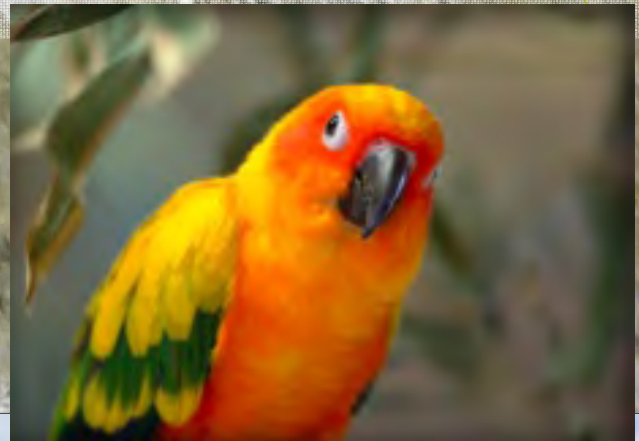


Apetina - Tebutop

A 5 days experience in the lifestyle of the indigenous people of southern Suriname, an adventurous canoe trip over the many rapids in the river Tapanahoni, and an climb to the plateau of the Tebutop for an panoramic view on the Amazon rainforest.



- ◇ *an breathtaking flight over the forests of Suriname*
- ◇ *swirling water at the rapids in the river Tapanahoni*
- ◇ *beach, swimming and sunbathing at the Pun-rapids*
- ◇ *traditional culture of the Wayana indigenous people*



Sawayak Indigenous travel & Service
Mr. Samoe Schelts
Phone: 597-8208811
E-Mail: tjaroware@gmail.com

25/03/2010 09:45 AM

DIE ANTIKE SAKRALE SALBENSCHALE AUS DEM KÖNIGSPALAST VON BAFUT

Nordwest Region, Kamerun



Lindenmuseum, Stuttgart

Die aussergewöhnlichste Salbenschale, die noch existiert, ist höchstwahrscheinlich die antike sakrale Schale aus dem Königspalast von Bafut. Ich begegnete dieser einzigartigen Skulptur in einem Lagerraum des Lindenmuseums in Stuttgart 1970, als es mir erlaubt wurde, für eine Woche die dortige Kunstsammlung aus Kamerun kennenzulernen. Diese Schale fesselte unmittelbar meine Aufmerksamkeit. Die kärgliche Information auf der Karteikarte war der Vermerk von Dr. Koloss, dass in dieser Schale Kolanüsse aufbewahrt wurden. Angesichts dieses wertvollen Meisterstücks erschien mir diese Erklärung merkwürdig. Deshalb nahm ich mir vor, an Ort und Stelle, das heisst in Bafut selber, den ursprünglichen Gebrauch der Schale ausfindig zu machen. Im Weiteren wollte ich aufspüren, welche Bedeutung den acht geschnitzten Männerfiguren wie auch den 24 Menschenköpfen auf dem Schalenrand zukommt. Mein Privileg, in Bafut bekannt zu sein, im Besonderen im Königspalast, erleichterte mir die Suche nach kompetenten und willigen Informanten. Die Informanten bestätigten einhellig, dass die auf dem Foto abgebildete Schale tatsächlich aus dem Königspalast von Bafut stammte. Sie benannten sie ‚ANTIKE HEILIGE SALBENSCHALE‘, die seinerzeit eines der Königsinsignien war, das streng gehütet seinen Platz im Innersten des Königspalastes hatte. Niemand ausser den Königsmachern hatte Zutritt. Ungleich aller anderen Insignien wurde die

heilige Salbenschale nie den öffentlichen Blicken ausgesetzt. Das bedeutet, dass ausser den Königsmachern keine Person aus Bafut diese Salbenschale je gesehen hat. Sogar auf dem Foto strahlt die Salbenschale Würde, Respekt, Ehrfurcht und Heiligkeit aus. So die Informanten.

Der Gebrauch der Schale

In dieser Schale bereiteten die Königsmacher aus Rothholzpulver und Wasser, auch mit Palmöl oder Rizinusöl, die Salbpaste (pe) zu, mit der sie jeweils den neuen König bei der Krönung salbten und in sein Amt einsetzten. Den Rest der Salbpaste wurde bis zur Inthronisation des nächsten Königs in dieser Schale aufbewahrt. Für die Salbung des neuen Königs kneteten sie die inzwischen hart gewordene pe in die neue pe und sicherten so die rechtliche Thronfolge (Sukzession) zu, das heisst die ungebrochene Folge der betreffenden königlichen Familie.

Der Gedanke, dass die Schale jemals zur Aufbewahrung von Kolanüssen gedient haben soll, war für meine Informanten eine absurde Vorstellung. Sie sagten, dass mit absoluter Sicherheit keine Kolanüsse im Innersten des Königspalastes aufbewahrt wurden. Werden Kolanüsse zwischen zwei Ernten aufbewahrt, müssen sie an einem kühlen Ort, in Bananenblättern eingewickelt, zum Beispiel in einem Erdloch vergraben werden. Sie betonten, dass mit Sicherheit nie Kolanüsse in dieser Schale aufbewahrt wurden, auch nicht vorübergehend.

Die Skulpturen an der Schale

Die Schale wird getragen von zwei Reihen mit je vier männlichen Figuren. Die äusseren Figuren mit der traditionellen Pfeife in der linken Hand jubilieren und kündigen an: „Wir haben einen neuen König.“ Diese Darstellung zeigt genau, wie die Königsmacher jeweils bei der Inthronisation eines neuen Königs im Inneren des Palastes vorgehen. Mit der rechten Hand auf der Schulter des Nebenmannes symbolisieren sie Einigkeit. Die vier inneren Figuren in ihrer andächtigen, gebetsähnlichen Haltung bezeugen Ehrerbietung und Huldigung. Die Hände halten sie unter dem Kinn. Dies bedeutet, dass sie ehrfurchtsvoll den Worten des Königs lauschen. Die Hände nahe beim Mund, zeigt die Bereitschaft an, auf Fragen des Königs zu antworten, und zwar durch die hohle Hand, denn man spricht nicht mit dem nackten Mund zum König. Soweit waren sich die Informanten einig.

Alle acht männlichen Figuren, die vier in der äusseren wie auch die vier in der inneren Reihe, stellten für die Informanten ein ernstes Problem dar, denn in der traditionellen Gesellschaft gibt es nur sieben Königsmacher und nicht acht. Alle Informanten ausser einem waren der Meinung, dass der Künstler aus technischen Gründen zweimal vier und nicht vier und drei Figuren geschnitzt hat. Der eine Informant jedoch war überzeugt, dass sie alle zusammen, der König und sein ganzes Volk, eingebettet sind in der Fülle und Ganzheit der Zeit. Er gab zu bedenken, dass in der Tradition des Graslandes die Zeit durch eine Acht-Tage-Woche gemessen wird. Deshalb und um

die Gesamtheit und Vollständigkeit der Zeit und Welt, in der das Königreich existiert, zu zeigen, ist die Zahl acht von Bedeutung. Die acht männlichen Figuren wurden in ihrer vollen Nacktheit geschnitzt, weil vor 200 bis 300 Jahren, als die Schale angefertigt wurde, die Leute keine Kleider trugen.



Jörgen Brieger, Berlin

Die 24 Menschenköpfe rund um den Schalenrand bedeuten: Der König ist umgeben von seinen Notabeln und mit ihnen vom ganzen Volk; er wird von ihnen unterstützt und beschützt. Und auch der König selber kommt ja aus dem Volk.

Die Geschichte der Schale

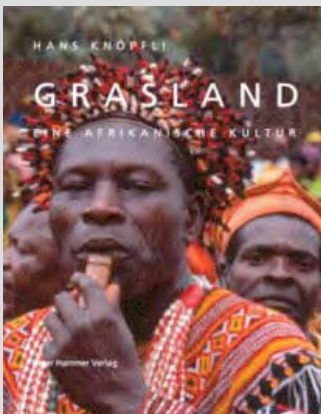
Gemäss der Karteikarte im Lindenmuseum wurde diese Schale im August 1903 dem deutschen Militärarzt Dr. Zubitza in Bafut überreicht. Die abgegriffene Oberfläche verrät, dass sie schon während vieler Generationen in Gebrauch gewesen sein musste, bevor sie nach Europa kam. Sie steht heute hinter Glas im Lindenmuseum.

Interessant wäre, mehr darüber zu erfahren, zum Beispiel, warum diese Schale dem Militärarzt Dr. Zubitza gegeben wurde. Man fragt sich, warum sollten die Bafutleute eines ihrer Hauptstücke königlicher Juwelen weitergeben? Es gilt zu bedenken, dass sich dies in der Zeit der kolonialen Besetzung Kameruns abgespielt hat. Bafut war einer der bedrohlichsten und hartnäckigsten Gegner der deutschen Besatzungsmacht im westlichen Grasland. Wurde die Schale von den deutschen Machthabern gefordert oder gar entwendet, nachdem sie ihre Herrschaft in Bafut erfolgreich begründet hatten? Oder wurde die Schale von den Bafut freiwillig ausgehändigt, um auf diese Weise dem Deutschen Kaiser ihre Ehrerbietung zu erweisen? Oder sollte dieses ehrwürdige Meisterstück dem Bafutvolk helfen, sich bei den Deutschen Achtung zu verschaffen? Wir wissen es nicht.

Es war der damalige junge Holzbildhauer Babila Edwin Fotachwi aus Bali-Nyonga, der bei Prescraft (Presbyterian Handicraft Centre) in der Abteilung ‚Traditionelle Holzbildhauerei‘ auf Grund eines Fotos und meiner Beschreibung 1975 dieses alte Kunstwerk erfolgreich kopierte.

Verfasser: Hans Knöpfli

HANS KNÖPFLI GRASLAND – EINE AFRIKANISCHE KULTUR



Preis
59,00 Euro

(Peter Hammer Verlag)

ISBN: 978-3-7795-0197-8

„Das Buch hat mich von Anfang an so gefesselt, dass ich es mit grossem Gewinn in einem Zuge durchgelesen habe. Von Kapitel zu Kapitel habe ich mehr bedauert, dass Hans Knöpfli's Arbeit in der Zeit meines aktiven Museumsdienstes nicht existiert hat. Vieles hätte ich besser interpretieren – und verstehen – können. Meinen Kollegen kann ich das Buch nur wärmstens empfehlen. In keinem Museum, das Graslandbestände hat, sollte es fehlen. Es konnte wohl auch nur von jemandem geschrieben werden, der, wie Hans Knöpfli, Jahrzehnte mit den Menschen dieser Kultur zusammen-gelebt hat.“

Dr. Jürgen Zwernemann, Professor für Ethnologie, Seevetal/D

„Es ist ein Glücksfall, dass dieser einmalige Schatz an Bildern und Berichten nun auch in einer deutschsprachigen Fassung erschienen ist.“

Friedegarde Hürter, Afrikapost

Dieses grossformatige Buch über die Kultur des Kameruner Graslandes, klar geschrieben und mit 700 wunderbaren Fotos ausgestattet, zeigt die handwerklich arbeitenden Menschen als die unschätzbaren Bewahrer ihrer kulturellen Identität.

ECHT ODER FALSCH?

Frühjahrstagung 2010 im Historischen und Völkerkundemuseum Sankt Gallen



Daniel Studer, der Direktor des Museums, hatte sich Anfang des Jahres 2009 entschieden die gemeinsame Tagung als Anlaß zu nutzen, um die Afrika-Bestände in Depot und Ausstellung aufzuarbeiten. Der Sammlungsleiter Achim Schäfer und die, eigens eingestellte, Projektmitarbeiterin Clarissa Höhener waren das Jahr vor der Tagung mit der Bestandsaufnahme beschäftigt und wir entwickelten gemeinsam das Tagungsprogramm. Die Zusammenarbeit in kleinen Teams und Diskussion sollten im Vordergrund stehen. Die Inhalte der Arbeitsformulare wurden von mir vorgeschlagen.

Die Ethnologiestudentin der Universität Zürich Anja Soldat hielt während der Tagung einen Vortrag und war beobachtend anwesend. Ihre Magisterarbeit über den Sammler Leslie Edgar Unwin hat sie im Jahr 2010 fertiggestellt und auf vier Seiten die Tagung thematisiert. Zitate der Arbeit finden sich auf den folgenden Seiten. Die Tagung wurde von mir nie als „Treffen von Experten“ angekündigt, verwendet habe ich die Worte „Sammler, Wissenschaftler, Museumsmitarbeiter“.

Ziele der Tagung

Das Museum wollte mehr zur Bedeutung der eigenen Afrika-Sammlung erfahren:

Welche Stücke sind selten oder gar einmalig? Welche Stücke sind zweifelhaft? Welche falsch? Es ging, einerseits um das Entdecken und die Diskussion wichtiger Stücke in der St. Galler Sammlung, aber auch um die Begründung, warum bestimmte Stücke als falsch oder weniger qualitativ erachtet werden. Das Herausarbeiten dieser Stücke unterstützt die Wichtigkeit des Museums gegenüber den öffentlichen Trägern und der Öffentlichkeit; ist also eine gemeinnützige Aufgabe.

Da die Diskussion über Stücke notwendig ist, um das eigene Urteil zu entwickeln, diese jedoch an eigenen Stücken schwierig sein kann, konnten die Teilnehmer dies mit den Museumsbeständen tun. Ein großer Vorteil dieser Stücke ist, daß fast immer ein Eingangsjahr bekannt ist, teilweise sind auch Sammlungsangaben bekannt. Eine Möglichkeit der objektiven Prüfung eigener Kenntnisse und eine wichtige Möglichkeit der Weiterbildung.

Deutschsprachige Wissenschaftler aus Universität und Museum, sowie drei Züricher Galeristen waren eingeladen, kamen jedoch nicht. Daß Einzelne nicht können, ist verständlich, daß Keiner kommt erklärungsbedürftig, aber das ist ein anderes Thema.

Freitag 28. Mai 2010 – Stücke aus dem Depot

Eine Auswahl (die sich an der Spezialisierung der Teilnehmer orientierte) von mehr als hundert Stücken aus dem Magazin (Figuren, Masken, Waffen, Schmuck), wurden am Freitag in einem großen Arbeitsraum ausgelegt. Gearbeitet wurde in selbstgewählten Teams von zwei bis sechs Personen, diese bestimmten die Auswahl der Stücke und kommentierten anschliessend ihre gemeinsamen Ergebnisse. Hierfür waren Formulare vorbereitet mit den folgenden Kriterien:

- Seltenheit und Vergleichsstücke
- Ästhetik und Qualität (welche Kriterien?)
- Erhaltungszustand (sollte restauriert werden?)
- ethnologisches Hintergrundwissen.

Erwünscht war eine schriftliche Begründung der Auswahl. Weiterhin sollten Kriterien genannt werden, wie die Echt-/Falschheit oder Qualität eines Stückes beurteilt wurde.

„Am ersten Tag der Tagung wurden Stücke aus dem Depot beurteilt, welche in einem Raum für Sonderausstellungen ausgelegt worden waren. Dazu bildeten sich Arbeitsgruppen von zwei bis sechs Leuten, die sich zusammen ein Interessensgebiet suchten. Eine Gruppe spezialisierte sich zum Beispiel auf „afrikanisches Kunsthandwerk“ und setzten es sich zum Ziel unter den unzähligen Stücken diejenigen ausfindig zu machen, welche zwar wohl aus Afrika stammten, aber nicht für den Kult, sondern für den Markt in Europa produziert worden waren. Eine andere Gruppe suchte sich die kuriosesten und zweifelhaftesten Stücke im Raum aus, andere Sammler beschäftigten sich einfach mit ihrem Fachgebiet wie zum Beispiel Waffen oder Musikinstrumenten.“ (Anja Soldat 2010:43)

„Was sofort auffiel, waren die eindeutigen Hierarchien, die unter den Sammlern und Experten herrschten. So wurden einige Sammlern abrupt unterbrochen, wenn sie sich zu einem Stück äusserten, während anderen besonders gut zugehört wurde. Vornehmlich waren es die Galeristen in der Vereinigung, deren Aussagen viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wobei die Einigkeit in der Gruppe grundsätzlich nicht sehr hoch war und sich auch die Experten oft gegenseitig widersprachen.“ (Anja Soldat 2010: 44)*

(* Anmerkung AS: Das ist falsch, denn anwesend waren keine Galeristen, nur ein Auktionator.)

Samstag 29. Mai 2010 – Dauerausstellung Afrika

In einem ersten Durchlauf von 1,5 Stunden am Samstag vormittag konnte jeder Teilnehmer in einem Formular jedes ausgestellte Stück beurteilen. Gefragt waren die Einschätzungen zum Alter, zu Echt-Falsch, zur Herkunft (Region, Ethnie). Die schriftlichen Angaben in den Vitrinen waren abgedeckt. Es ging um die subjektive Schätzung und Bewertung der einzelnen Stücke (ca. 200). Die Fragebogen trugen keinen Namen und Noten wurden nicht vergeben, gewünschtes Ergebnis war die statistische Auswertung aller Fragebögen. Im zweiten Durchgang wählte jeder Teilnehmer seine zehn wichtigsten Stücke der Ausstellung. Auf einen Block selbstklebender Zettel wurden die Nummern der ausgewählten Objekte auf je ein Blatt notiert, solange bis alle zehn Stück nummeriert waren. Erst dann klebten alle Teilnehmer gleichzeitig ihre Auswahl an die jeweiligen

Vitrinen. Anschliessend war Zeit für Diskussion und Gespräch. Nach dem Mittagessen wurden die Objektlegenden in den Vitrinen aufgedeckt, sodaß in den Pausen jeder für sich oder in Gruppen seine Beurteilungen kontrollieren konnte.

Am Samstag nachmittag hielten dann Mitglieder zu drei selbstgewählten Stücken der Sammlung Kurzreferate. Es ging dabei um die Offenlegung und Vermittlung, mit welchen Kriterien die Stücke beurteilt werden.

WARUM?

Korrigieren möchte ich einen Irrtum, der verschiedentlich nach den Tagungen St. Gallen und St. Augustin geäussert wurde. Durch das genannte Verfahren, einer Art demokratischer Wahl durch Fragebogen, werden nicht die qualitativsten oder ausstellungswürdigsten Stücke einer Sammlung gefunden. Aber schriftliche Arbeit mit Fragebogen macht das eigene Urteil für jeden selbst kontrollierbar. Gesprochene Irrtümer sind schnell vergessen, geschriebene bleiben. Und: Die Mehrheit hat sicher nicht immer recht, trotzdem ist es interessant die Richtung zu erkennen, in welche sie sich bewegt. Außerdem ist der Vortrag einer statistischen Auswertung eine weitere Möglichkeit miteinander ins Gespräch zu kommen.

Die Zahl der Experten, die von sich behauptet, „seit Jahrzehnten habe ich zehntausende von Stücken gesehen, ich weiß was echt bzw. was sehr gut ist“, ist groß genug, ich möchte nicht auch noch dazu gehören. Mein Interesse ist systematisch: möglichst viele Stücke eines Types erfassen, die Sammlungsangaben vergleichen, Ähnlichkeiten und Unterschiede feststellen, eine Bewertung zur Diskussion stellen und abweichende Ergebnisse dokumentieren. Meine gefühlsmässige Bewertung ist nur eine Facette.

Viele Sammler und fast alle Experten, die meist Händler sind, urteilen mit einem kurzen Blick und den immergleichen Schlagworten: „Echt - falsch - authentisch - qualitativvoll - starker Ausdruck - Energie - wichtiges Stück“. Kaum jemand ist in der Lage sein Urteil zu begründen, ja die Wenigsten empfinden dies als notwendig. Selten wird der Versuch unternommen nachvollziehbare, vermittelbare Kriterien zu formulieren.

„Am Nachmittag dieses Tages stand dann die Präsentation der Ergebnisse aus dem Afrikasaal an. Dabei sollten einige Experten oder Sammler ihr eigenes Vorgehen bei der Bewertung traditioneller afrikanischer Kunst anhand ausgewählter Stücke aus der Ausstellung erläutern.“

Die Referenten waren sich einig, dass die Einschätzung von Objekten über die eigene Erfahrung, das Konsultieren von Literatur und den Austausch mit anderen Sammlern und Experten erfolgt. Als wichtig wurde aber auch das Bauchgefühl betrachtet und als Begründung für Echt- oder Falschheit eines Stückes fiel einige Male der Satz: „Ich seh es einfach.“ Es wurde aber auch immer wieder eingeräumt, dass die Beurteilung traditioneller afrikanischer Kunst oft sehr schwierig sei. Vor allem das Alter könne kaum exakt bestimmt werden und Vergleiche mit Literatur seien unabdingbar. Auch ein besonders geschätzter Ethnologe und Galerist erkundigte sich zum Beispiel ganz zu Beginn des ersten Tagungstages, wo die Inventarkarten seien, um das Alter der Objekte einschätzen zu können und ob Touristika ausgewiesen seien. Diese Fragen erstaunen im ersten Moment, da es ja gerade das Ziel des HMSG war, ihre schlecht dokumentierten Stücke von Experten und Sammlern besser einschätzen zu lassen. Doch vor dem Hintergrund, dass eine definitive Eingrenzung offensichtlich so schwierig und nur durch jahrelange Erfahrung und Zuhilfenahme von Literatur möglich ist, ist die Unsicherheit der Experten natürlich verständlich. Dennoch



„WIE ENTSTEHT EINE AUSSTELLUNG? FALLBEISPIEL EINER JAPAN-AUSSTELLUNG“

Die St. Galler sind bei der Erprobung von Kooperationsprojekten sehr kreativ und gehen neue Wege. Für die geplante Japan-Sonderausstellung im Jahr 2014 wird mit dem Kunsthistorischen Seminar (Abteilung Kunstgeschichte Ostasiens) der Universität Zürich zusammengearbeitet. Eine für das Frühlingsemester 2012 geplante Übung soll „den Studenten die Gelegenheit bieten, die Planung und Realisierung dieser Ausstellung mitzuerleben und hinter die Kulissen eines Schweizer Museums zu blicken.“ Zwei Exkursionen führen die Studenten nach St. Gallen, um das Museum kennenzulernen, d.h. die Arbeitsbereiche der Mitarbeiter und die Japan-Sammlung im Museums-Depot. In einem Gespräch mit Daniel Studer und den Museumskuratoren werden Fragen zum Museumsalltag und der Ausstellungspraxis besprochen. In Zürich befassen sie sich anschliessend mehrere Monate intensiv mit der St. Galler Japan-Sammlung, thematische Schwerpunkte sind Nô-Masken, Lackwaren und Farbholzschnitte. Jeder Student stellt sich eine Objekt-Gruppe zusammen und versucht ein eigenes Ausstellungs-konzept zu erstellen.

Folgende Fragen werden berücksichtigt:

- * Welches Zielpublikum soll mit meiner Ausstellung erreicht werden?
- * Welche potentiellen Leihgaben oder Ankäufe könnten meine Sammlung sinnvoll erweitern?

sagten viele Experten, ein Gefühl für die Qualität und den Wert des Stückes, habe man einfach oder man habe es nicht.

Auch wenn es gut möglich ist, dass ein derartiges Bauchgefühl existiert, stellt diese Aussage dennoch alles in Frage, was zuvor zur Einschätzung traditioneller afrikanischer Kunst gesagt wurde und lässt einen gewissen Spielraum und Freiheit in der Bewertung zu. Es ist nicht schwer zu glauben, dass gerade angesehene Experten sich die Rechtfertigung einer Einschätzung mittels Bauchgefühl erlauben können, während ein unbedeutender Sammler damit keine Bewertung untermauern könnte. Heikel ist diese Tatsache vor allem darum, weil die Experten immer wieder auch auf Konkurrenzspielchen und Eifersucht unter Sammlern und Galeristen verwiesen. So käme es durchaus oft vor, dass gewisse Stücke von angesehenen Galeristen auf- oder abgewertet werden, je nachdem, wie es dem Verkäufer gerade passt.

Die Tagung war für das HMSG und die VdFaK ein grosser Erfolg. Nicht nur konnten die regionale und ethnische Herkunft vieler Stücke besser eingegrenzt werden, es wurden auch einige bedeutende Stücke, die bisher im Depot verstaubten, entdeckt und andere, die bis dahin als sehr wertvoll galten, in spannende Kontroversen gezogen. Dass einige Kunstwerke als Fälschungen erkannt wurden, muss deshalb kein Nachteil für das HMSG sein, da ein Museum gerade auch aus solchen Geschichten eine spannende Ausstellung machen kann.“

(Literatur: Anja Soldat: Sammeln - Klassifizieren - Bewerten. Mechanismen der Musealisierung am Beispiel des Sammlers Leslie Edgar Unwin. Masterarbeit Universität Zürich. 2010)

Neugestaltung der Dauerausstellung Afrika

Auch bei der Neugestaltung der Dauerausstellung Afrika möchten Daniel Studer und Achim Schäfer neue Wege gehen. Das Potential der Sammlung als Teil der Stadtgeschichte steht im Vordergrund. Eine breite Diskussion mit auswärtigen Fachleuten, (Wissenschaftlern, Sammlern, Galeristen) wird, vor allem bei der Auswahl der ausgestellten Stücke, gesucht. Die Eröffnung der neuen Dauerausstellung ist für das Jahr 2014 geplant. In der nächsten Ausgabe werden wir inhaltliche Ergebnisse der Tagung und ein erstes Konzept vorstellen.

Verfasser: Andreas Schlothauer

MÜNCHEN - FRÜHJAHRSTAGUNG 2011 THEMA UND PLANUNG DER TAGUNG

vom 27. bis 29. Mai 2011 im Staatlichen Museum für Völkerkunde

Zum dritten Mal in den letzten sechs Jahren (2005 Senufo, 2008 Hans Himmelheber) konnten wir in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Museum für Völkerkunde eine Tagung realisieren. Wie immer wurde das Programm gemeinsam entwickelt. Das Echo war durchwegs positiv bei den über 100 Teilnehmern der drei Tage, darunter mindestens 30 Nicht-Mitglieder, die über die öffentliche Einladung und Mundpropaganda gekommen waren. Das Programm war diesmal vielfältiger als sonst, mit einem deutlichen Schwerpunkt auf der zeitgenössischen Kunst Afrikas, seit Jahren ein besonderes Anliegen des Münchner Afrika-Kurators Stefan Eisenhofer.

Die spezielle Kombination der Vortragenden aus den Bereichen Ethnologie, Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft, Sammler und Handel war sicher nicht ohne Risiko, aber im Ergebnis für alle bereichernd. Auch die, aus meiner Sicht schwierigen Themen und streitbaren Referenten, haben die Regeln einer fairen Diskussion geachtet. Niemand hat die Tagungsteilnahme für Werbezwecke mißbraucht.

Die Münchner Tagung war sehr stark ein Forum für die Meinungen und Ideen von jungen Nachwuchs-Wissenschaftlerinnen und der MuseumsmitarbeiterInnen (11, der insgesamt 18 Vorträge). Vier Vorträge wurden von Vereinsmitgliedern gehalten, zwei von Händlern, außerdem war der bekannte Autor Gert Chesi zu Gast. Nicht zu vergessen die engagierten Führungen durch den Afrika-Kurator Stefan Eisenhofer in zwei Ausstellungen.

Herzlichen Dank an die neue Direktorin Christine Stelzig, den Afrika-Kurator Stefan Eisenhofer, Karin Guggeis, Willy Rodrian und all die anderen Museumsmitarbeiter für die, wie immer, sehr nette Zusammenarbeit und hervorragende Organisation, im Namen des Vorstandes und der Mitglieder. Wir konnten uns mit einer Spende von 1.500 Euro an das Museum revanchieren, die für die Anschaffung einer neuen Projektionsleinwand verwendet wird.

In dieser Zeitschrift geben die vier Beiträge von Dorina Hecht, Heike Wintershoff, Egide Muziazia und Bernhard Kühn einen kleinen Einblick in die Vielfalt der Referate.

Deutschland und die Kunst Afrikas: 1884 bis 1933

Ursprünglich hatten wir, Stefan Eisenhofer, Karin Guggeis und ich, ein anderes Thema gewünscht: „Deutschland und die Kunst Afrikas: 1884 bis 1933“ und uns mit folgendem Text an potentielle Referenten gewandt:

„Im Zeitraum zwischen 1884 bis 1933 entstanden in Deutschland nicht nur grosse museale Sammlungen, es erschienen auch wichtige theoretische Arbeiten zur Afrikanischen Kunst. Bis heute prägen die Ansätze etwa von Friedrich Ratzel, Ernst Grosse, Leo Frobenius, Carl Einstein, Eckart von Sydow, Felix von Luschan, Paul Germann, Otto Nuoffer, Richard Karutz, Karl Ernst Osthaus oder Wilhelm Hausenstein in der westlichen Welt die Auseinandersetzung mit Werken aus Afrika.

Überwiegend beschäftigten sich diese Autoren mit afrikanischer



Andreas Schlothauer

Skulptur und Plastik (wie Masken, Figuren und figural verzierten Gebrauchsgegenständen) und deren Wirkungen auf westliche Ästhetik. Im Bestreben, sich einen Überblick über die zahlreich nach Europa gelangenden „fremden Werke“ zu verschaffen, entstanden zugleich erste systematische Arbeiten. Und im Versuch, möglichst viele Vergleichsstücke einzubeziehen, wurden erste Stilregionen identifiziert.

Neben künstlerischen und akademischen Kreisen waren aber auch auf „Ethnographica“ spezialisierte Händler wie die Familienfirmen Umlauff und Speyer eine wichtige Schnittstelle bei der Auseinandersetzung mit Afrikanischer Kunst und trugen wesentlich zum Austausch zwischen den Museen bei.

Die Tagung widmet sich den Personen, die in Deutschland bis in die 1930er-Jahre die Sicht auf Afrikanische Kunst maßgeblich geprägt haben und teilweise bis heute prägen. Im Mittelpunkt stehen dabei ihre unterschiedlichen Standpunkte und Theorien sowie folgende Fragen:

- Wie waren die Kontakte der deutschen Afrika-Kunst-Interessierten in besagtem Zeitraum innerhalb Europas, z.B. nach Frankreich, England, Schweiz oder Skandinavien?
- Welche afrikanischen Werke wurden für Bücher und Ausstellungen ausgewählt?
- Werden die damals ausgewählten Werke heute noch ausgestellt und welche Rolle spielen sie in der Gegenwart?
- Wie war damals die Zusammenarbeit zwischen Sammlern, Händlern, Museen und Universitätswissenschaftlern?
- Welche Wirkung haben diese Personen und ihre Arbeiten bis heute?“

Leider erwies sich die Suche nach ReferentInnen als ungewöhnlich schwierig. Weder in der wissenschaftlichen Welt, noch in Museumskuratorenkreisen scheint das Thema und diese Zeit besondere Hinwendung zu erfahren.

Da im Jahr 2010 zwei Bücher in Deutschland zum Thema Afrikanische Kunst erschienen waren, war für mich die Idee naheliegend eine Diskussion der AutorInnen während einer gemeinsamen Tagung zu initiieren. Viele Sammler und Händler mit denen ich gesprochen hatte, bezogen sich in ihrem Urteil vor allem auf die Abbildungen dieser Bücher, es lohnt sich jedoch auch die Texte zu lesen.

„African Art?“: Karin Guggeis und Stefan Eisenhofer, Taschen Verlag

„Afrika und die Kunst“: Dorina Hecht und Günter Kawik, Verlag Günter Kawik

Mit meinem neuen Vorschlag wandte ich mich Ende Februar an den Münchner Afrika-Kurator. Die Antwort kam ein paar Tage später: „Generell finde ich es schon sehr schade und auch problematisch, dass unser eigentlich geplantes Oberthema der Tagung jetzt praktisch gar nicht mehr zum Ausdruck kommt. Grundsätzlich hatte ich gehofft, dass wir eine inhaltlich und qualitativ ähnlich tolle Tagung hinbekommen wie damals zu den Himmelhebers. Aber davon scheint der jetzige Entwurf weit entfernt.“

Mit diesen berechtigten Einwänden begann die erneute gemeinsame Arbeit und am Ende der Schnitzerei standen drei Vortragsblöcke.

BLOCK A: Zur zeitgenössischen afrikanischen Kunst (ZAK)

BLOCK B: Bronzewecke aus Benin und Ife in Nigeria

BLOCK C: Provenienz-Stilanalyse-Kontext: Kunsthistoriker, EthnologInnen und Galeristen im Dialog

Zwei davon (A und C) waren gemeinsam mit Stefan Eisenhofer erarbeitet. Block B wurde von Arnd Klinge vorgeschlagen, der sich eine kritische Diskussion zum Benin-Beitrag in Buch „Afrika und die Kunst“ wünschte. Im Vorfeld der Tagung war vor allem Block B umstritten, da hier auch ein Referent seine Arbeit zu diesem Thema vorstellen konnte, der eine Galerie betreibt. Das Einbeziehen dieses Berufszweiges als Vortragende bei einer Tagung in einem staatlichen bayerischen Museum ist äußerst problematisch, da diese ihren Auftritt im Museum mehr oder weniger direkt als Forum für Werbung in eigener Sache nutzen könnten. Ein staatliches Museum darf dies jedoch nicht, da sonst von anderen Galeristen und Händlern der Vorwurf des unlauteren Wettbewerbs erhoben werden könnte. Da der Referent als Privatperson teilnahm und seine Teilnahme nicht für Werbezwecke mißbrauchte, hat sich der öffentliche, steuerfinanzierte Bereich Museum als geeignetes Forum der demokratischen Diskussion aller gesellschaftlichen Berufsgruppen erwiesen. Wichtige juristische Erkenntnis für mich war, daß wir in Zukunft darauf hinweisen, daß die Veranstalter (VdFAK und das jeweilige Museum) „für den Inhalt der Beiträge der externen Referenten nicht verantwortlich zeichnen.“

Ein kurzer Überblick zu den Vorträgen und Vortragenden:

FREITAG 27. MAI - MÜNCHEN

Karin Guggeis: „Markt“ und Museum - Dynamiken von und zwischen den Ethnographica-Firmen Umlauff und dem Münchner Völkerkundemuseum

Inhalt: Die Dynamiken von und zwischen „Markt“ und Museum, bislang ein untererforschtes Feld in Ethnologie und Kunstgeschichte, stehen im Fokus des Vortrags. Dabei werden exemplarisch die Interaktionen und Strategien der Ethnographica-Firmen J.F.G. Umlauff und „Curiositäten Umlauff“ sowie des Münchner Völkerkundemu-

seum anhand von Sammlungs- und Objektbeispielen aufgezeigt. Weiterhin ist die heutige Sicht auf diese Transaktionen von Interesse. (siehe auch den Aufsatz in *Münchner Beiträge zur Völkerkunde* 13: 23-91).

Zur Person: z.Zt. Doktorandin an der Universität Bayreuth im Fachbereich Ethnologie, Thema des Dissertationsvorhabens sind Biografien von Museumsobjekten. Autorin zahlreicher Artikel über Kunst, Kulturen und Persönlichkeiten Afrikas, Co-Autorin bei den Büchern „Afrikanische Kunst“ des Weltkunstverlags (2001) sowie „Afrikanische Kunst“ des TASCHEN-Verlags (2010).

Andreas Schlothauer: Ein „Kulthauspfosten(?)“ des Kameruner Waldlandes im MfV München (Inv.-Nr. 93.13)

Inhalt: Diese Münchner Skulptur zählt zu den bekanntesten Werken des Kameruner Waldlandes. Häufig beschrieben ist die Wertschätzung von Franz Marc und anderen Künstlern des „Blauen Reiters“. Über das Stück selbst und die Erwerbsumstände ist wenig bekannt, Wer war der Sammler Max von Stetten? Aus welcher Region kommt das Stück? Gibt es weitere Vergleichsstücke? Welche Symbole befinden sich auf dem Stück?

Zur Person: bekannt

BLOCK A: Zur zeitgenössischen afrikanischen Kunst (ZAK)

Stefan Eisenhofer: *Zeitgenössische Kunst im Museum für Völkerkunde München: Projekte und Perspektiven*

Inhalt: Im Staatlichen Museum für Völkerkunde München konnten von der Afrika-Abteilung in den letzten Jahren mehrere Ausstellungen von und mit zeitgenössischen Künstlern aus Afrika und Europa realisiert werden. Zudem konnten durch das Museum in den letzten Jahren zahlreiche Werke von afrikanischen GegenwartskünstlerInnen angekauft werden - sowohl von solchen, die in Afrika leben und arbeiten, als auch von Diaspora-Künstlern mit afrikanischen Wurzeln. Die unterschiedlichen Diskurse und Erfahrungen



Stefan Eisenhofer

sowohl zur Ausstellungs- als auch zur Sammlungspraxis zeitgenössischer Kunst im Münchner Völkerkundemuseum sollen hier vorgestellt werden.

Zur Person: Ethnologe und Historiker. Seit 2001 Leiter der Afrika-Abteilung des Staatlichen Museums für Völkerkunde München. Mitbegründer und -organisator u.a. des „Münchner EthnoFilmFests“, des „Ethnologischen Salons“ sowie der Konzertreihen „Urban African Sounds“ und „African Grooves“ im Museum für Völkerkunde München. Dozent am Institut für Ethnologie sowie am Institut für Religionswissenschaft der Universität München. Kurator zahlreicher Ausstellungen „Afrikanischer Kunst“ und Autor vieler Publi-

kationen über Kunst und Geschichte Afrikas, zuletzt „Afrikanische Kunst“ (2010) im Taschen-Verlag.

Dorina Hecht: *Die Präsenz zeitgenössischer afrikanischer Kunst in deutschen Kunstmagazinen während der Fußballweltmeisterschaft in Südafrika 2010*

Inhalt: Die Fußballweltmeisterschaft führte in Deutschland zu einem enormen Interesse an der Kunstszene dieses Landes und anderer afrikanischer Länder, was zahlreiche Ausstellungen und Beiträge in Kunstmagazinen dokumentieren. Dieser Beitrag zeigt auf, welche Künstler in dieser Zeit präsent waren und diskutiert inwiefern dies ein einmaliger Hype oder langsam wachsendes Interesse an afrikanischen Kunstszene bedeutet.

Zur Person: Dorina Hecht hat im Dezember 2010 zusammen mit dem Sammler Günter Kawik das Buch Afrika und die Kunst – Einblicke in deutsche Privatsammlungen herausgegeben. Seit 2007 arbeitet sie als freie Kunsthistorikerin und Autorin mit dem Schwerpunkt auf zeitgenössische afrikanische Kunst. Sie kooperierte mit verschiedenen Künstlern, Sammlern und Galerien (unter anderem mit der Galerie Peter Herrmann in Berlin) und wurde 2010 für die Arbeit an dem Ausstellungsprojekt Zeitgenössische südafrikanische Kunst aus privaten Sammlungen auf der Art Karlsruhe durch das Auswärtige Amt gefördert.

Daniela Roth: *Zeitgenössische afrikanische Kunst im Senegal: Das Festival Mondial des arts nègres III (2010)*

Inhalt: Vom 10. bis 31. Dezember 2010 fand im Senegal das 3. Festival Mondial des Arts Nègres statt. Afrikanische Kulturen in ihrer Vielfalt zu präsentieren war erklärtes Ziel der Veranstalter. Der Vortrag zeigt, wie man sich in der Selbstinszenierung auf die großen Vorbilder, das 1. Festival 1966 in Dakar und das zweite, das „Festac“, 1977 in Lagos, berief – und wie im Vergleich mit diesen die zeitgenössische Kunst immer mehr an Bedeutung gewinnt.

Zur Person: Dr. des. Daniela Roth ist unabhängige Kritikerin und Autorin. Als Kunsthistorikerin mit dem Schwerpunkt zeitgenössische Kunst aus Afrika – Promotion mit einer Arbeit über das Werk Romuald Hazoumès aus Benin – forscht und publiziert sie zu Kunst, Kulturalisierung, Globalisierungs- und Pop-kulturellen Phänomenen

BLOCK B: Bronzewecke aus Benin und Ife in Nigeria

Arnd Klinge: *Problematik der Altersbestimmung von Beninbronzen*

Inhalt: Ich habe vor, die Stärken und Schwächen von wissenschaftlichen Untersuchungen darzulegen, weiterhin möchte ich auf die Frage eingehen, wie es sein kann, dass in den letzten 20 Jahren unzählige Ife und Beninbronzen aufgetaucht sind, von denen so viele gute Ergebnisse bei Altersbestimmungen erzielt haben. Ein kurzer historischer Abriss über Kultur, Verbreitung der Bronzen (Ife + Benin) soll das Thema einleiten. Inclusive eigener Erfahrungen, die ich vor Ort gemacht habe.

Zur Person: Pilot und stellvertretender Vorstand der VdFAK. Seit den 1990er Jahren mehr als hundert Aufenthalte in Nigeria, mit Schwerpunkt in der Stadt Benin.

Peter Hermann: *Veränderung des Marktes alter Kunst am Beispiel Bronzen aus Südnigeria*

Inhalt: Parallel zu der, in Wien gezeigten Ausstellung „Benin. Könige und Rituale“, die dann in Berlin als „Benin - 600 Jahre höfischer Kunst aus Nigeria“ umbenannt wurde, formulierte ein Umfeld um die Galerie mehrere Positionen zu diesem Thema, die von

gängigen Vermutungen abwichen. Peter Herrman führt aus, wie eine größere Anzahl von Objekten, die nun das Prädikat echt führen, in den letzten Jahren den Markt veränderten, warum die großen Auktionshäuser mit Zurückhaltung reagieren und was als Fälschung zu kategorisieren ist.

Zur Person: Galerist in Berlin mit Schwerpunkt auf Zeitgenössische Afrikanische Kunst und Bronzen Nigerias.

Stefan Eisenhofer: *Die Kunst Benins - Historische und Ethnologische Anmerkungen.*

Inhalt: Trotz zahlreicher Publikationen und Ausstellungen zur Kunst Benins in den letzten Jahren und trotz erheblicher Bemühungen von naturwissenschaftlicher Seite sind viele Fragen zur zeitlichen Einordnung der Bronze- und Elfenbeinwerke nach wie vor ungeklärt. Und noch immer prägen koloniale Mythen den westlichen Blick auf diese höfische westafrikanische Kunst.

Zur Person: siehe oben

Dia- und Filmabend von und mit Gert Chesi

Inhalt: Gert Chesi - seit über 50 Jahren Reisender in Afrika und Asien. Journalist, Fotograf, Gitarrist, Sammler, Buchautor, Museumsbetreiber, A4-Herausgeber. Geboren in der Tiroler Kleinstadt Schwaz, Österreich 1940. www.hausdervoelker.com

Zur Person: www.de.wikipedia.org/wiki/Gert_Chesi

SAMSTAG 28. MAI - MÜNCHEN

BLOCK C: Provenienz-Stilanalyse-Kontext: Kunsthistoriker, EthnologInnen und Galeristen im Dialog

Stefan Eisenhofer und Karin Guggeis: „Kult“, „Stamm“ und „Anonymität“ – Konstrukte von Wissenschaft und Kunstmarkt oder historische Realität?



Heike Wintershoff

Inhalt: Sowohl als Sammler Afrikanischer Kunst wie auch als Wissenschaftler wird man bei der Auseinandersetzung mit Werken aus Afrika ständig mit Begriffen, Vorstellungen und Konstrukten konfrontiert, die sich bei genauerer Betrachtung als hinderlich für eine zeitgemäße, post-koloniale Einschätzung vieler Skulpturen und Plastiken erweisen. In diesem kurzen Vortrag sollen einige wichtige Beispiele dazu erläutert werden.

Zur Person: siehe oben

Heike Wintershoff: *Der profane Kultwert. Echtheitskonzepte afrikanischer Objekte von Museen, Auktionshäusern und Sammlern*

Inhalt: 1. Afrikanische Objekte werden durch multiple Rezeptionsarten der Postmoderne zu Gebilden mit ganz neuen Funktionen. Kultwert, Ausstellungswert und Tauschwert sind zusammen gefallen und verleihen den Objekten einen profanen Kultwert.

2. Daraus folgen drei Echtheitskonzepte, die eine gewisse Homologie zu den drei Werten aus These 1 bilden: erstens die Fundierung im Ritual, zweitens „Dasein als Museumsobjekt“ und drittens die Konstruiertheit von Provenienz.

Zur Person: Ethnologin, Soziologin, Literaturwissenschaftlerin. Feldforschungen in Tansania über Arbeitsmigration von Männern und Frauen der Maasai-Gruppen. Längere Aufenthalte in Paris, den USA und Mexiko. Autorin mit den Schwerpunkten Migration, Hybridität, Kunst und Afrika, Ausstellungskonzepte, Kultur als Text.

Janine Heers und Andreas Schlothauer: *Stil - eine optische Definition. Verwendung und Herkunft oder Provenienz und Kunst?*

Inhalt: Über Wesen, Inhalt und Erkennbarkeit unterschiedlicher Stile kann lange, ausdauernd und ohne endgültiges Ergebnis theoretisiert werden. Was mit Worten nicht möglich ist, erkennen auch ungeschulte Augen unmittelbar durch Betrachten: zeichnerisch abstrahierte Figuren Afrikas können stilistisch zugeordnet werden. Warum europäische Provenienz, wenn die afrikanische Herkunft interessanter ist? Wem verdanken wir das Wort „Provenienz“? Wieviel Dialog zwischen Ethnologie und Kunstgeschichte ist möglich?

Zur Person: Janine Heers

Geboren am 26.05.1985, Matura 2005, Bachelor of Arts in Visueller Kommunikation mit Vertiefung in Illustration Non Fiction (wissenschaftliche Illustration). Seit meinem 14. Lebensjahr beschäftige ich mich mit afrikanischer Kunst und begann bereits damals mit dem Sammeln. www.janineheers.ch

Dorina Hecht: *Kunstgeschichte und traditionelle afrikanische Kunst - Methodische Grenzen und Möglichkeiten*



Dorina Hecht

Inhalt: Aktuelle Debatten lassen darauf schließen, dass die Disziplin Kunstgeschichte bereit zu sein scheint, ihre grundsätzlichen Aufgaben von Kanon und Qualitätsbestimmung auf Künstler und Künstlerinnen mit afrikanischer Herkunft auszuweiten und ihren Kunstbegriff neu zu verhandeln. Der Beitrag zeigt auf, welche Rolle deutschsprachige Kunsthistoriker in diesem Diskurs einnehmen.

Bernhard Kühn: *Kultgegenstand, Studienobjekt, Kuriosum oder Kunst? - Bedeutungsebenen ethnologischer Artefakte -*

Inhalt: Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab es öffentliche Auseinandersetzungen darüber, ob ethnologische Artefakte Kunst im

Sinne des abendländischen Kunstbegriffes sein können. Einen weiteren, weltanschaulich geprägten Höhepunkt erreichte dieser Streit anlässlich der Gründung des Pariser Musée du Quai Branly. Dass ethnologische Artefakte Kunst im Sinne eines universellen Kunstbegriffes sind, soll durch einen Vergleich der Bedeutungsebenen von Werken autochthoner und abendländischer Völker belegt werden.

Zur Person: 1960 geborener, umgeben von afrikanischer Kunst aufgewachsener Sammler, Jurist und Galerist.

Sophie Eliot: *Über die Verwendung des Begriffes "Primitive Kunst" in Frankreich.*

Inhalt: Die Verwendung des Begriffes "Primitive Kunst" überliefert bis heute negative hierarchisierende Konnotationen über die Kunstproduktion Afrika und seiner Diaspora. Eine Auseinandersetzung mit dem historischen Kontext der Entstehung des Begriffes "primitive Kunst" und seiner Zuschreibungen ist notwendig und kann nicht aufgrund leidenschaftlichem Sammeln ignoriert werden.

Zur Person: Sophie Eliot lebt und arbeitet in Berlin. Sie hat Germanistik in Rennes (Frankreich) und Kulturarbeit in Potsdam studiert. Derzeit ist sie Doktorandin im Kolleg "Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien" an der Universität Oldenburg und am Forschungskolloquium des Fachbereiches "Kunst Afrikas" an der Freien Universität Berlin. Sie promoviert über kuratorische Praxen im Feld der "zeitgenössische afrikanischen Kunst" mit dem Fokus auf die Rolle von KuratorInnen in Diskursen um "nicht-westliche Kunst" im internationalen Kunstbetrieb.

Ausstellungsführung: Afrika-Sektion der Ausstellung "Weiter als der Horizont"

Egide Manziatia: *Das Königreich Kongo. Ein Modell der Harmonie zwischen Kunst und Religion.*

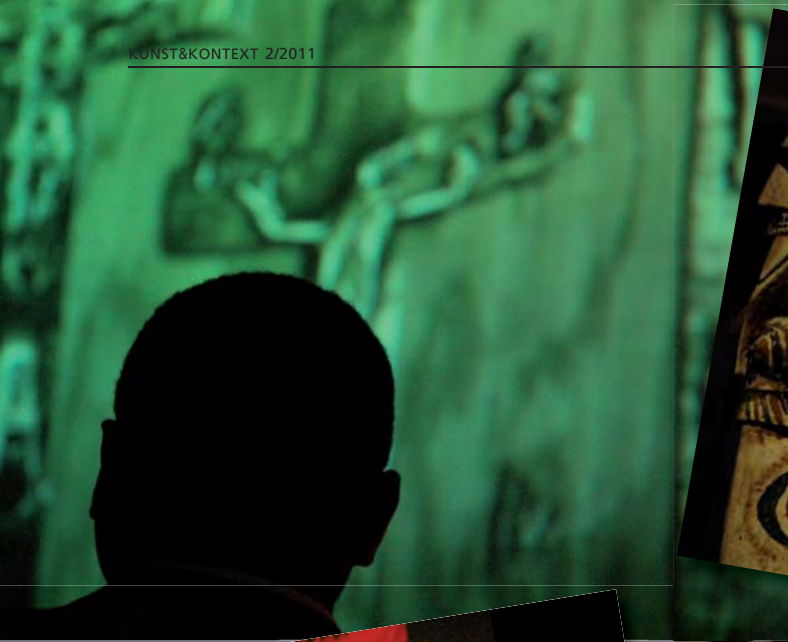


Egide Muziazia

Zur Person: Geboren in Tumikia/ Kongo am 12.10.1981. 2002 Studium der Philosophie an der philosophischen Universität Sankt Augustin/Kinshasa. Oktober 2007 bis Oktober 2010 Studium der Theologie an der Universität München und an der Hochschule Sankt Augustin. Egide Muziazia ist Mitglied des Steyler Ordens und arbeitet zurzeit als Pastoralreferent in Sankt Bonifaz München. Neben seinem Studium hat er drei Jahre mit Bruder Gebhard Rahe im Haus Völker und Kulturen gearbeitet. Die afrikanische Kunst war sein Schwerpunkt.

Verfasser: Andreas Schlothauer





DER PROFANE KULTWERT.

Echtheitskonzepte afrikanischer Objekte von Sammlern, Museen und Auktionshäusern.



Ngil-Maske

Der Begriff Provenienz stammt vom Lateinischen „provenire“ ab und bedeutet „Herkunft“, „Ursprung“ und „Bereich, aus dem jemand oder etwas stammt.“ Die herkömmliche Provenienzforschung geht über diese Begriffsdefinition hinaus und untersucht nicht nur die Herkunft eines Werkes, sondern setzt sich mit der Echtheit, dem Wert und den Vorbesitzern eines Kunstwerkes, sowie den Restitutionsforderungen möglicher Erben auseinander. Von besonderem Interesse in diesem Artikel sind Konzepte von Echtheit und ihre Verortungen in Institutionen.

Der Text wird daher drei besondere Aspekte, die den Charakter von Echtheitskonzepten bezüglich Holzarbeiten aus Afrika ausmachen, diskutieren.

Erstens wird die traditionelle und postmoderne Rezeptionsgeschichte von Kunst- und Kulturgütern dargelegt. Der kulturgeschichtliche Überblick wird zeigen, wie afrikanische Objekte in unserer Gesellschaft heute zu Gebilden mit ganz neuen Funktionen geworden sind. Der zweite wichtige Aspekt erörtert Echtheitskonzepte westlicher Institutionen hinsichtlich der Stücke. Woran machen sie „Echtheit“ an afrikanischen Objekten fest, wenn keine Künstlersignaturen vorhanden sind? Durch einen Vergleich dieser Konzepte zeigen sich die Deutungshoheiten von Echtheit – wer sie hat und wer sie haben will. Der dritte Aspekt wird über den Begriff der „Dingbedeutsamkeit“ zeigen, was der „profane Kultwert“ im Bezug auf traditioneller und zeitgenössischer Kunst bedeutet.

Traditionelle und postmoderne Rezeption afrikanischer Holzobjekte

Im Mai 2006 wurde in Paris eine geweißte Ngil-Maske der Fang für 5,9 Millionen Euro verkauft. Die Journalistin Angelika Heinick schrieb in der FAZ.NET, dass „ab jetzt Spitzenstücke afrikanischer Kunst zum Teuersten gehört, was der Markt zu bieten hat.“ Dieser Rekord auf dem Kunstmarkt ist erstaunlich, schließlich wurde solch ein Objekt Mitte des 19. Jahrhunderts als „grotesk“, „unheimlich“ oder „merkwürdig“ angesehen. „Exotische Dinge“ und „Merkwürdigkeiten“ wurden bereits seit dem 15. Jahrhundert in den Kunst- und Wunderkammern von Fürsten und in bürgerlichen Naturalienkammern gesammelt, aber niemand hätte damals ein Vermögen

dafür ausgegeben.

Die Geschichte dieser traditionellen Klassifikation von „Merkwürdigkeiten“, die im 15. Jahrhundert begann, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortgesetzt, als im Zuge der europäischen Expansion eine Welle von Neugründungen ethnographischer Museumssammlungen einsetzte. Millionen von Objekten aus Afrika landeten in diesen Orten der Akkumulation von „Fetischen“ und „folkloristischen Dingen“. Nach der damals herrschenden evolutionistischen Auffassung, konnten „Naturvölker“ nicht mehr vor ihrem Aussterben bewahrt werden, also musste dringend ihre materielle Kultur gesichert werden (vgl. Christine Stelzig 2004: 68). Dies rechtfertigte eine Sammelpraxis, in der Museen eigene Expeditionen organisierten, sowie Kolonialbeamte, Kaufleute und Forschungsreisende rekrutierten um Objekte anzukaufen (vgl. Stelzig 2004: 92f.). Nicht selten traf dabei „konfiszierte“ Ware über Militär-Expeditionen in die Museen ein, welches von den Ethnologen billigend in Kauf genommen wurde. Niemand fragte danach, wer diese Stücke hergestellt hatte (vgl. Sally Price 1989: 326f.). In den 1930er Jahren wurde diese unrühmliche Sammelpraxis fortgeführt. Der Ethnologe Michel Leiris, der an einer Expedition in den Jahren 1932/33 von Dakar nach Djibouti teilnahm, beschrieb in seinem zum ethnologischen Klassiker geworden, zweiteiligen Buch „L’Afrique Fantôme“, wie er und sein Expeditionsleiter Marcel Griaule Objekte vor den Augen der Dorfgemeinschaft entwendeten und sie „wie Diebe davonschlichen.“ (vgl. Michel Leiris 1980: 111 ff.). Er löste damit einen Skandal in der Wissenschaftsgemeinde aus.

Mit dem Eintreffen der Objekte aus Afrika formten sich bei Kolonialbeamten, Museumsethnologen und Museumsbesuchern bestimmte Gedanken über diesen Kontinent. Afrikanische Objekte waren eingebunden in diskursive Felder von Macht, Geschichte und Identität und Teil der europäischen Selbstdarstellung und Definition: das „Fremde“ war das Gegenstück zum eigenen zivilisierten Selbstbild. Es wurden Dichotomien gebildet von „Kultur und Natur“ und „Zivilisation und Barbarei“. Dieser ethnozentrische Blick und die kolonialisierende Sprache hatten eine gewaltige Macht und codierten die Objekte als barbarische Gegenstücke. In diesem traditionell-ethnographischen Blick lag der Ausstellungswert der Stücke. Eine erste Ausnahme in der Rezeption afrikanischer Objekte bilden die Benin- und Ife-Bronzen, die 1898 in London versteigert und dort bereits als künstlerische Meisterwerke einer Hochkultur angesehen wurden.

Erst die künstlerische Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts wie Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso, Paul Klee u.a., die die Objekte im Pariser Trocadero, Privatsammlungen oder Flohmärkten entdeckten, entfernten die folkloristischen Objekte aus ihrem Gebrauch und übertrugen sie in einen ästhetischen Kontext: die Objekte waren jetzt schön, sie bewunderten sie „auf unethnologische Weise“ (vgl. James Clifford 1988: 302.). Die Schönheit vieler nicht-westlicher Kunstwerke wurde dann Teil der kunstgeschichtlichen Rezeption, nachdem der Künstler Carl Einstein 1915 das Buch „Negereplastik“ veröffentlichte.

So kam es zu einer konkurrierenden Rezeption der Objekte zwischen den Disziplinen Kunstgeschichte und Ethnologie. Entweder

sah man sie in dieser Zeit als Zeugnis von (Fetisch)-Objekten, von Kultobjekten, von materieller Kultur in den ethnographischen Museen oder sie waren ästhetische, seltene, schöne Meisterwerke für die künstlerische Avantgarde und Teil einer kunstgeschichtlichen Strömung, des „Primitivismus“ (vgl. Clifford 1988: 292ff.). Das in der Moderne entstandene ethnographische Museum und das Kunstmuseum entwickelten jeweils eigene, einander konträre Ausstellungswerte, erläutert der US-amerikanische Ethnologe James Clifford (1988: 299): Jedes gesammelte afrikanische Objekt wurde von diesem System vor die Alternative gestellt, seine zweite Heimat in der ästhetischen oder in der ethnographischen Zone zu finden. Die Ethnographie vertrat den wissenschaftlichen, die Kunstgeschichte dagegen den ästhetischen Ausstellungswert. Die Rezeption von afrikanischen Objekten wurde noch starr getrennt in Ausstellungswert und Kultwert (vgl. Walter Benjamin 1977: 18f.). Heute lösen sich tatsächlich diese starren Klassifikationssysteme auf. Völkerkunde- und Kunstmuseen zeigen in den letzten zwei Jahrzehnten, so Clifford (1988: 303), hinsichtlich der Ausstellungspraxis Anzeichen von Überschneidungen. Mehr und Mehr Ausstellungskonzepte werden gezeigt, die die alten Dichotomien zwischen den Disziplinen Kunst und Ethnologie aufzulösen versuchen. Jetzt wird in einigen Ausstellungskonzeptionen ethnographischer Museen das Schöne, Originale und Seltene afrikanischer Objekte genau so fokussiert, wie auch ihr funktionaler, materieller und kultischer Akzent. Enorme Publikumserfolge werden verzeichnet und die Presseaufmerksamkeit ist groß.

Objekte aus Afrika haben einen kulturgeschichtlichen Prozess durchlaufen, in der sie ganz unterschiedlich bewertet wurden. Die europäische Verortung afrikanischer Merkwürdigkeiten begann in den Wunderkammern, setzte ihren Weg in ethnologischen Museen fort, wurde zur Jahrhundertwende in avantgardistischen Kreisen aufgegriffen und erfährt heute in internationalen Auktionshäusern einen ökonomischen Höhepunkt. Dichotomien weichen auf, sind dennoch erhalten geblieben und neue Positionierungen der Objekte sind möglich geworden. Alles ist zusammen sichtbar und denkbar - das ist die These der Postmoderne. Ein Paradigmenwechsel, für die besonders die 5,9 Millionen Euro teure Ngil-Maske steht. Der ästhetische Blick auf die afrikanischen Holzobjekte hat sie ökonomisiert: Das Teuere ist schön. Eine Art Veredelung durch den künstlerischen Blick. Ostafrikanische Objekte beispielsweise wurden durch die Sammlung Georg Baselitz bekannt und begehrt. Wenn sich Künstler für etwas interessieren, interessieren sich auch irgendwann die Reichen und Mächtigen dafür, was dann irgendwann die Preise steigen lässt, so der Historiker Krzysztof Pomian (1998: 65). Diese ökonomische Ästhetik hinsichtlich afrikanischer Holzobjekte ist relativ neu. Die Objekte sind zu Gebilden mit ganz neuen Funktionen geworden.

Drei Echtheitskonzepte im Vergleich: Sammler, Museen und Auktionshäuser

Sammler: Fundierung im Ritual

Eine Besonderheit von Holzobjekten aus Afrika ist ihre Anonymität, d.h. es gibt keine Künstlersignaturen. Woran macht sich dann „Echtheit“ an afrikanischen Objekten fest? Das was afrikanische Objekte für Sammler häufig so faszinierend macht, ist ihre ursprüngliche Funktion im Kult. Für viele Sammler muss das Objekt Gebrauchsspuren aufweisen, die aus seinem rituellen Kontext stammen. Masken müssen rituell getanzt haben, um echt zu sein. Die tatsächliche Verwendung im Kult, d.h. die Spuren dieser Verwendung, sind das Kriterium für die Bezeichnung „echt“ (vgl. Karl-Ferdinand Schädler 1975: 27f.). Diese Auffassung findet sich in der

Kulturgeschichte Europas wieder. Bereits in der Antike wurde die Echtheit der sakralen Kunst daran fest gemacht, dass es zu einem Kult gehörte, erörtert der interdisziplinär arbeitende Philosoph Walter Benjamin (1977: 18ff.). Die Maiprozession in Scheer (Baden-Württemberg) ist dafür ein gutes Beispiel. Diese Reliquienprozession existiert seit 1782 und findet jährlich am ersten Sonntag im Mai statt. Drei golden glänzende Reliquien werden auf Tragen durch die Stadt geführt und sogar der Verkehr auf der Bundesstraße wird dafür angehalten. Nur einmal im Jahr werden die sakralen Kunstwerke so zu sehen sein. Der Kult hält das Kunstwerk zumeist im Verborgenen, es wird nur zu rituellen Zwecken ausgestellt; es ist wichtiger, dass es vorhanden ist (vgl. Benjamin 1977: 19). Es ist den Göttern zugedacht und ein Instrument der Magie (vgl. Benjamin 1977: 19). Entweder ist die tatsächliche Verwendung im Kult nachgewiesen, so wie bei diesen drei Reliquienköpfen aus Scheer. Oder es sind die Spuren dieser Verwendung, die das Kriterium für die Bezeichnung „echt“ voraussetzen. Es bedeutet, die Maske ist tatsächlich für den Kult angefertigt worden – „und nicht etwa für Touristen oder als Fälschung für den Kunstmarkt“ (Schädler 1975: 28).

Trifft ein Objekt in Europa ein, ist sein kultischer Gebrauch Teil seiner Geschichte geworden und sein absolutes Gewicht liegt auf dem Ausstellungswert, denn hier soll das Objekt in erster Linie als materielles/ästhetisches Ding betrachtet werden. Auf dem europäischen Markt wird das Objekt eben ganz anders verortet. Dennoch behält das Objekt seine „kultische Aura“ bei, es hatte hier „seinen ersten und originären Gebrauchswert“, erläutert Benjamin (1977: 16). So existiert ein gewisses Oszillieren zwischen Kultwert und Ausstellungswert und ist grundsätzlich für jedes Kunstwerk auszumachen (vgl. Benjamin 1977: 19). Der Kult ist Teil seiner Biographie und Geschichte – der Volkskundler und Kulturwissenschaftler Gottfried Korff (1992) beschrieb diese ontologische Besetzung von Objekten damit, dass „Objekte Dinge [sind], auf denen sich menschliche Spuren abgelagert haben.“ Diese einzigartigen menschlichen Spuren auf afrikanischen Objekten, „die im Dienst eines Rituals entstanden sind“, machen seine „auratische Daseinsweise“ aus (Benjamin 1977: 16).

Diese Art von Echtheit ist nicht reproduzierbar, sie ist nicht ersetzbar. Und nur allzu oft wird versucht diese zu fälschen. Walter Benjamin definiert bereits 1936 (erste deutsche Veröffentlichung 1966), was Schädler in seiner Publikation „Afrikanische Kunst“ von 1975 umschreibt: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. [...] Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.“ (Benjamin 1977: 12). Erst die technische Möglichkeit ein Kunstwerk zu reproduzieren, emanzipiert es von seinem „parasitären Dasein am Ritual“ (ders. 1977: 17). Zeitgenössische Kunst ist in keinem religiösen Kult eingebunden, aber hier ist die Künstlersignatur das Kriterium für die Bezeichnung „echt“. „Sammeln fehlt es an Orientierung und Autorität, deren Wort Gesetz ist“, bemerkt der Sammler Ingo Barlovic. Eine Fundierung im Ritual hat für viele SammlerInnen eben deswegen ein so großes Gewicht, da die Künstlersignatur fehlt.

Museum: „Dasein“ als Museumsobjekt

Für das ethnologische Museum ist es nicht relevant, ob das Objekt seine Fundierung im Ritual hatte. Die Kriterien um ein Objekt auszustellen, sind vielfältiger. Entweder ist es ein künstlerisches Original oder es handelt sich um ein Kultobjekt oder es ist ein gelungenes materielles Objekt (vgl. Sally Price 1989:XX). Dies können verzierte Holzkämme aus Westafrika sein, chinesische Vasen aus Porzellan oder eine historische Waschschüssel, die im Volksmuse-

um Eisenheim präsentiert wird. In diesem alten Waschhaus in der ältesten Arbeitersiedlung des Ruhrgebiets sind Einrichtungsgegenstände, Waschzubehör, Fotografien und die Geschichte der Siedlung ausgestellt. Der Besucher geht dann davon aus, dass die Waschschränke, die Kommoden und die Küchengeräte von EisenheimerInnen tatsächlich benutzt wurden. Die Idee ein Objekt auszustellen, wird ausdrücklich als Mittel verstanden, seine Echtheit als Gebrauchsgegenstand ob profaner oder sakraler Art, nachzuweisen (vgl. Sally Price 1989). Ein gutes Museumsschild bürgt für die Echtheit eines Objekts. Ein Museum benötigt in der Regel keine Provenienz – das Museum selbst ist die Provenienz. „Ein Sammler muß sich und die Qualität seines Objekts ständig verteidigen. Eine Bürde von denen die Museen befreit sind.“ (Pomian 1993: 14).

Doch nicht immer ist alles echt, was „echt“ zu sein scheint. Der Hamburger Museumsethnologe reiste 1906 zu Forschungszwecken in den pazifischen Raum und als er Objekte für das Museum kaufte, fertigten die Einwohner aufgrund der begehrten Nachfrage Stücke für Expedition an. Heute stehen diese Stücke im Hamburger Museum für Ethnologie, allerdings ohne Hinweis auf die ja durchaus interessante Entstehungsgeschichte (vgl. Schädler 1997: 28f.). „Im Idealfall“, empfiehlt der US-amerikanische Anthropologe und Museumsexperte James Clifford (1988: 304), „sollte die Geschichte der eigenen Sammlung und Ausstellungspraxis sichtbarer Teil einer jeden Ausstellung sein.“ Bisher wurde das von den ethnologischen Museen nur marginal praktiziert. Es scheint so zu sein, als fürchte man die Geschichte der Objekte. Peter Junge, Kurator der Afrika-Abteilung im Berliner Museum für Völkerkunde, räumt immerhin ein, dass Objekte aus Strafexpeditionen stammen und hat durchaus Recht damit, dass dies nicht für alle Objekte in Museumssammlungen gilt. Es geht hier dennoch nicht (allein) um das Aufwiegen von Quantitätsunterschieden von „guten“ und „bösen“ Objekten in ethnologischen Museumssammlungen. Museen haben sich einem Bildungsauftrag verschrieben, doch hier wird eine große Chance verpasst, indem sie ihren „eigenen historischen Entstehungsprozess“ (vgl. Clifford 1988: 304) unterschlagen und die koloniale Sammelpraxis verschleiern. Dies ist ein Verlust an Redlichkeit, an Bildung und Aufklärung für die Besucher und wenig Wertschätzung an diejenigen Völker, die diese koloniale Epoche miterlebt haben. Über die relativ neue Verortung der Objekte aus Afrika als ästhetische Meisterwerke und das Ausstellen zeitgenössischer Künstler in ethnologischen Museen haben sich neue Möglichkeiten für die Museen eröffnet, Kulturen den Museumsbesuchern zu präsentieren. Diese Transformation in ein Kunst-Kultur-Gebilde trägt viel Potential in sich. Das darf jedoch nicht dazu genutzt werden, sich seiner unrühmlichen Geschichte zu entledigen. Objekte in ethnologischen Museen sind nicht nur echte Zeugnisse einer materiellen Kultur aus fernen Kontinenten, sondern auch echte Träger deutscher kolonialer Geschichte geworden. „Sie sind“, so Gottfried Korff (1993), „kommunikative Kanäle zwischen Vergangenheit und Zukunft, denn sie tragen Spuren von Geschichten, Personen und Ereignissen.“ Es ist das „Hier und Jetzt“ der originalen Objekte in Museen, deren Dasein an diesem Ort eine historische Grundlage haben.

Auktionshäuser: Konstruiertheit von Provenienz

Im Gegensatz dazu ist das nichtstaatliche Kunstsystem – Galerien, Auktionshäuser, Privatsammler, Händler – ständig einem Beweiszwang hinsichtlich der Echtheit ihrer eigenen Objekte ausgesetzt. Die wahren Preise werden nur laut von Händlern und Auktionshäusern genannt. In diesem System spielen Preissteigerungen eine erhebliche Rolle. Der Tauschwert ist hier wichtig. „Eine einwand-

freie und lückenlose Provenienz steigert den Preis erheblich“, so Schädler (2009:37). Nur dann kann es zu Spitzenpreisen kommen. Die Künstleridentität ist nicht mehr nachvollziehbar, das Objekt ist anonym Herkunft, daher müssen andere Quellen zu Rate gezogen werden. Die Glaubwürdigkeit eines zu verkaufenden Objekts muss gesteigert werden und damit der Preis. Dabei werden dem Objekt „Eigenschaften“ verliehen, es wird eine Art Biographie konstruiert. Der Preis ist ein kompliziertes Gebilde, zusammengesetzt aus verschiedenen Parametern.

- Das Objekt stammt aus einer Sammlung, die während der kolonialen Phase angelegt wurde. Diese steht für eine Art Garantie, dass das Stück tatsächlich alt ist. Oft werden ausführliche Erläuterungen zu den Vorbesitzern abgedruckt. Die Geschichte des französischen Generals Mennerat, im Sotheby's Auktionskatalog (2008) ausführlich erläutert, der in den 1930er Jahren im Inneren des Kongos unterwegs war und neben Charles de Gaulle die Schulbank drückte, werten die Stücke auf. Ob fiktional oder nicht, die Erzählung legt sich wie historischer Staub auf die Objekte und erinnert an Herz der Finsternis von Joseph Conrad (1902).
- Das Objekt stammt aus einer bekannten Künstlersammlung. Die Ngil Maske für 5,9 Millionen Euro stammte aus der Sammlung Vérité, der Künstler und Galerist war. Weitere bekannte Künstlersammlungen sind die von Georg Baselitz, Pablo Picasso oder Maurice de Vlaminck. Alles was Künstler und Intellektuelle interessiert, interessiert auch irgendwann die Reichen und Mächtigen (Pomian 1998:65). Der Blick des Künstlers veredelt das Objekt. Eine bessere Empfehlung kann sich ein Sammler nicht wünschen.
- Das Stück stammt aus einer sonstigen bekannten Sammlung, etwa aus der Sammlung Helena Rubinstein.
- Das Objekt war lange nicht in der Öffentlichkeit zu sehen. Diese Unerreichbarkeit macht sie so reizvoll (Pomian 1998: 14f.). In den Präsentationsvideos großer Auktionshäuser wird gerne darauf verwiesen, dass „viele der Kunstwerke seit Jahrzehnten nicht mehr in der Öffentlichkeit zu sehen waren.“ Der Handel leiht sich dabei etwas vom Kult, wo das sakrale Objekt im Verborgenen gehalten wird und nur zu bestimmten Zwecken ausgestellt werden darf. Dem Objekt wird damit eine sakrale Aura verliehen. Siebzig Jahre lang hatte die Familie Vérité ihre Sammlung für sich behalten. Das hat sich an der jetzt weltberühmten Ngil-Maske bezahlt gemacht. Wenn diese Objekte versteigert worden sind, sind sie für immer oder eine ganze Weile aus dem zirkulierenden Markt ausgeschlossen. Das macht sie unerreichbar und daher so reizvoll (vgl. Pomian 1998: 14f.).
- Das Objekt erscheint in seriösen Publikationen und gewinnt durch eine wissenschaftliche Einschätzung anerkannter Autoritäten an Glaubwürdigkeit. Als eine solche Autorität wirkte der Kunsthistoriker William Fagg auf den Markt ein, als er 1975 im Auktionshaus Christie's das Tribal Art Departement gründete. Dies wird auch gezielt in Auktionskatalogen eingesetzt. Der Käufer bekommt damit eine wissenschaftlich legitimierte Empfehlung (vgl. Murray Satov 1997:235, Malefakis 2007:67).
- Objekte werden bei Händlern in Kommission gegeben. Ein Sammler berichtete mir in einem Interview, dass Objekte zu ver-

schiedenen Händlern in Kommission gegeben werden, um eine neue Provenienz anzulegen. Langsam steige dadurch der Preis. Diese Zwischenstation des Objekts kann dann in seine Biographie eingeschrieben werden. Der Handel leiht sich hier etwas vom Echtheitskonzept des Museums, ein „Dasein“ beim Händler, selbst nur zeitlich beschränkt, ist dabei das Argument. Sogar „anonymer Besitzer“ wird in Stammbäumen angegeben. Es scheint so zu sein, als müssen unbedingt Besitzverhältnisse erwähnt werden (vgl. Satov 1997: 224). „Keiner macht sich mehr die Mühe“, erläuterte mir der Sammler, „Herkunftsangaben der Auktionshäuser zu überprüfen“. Provenienzanangaben von Händlern im Internet klingen angesichts dieser Aussagen wie Hohn, z.B. „Bei Straßenbauarbeiten gefunden“ oder „Altes Stück aus ehemaliger Privatsammlung.“

Es gibt sicherlich noch mehr Beispiele, wie ein Stammbaum konstruiert werden kann. Die Identität des Objekts wird neu erfunden, es ist eine „projizierte Identität“, so Sally Price (1989: 154). Die fehlende Künstlersignatur und der ungewisse Entstehungszeitpunkt des Objekts muss durch „authentische“ Faktoren ersetzt werden. Die Provenienz soll diesen historischen Grenzstein dokumentieren (Price 1989: 154). Es besteht eine eindeutige Dialektik zwischen Anonymität der Kunstwerke und der Konstruktion von Stammbäumen. Die relativ neue Verortung afrikanischer Objekte als Meisterwerke in Auktionshäusern macht sie zu Statussymbolen. Die Konstruiertheit von Provenienzen sind die neuen authentischen Signaturen afrikanischer Objekte. Man kann sagen, dass Provenienzen heute eine neue Art von Verständnis von Echtheit erkennen lassen, es ist der Versuch Echtheit zu produzieren - eine neue Auffassung von Authentizität wird heraus gebildet. Dieses neue Echtheitskonzept hat seine Fundierung in der fehlenden Künstlersignatur, die in der europäischen Kunsttradition nicht denkbar ist. Authentizität wird konstruiert, und da der Sammler ahnt, dass es keine reproduzierbare Echtheit gibt, bleiben immer Zweifel. Vielleicht ist Authentizität etwas, was vom ökonomisierten Markt reproduziert/konstruiert wird, und nicht wie früher von Ethnologen gerettet werden muss? Man könnte über den Versuch nachdenken, die Echtheit vom Kult abzulösen, wie es schon Georg Baselitz andeutet. Für Baselitz ist es „ein schrecklicher Fehler, afrikanische Objekte als etwas Ethnographisches zu betrachten und nicht als Kunst“ (vgl. Peter Stepan 2003:40). Der Preis eines Objekts ist ein kompliziertes Gebilde und wie fiktiv oder wahrheitsgetreu eine Provenienz tatsächlich ist, dass müssen die Käufer überprüfen. Die Dialektik zwischen der Anonymität der Objekte und der Konstruiertheit von Provenienzen ist evident. Der ökonomisierte Fetischismus hat seine eigene Ästhetik. Es ist wichtig zu sehen, an welchen Orten welche Ideologien auftreten.

Der profane Kultwert und die Dingbedeutsamkeit

Hartmut Böhme, Professor für Kulturtheorie, schrieb in seiner Monographie „Fetischismus und Kultur“ (2006: 85): „Sicher ist: Wir wollen etwas von und mit den Dingen; die Dinge wollen nichts mit uns. Diese ontologische Gleichgültigkeit der Dinge den Menschen gegenüber heißt aber nicht, dass sie reaktionslos wären. Sie zeigen eigentümliche Widerständigkeit, die zu immer neuen Versuchen, Revisionen, Darstellungen zwingen.“ Die kulturgeschichtlichen Verortungen der Objekte, zeigen, „dass Bedeutungen [afrikanischer Objekte] nicht ein für allemal feststehen, sondern dass sie im Wandel der Geschichte entstanden und so auch im Gefüge von Macht und Herrschaft zugeschnitten worden sind.“ (Korff 1992:13).

Nachdem ein Objekt aus seinem ursprünglichen Kult entfernt, in ethnologischen und kunsthistorischen Museen verortet und auf Kunstauktionen mit einem Tauschwert versehen wurde, ist es zu einem westlichen „Fetisch“, zu einem Tausch- und Statussymbol geworden. Es vereint exotische, ökonomische und ästhetische Sehnsüchte. Das Objekt wird durch diese multiplen Rezeptionsarten zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen (vgl. Benjamin 1977: 20). Kultwert, Ausstellungswert und Tauschwert sind zusammen gefallen und verleihen dem Objekt einen „profanen Kultwert“. Aber auch der Kunstmarkt hat seine Rituale. Preisrekorde sind nicht selten, die ökonomische Ästhetik ist ein hoch geschätzter Wert in Zeiten von Statussymbolen, Wirtschaftskrisen und Konjunkturen. Überspitzt gesagt, sind der „Zauber“ der Ästhetik, die „Aura“ seines ursprünglichen Kultwerts und die „Magie“ seines Tauschwerts zusammen gefallen. Kunstwerke, ob als „traditionell“, „modern“, „lokal“ oder „zeitgenössisch“ eingestuft, sind Träger von Bedeutungen. Der profane Kult um diese Dinge gilt für eine Ngil Maske, für eine seltene Statue aus Gabon, für die Plastikmasken aus Müllresten von Ramould Hazoumé, für den Diamantenschädel von Damian Hirst oder für die Mona Lisa von Leonardo da Vinci. Die lateinische Bezeichnung für Echtheit ist „integritas“, also „Lauterkeit“, „Redlichkeit“ und auch „Unversehrtheit“. Der Umgang mit der Glaubwürdigkeit und Unversehrtheit des Objektes, zeigt an aus welchen Motiven heraus Sammler, Museen und Auktionshäuser mit Wertzuordnungen umgehen. Wertzuordnungen dienen dazu, Objekten eine Bedeutung zu geben. Früher waren Objekte noch exotische Merkwürdigkeiten, heute sind sie auf dem Kunstmarkt zu ästhetisch-ökonomisierten Statussymbolen geworden, die ein Ethnologe im 19. Jahrhundert für merkwürdig gehalten hätte. Dazwischen liegt die prägende Kraft der Afrikaforschung mit seiner kolonialen Sammelwut. Diese Geschichte lässt sich bis heute kaum abschütteln: „Objekte sind Dinge, auf denen sich menschliche Spuren abgelagert haben“ (Korff 1992).

LITERATURLISTE:

- BENJAMIN, WALTER (1977): DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT. SUHRKAMP, FRANKFURT A.M. ANMERKUNG: BENJAMIN HAT DIESEN AUFSATZ BEREITS 1935/36 IM PARISER EXIL VERFASST UND 1936 AUF FRANZÖSISCH IN TEILEN PUBLIZIERT. ERST 1963 WURDE DER AUFSATZ VOLLSTÄNDIG VERÖFFENTLICHT
- BÖHME, HARTMUT (2006): FETISCHISMUS UND KULTUR. EINE ANDERE THEORIE DER MODERNE. ROWOHLT TASCHENBUCH VERLAG, REINBECK BEI HAMBURG
- CLIFFORD, JAMES (1988): ÜBER DAS SAMMELN VON KUNST UND KULTUR. IN: PRUSSAT, MARGRIT/ TILL, WOLFGANG (2001): NEGER IM LOUVRE. TEXTE ZUR KUNSTETHNOGRAPHIE UND MODERNER KUNST. FUNDUS-VERLAG, DRESDEN
- HEINICK, ANGELIKA (2006): MASKE IM LICHT: DIE SAMMLUNG VÉRITÉ BRICHT ALLE REKORDE. IN: [HTTP://WWW.FAZ.NET/ARTIKEL/C31680/STAMMESKUNST-MASKE-IM-LICHT-DIE-SAMMLUNG-VERITE-BRICHT-ALLE-REKORDE-30129152.HTML](http://www.faz.net/ARTIKEL/C31680/STAMMESKUNST-MASKE-IM-LICHT-DIE-SAMMLUNG-VERITE-BRICHT-ALLE-REKORDE-30129152.HTML). AM 25. JUNI 2006.
- JUNGE, PETER (2005): KUNST AUS AFRIKA. AUSSTELLUNGSKATALOG. BERLIN UND KÖLN: SMB – DUMONT
- KORFF, GOTTFRIED (1993): PARADIGMENWECHSEL IM MUSEUM? ÜBERLEGUNGEN AUS ANLASS DES 20JÄHRIGEN BESTEHENS DES WERKBUND-ARCHIVS. VORTRAG AM 27. MAI 1993 IM MARTIN-GROPIUS-BAU, BERLIN
- KORFF, GOTTFRIED (1992): 13 DINGE. FORM, FUNKTION, BEDEUTUNG. KATALOG ZUR AUSSTELLUNG MUSEUM FÜR VOLKSKULTUR IN WALDENBUCH/WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM STUTTGART, STUTTGART 1992.
- LEIRIS, MICHEL (1985): PHANTOM AFRIKA 1 & 2. TAGEBUCH EINER EXPEDITION VON DAKAR NACH DJIBOUTI. SUHRKAMP VERLAG, FRANKFURT A.M.
- MALEFAKIS, ALEXIS (2007): DIE WESTLICHE ANEIGNUNG DER AFRIKANISCHEN KUNST. KONTUREN EINER WESTLICHEN KONZEPTION. MAGISTERARBEIT
- PRICE, SALLY (1988): ANONYMITÄT UND ZEITLOSIGKEIT. IN: PRUSSAT, MARGRIT/ TILL, WOLFGANG (2001): NEGER IM LOUVRE. TEXTE ZUR KUNSTETHNOGRAPHIE UND MODERNER KUNST. FUNDUS-VERLAG, DRESDEN
- PRICE, SALLY (1989): PRIMITIVE KUNST IN ZIVILISierter GESELLSCHAFT. CAMPUS VERLAG, FRANKFURT/NEW YORK
- POMIAN, KRZYSZOF (1998): DER URSPRUNG DES MUSEUMS. WAGENBACHS TASCHENBUCH, BERLIN
- SATOV, MURRAY (1997): CATALOGUES, COLLECTORS, CURATORS, THE TRIBAL ART MARKET AND ANTHROPOLOGY. IN: MCCLANCY, JEREMY (HG.): CONTESTING ART. ART, POLITICS AND IDENTITY IN THE MODERN WORLD. OXFORD, NEW YORK 1007, S. 215-241
- SCHÄDLER, KARL-FERDINAND (1997): AFRIKANISCHE KUNST. VON DER FRÜHZEIT BIS HEUTE. WILHELM HEYNE VERLAG, MÜNCHEN
- SCHÄDLER, KARL-FERDINAND (1975): AFRIKANISCHE KUNST. WILHELM HEYNE VERLAG, MÜNCHEN
- SOTHEBY'S (2008): GABON-KONGO. COLLECTION DU GÉNÉRAL MENNERAT. IN: ART D'AFRIQUE, D'Océanie, D'ASIE DU SUD-EST. PARIS
- STELZIG, CHRISTINE (2004): AFRIKA AM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU BERLIN 1873-1919. ANEIGNUNG, DARSTELLUNG UND KONSTRUKTION EINES KONTINENTS. CENTAURUS VERLAG, HERBOLZHEIM

KULTGEGENSTAND, STUDIENOBJEKT, KURIOSUM ODER KUNST ?

- Bedeutungsebenen ethnologischer Artefakte



Rekonstruierte Afrika-Vitrine des Museums Gabriel von Max, um 1890 (REM 2011)

1. Streitstand

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab es öffentliche Auseinandersetzungen darüber, ob ethnologische Artefakte Kunst im Sinne des abendländischen Kunstbegriffes sein können.

a. Als Kunst wurden ethnologische Artefakte zunächst nicht gesehen. In Sammlungen und Museen wurde ausschließlich dem Gebrauch dienende Gegenstände des täglichen Lebens zusammen mit für den Kult oder das soziale Gefüge bedeutenden Objekten ausgestellt.

Anfang des 20. Jahrhunderts war dieses Sammelsurium einer der Hauptstreitpunkte in der öffentlichen Auseinandersetzung um die Rolle der Kunst in der Völkerkunde. Guillaume Apollinaire¹ forderte am 10. September 1912 im Leitartikel des Paris-Journal die Schaffung eines Museums der exotischen Künste in welches ausschließlich Statuen und Fetische, nicht aber Gebrauchsgegenstände aufgenommen werden sollten. In dieses Museum sollten aus dem Louvre und aus dem Völkerkundemuseum im Pariser Trocadéro alle als Kunstwerke zu betrachtenden außereuropäischen Objekte eingebracht werden, so dass dieses neue Museum der exotischen Künste für die außereuropäische Kunst das werden sollte, was der Louvre für die europäische Kunst war und ist. Aber nicht nur Apollinaire bemängelte, dass in den Völkerkundemuseen damaliger Prägung Kunstgegenstände sowie Arbeitsgerät und Kleidung ohne jeglichen künstlerischen Wert übereinandergestapelt waren. Karl Scheffler² sprach in seinem Buch „Berliner Museumskrieg“ vom Berliner Völkerkundemuseum als dem „größten Spielzeugwarenlager“ dem „buntesten Antiquitätengewölbe, das man fast zu hassen beginnt“; die Sammlung mache die Besucher mit ihren vollgestopften Vitrinen „krank“. Umgekehrt hat Emil Stephan bereits 1907 sicher zu Recht darauf hingewiesen, dass „uns zu einem wirklichen Verständnis der Kunst der untersuchten Stämme grade das Beste noch fehlt, nämlich die Einsicht in den geistigen Zusammenhang der Darstellung“.³

b. Einen weiteren, weltanschaulich geprägten Höhepunkt erreichte dieser Streit anlässlich der Gründung des Pariser Musée du Quai Branly. Thomas Nutz kommentierte dessen Eröffnung wie folgt:

„Unter beträchtlichem Mediengetöse wurde 2006 in Paris ein neues Museum mit dem Namen Musée du Quai Branly eröffnet, das sich als eine zukunftsweisende Neukonzeption des Umgangs mit ethnographischen Objekten versteht. Mit einem Handstreich versuchte man der ererbten Masse von ethnographischen Objekten eine neue Bedeutung zu verleihen, indem man sie zu Kunstwerken umdefinierte, in einem Museum der arts premier (im Anklang an das surrealistische Vokabular aus den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts) vereinigte und in der gleichen Weise wie westliche Kunst präsentierte. Unter dem Mantel eines ästhetischen Universalismus erhob man Artefakte nichtwestlicher Gesellschaften auf den Sockel der künstlerischen Meisterwerke des Abendlands. Das neue Musée du Quai Branly ist Teil eines sich in der westlichen Welt seit Beginn des 21. Jahrhunderts abzeichnenden Trends, den überkommenen Park der Völkerkundemuseen neu zu konfigurieren und auf die neuen Rahmenbedingungen von Postkolonialismus und Globalisierung

„Unter beträchtlichem Mediengetöse wurde 2006 in Paris ein neues Museum mit dem Namen Musée du Quai Branly eröffnet, das sich als eine zukunftsweisende Neukonzeption des Umgangs mit ethnographischen Objekten versteht. Mit einem Handstreich versuchte man der ererbten Masse von ethnographischen Objekten eine neue Bedeutung zu verleihen, indem man sie zu Kunstwerken umdefinierte, in einem Museum der arts premier (im Anklang an das surrealistische Vokabular aus den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts) vereinigte und in der gleichen Weise wie westliche Kunst präsentierte. Unter dem Mantel eines ästhetischen Universalismus erhob man Artefakte nichtwestlicher Gesellschaften auf den Sockel der künstlerischen Meisterwerke des Abendlands. Das neue Musée du Quai Branly ist Teil eines sich in der westlichen Welt seit Beginn des 21. Jahrhunderts abzeichnenden Trends, den überkommenen Park der Völkerkundemuseen neu zu konfigurieren und auf die neuen Rahmenbedingungen von Postkolonialismus und Globalisierung

zu reagieren.“⁴

Mit dem Vorwurf, Artefakte nichtwestlicher Gesellschaften als Kunst zu verstehen sei die Reaktion auf Postkolonialismus und Globalisierung, hat der Streit um die Rolle der Kunst in der Völkerkunde auch eine politische Dimension angenommen. Zur Beantwortung der Frage, ob und welche außereuropäischen Objekte Kunst sind, kann dies nichts beitragen. Politische und soziale Strömungen können in Kunstwerken Ausdruck finden, nicht aber in Form von Kulturimperialismus darüber entscheiden, was Kunst ist. Letztlich kann dies in unserem Kulturkreis nur aus einem zum ästhetischen Universalismus weiterentwickelten abendländischen Kunstverständnis heraus entschieden werden. Eine Erkenntnis, die Stephan bereits im Jahre 1907 zu Zeiten des Kolonialismus politisch wertfrei formulierte: „Wollen wir in den Geist jener fernen, fremden Kunst eindringen, so bleibt nichts übrig, als unsre eigene Kunst zum Vergleich heranzuziehen, obwohl sie gar nichts mit der Südseekunst gemein zu haben scheint.“

2. Verständnis der autochthonen Völker Kunst um der Kunst Willen war den indigenen Völkern unbekannt. Die Künstler waren in erster Linie Handwerker, die für sich selbst oder einen unmittelbaren Auftraggeber Dinge herstellten, die für das Leben der Gemeinschaft notwendig waren. Dinge, die für die Nahrungsmittelproduktion, Jagd, Kriegsführung, aber auch für den Kult benötigt wurden. Das Geschaffene ist nicht Ausdruck des Unbewussten. Es ist vielmehr Ergebnis bewussten Festhaltens an der Tradition des Volkes. Der Künstler ist durch das Leben in der Gemeinschaft geprägt. Religiöse und soziale Vorstellungen werden mittels der ihm vertrauten Formensprache zum Ausdruck gebracht. Es ging ihm nicht darum Neues zu schaffen, sein Ziel war es, die Funktion des Objektes durch Verwendung der traditionellen Materialien, Formen und von ihm verstandenen Symbole sicherzustellen.⁵

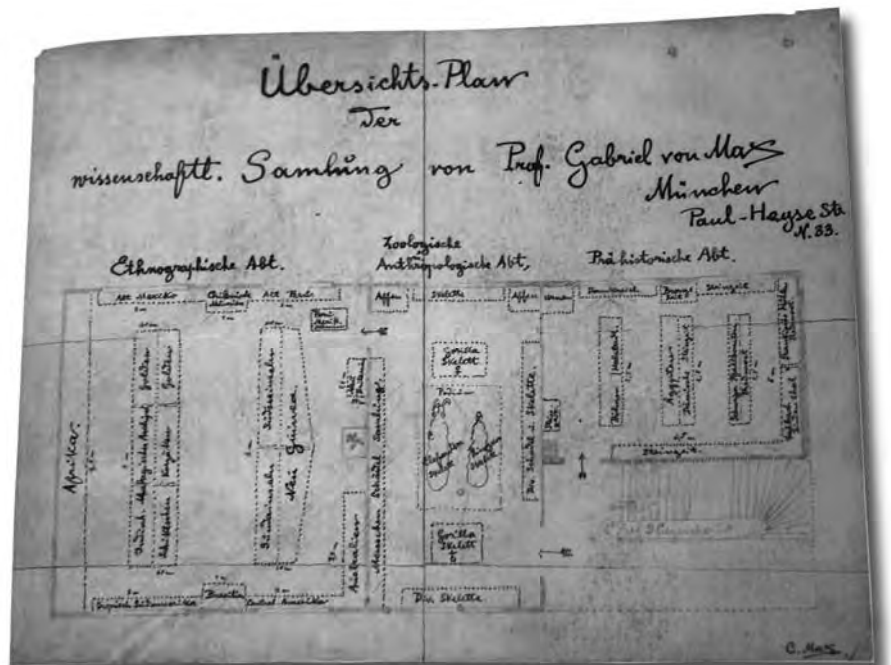
3. Universeller Bedeutungswandel – universeller Kunstbegriff
Auch wenn die Ikonographie unterschiedlich ist, ist der autochthone Künstler deshalb einem abendländischen Künstler, der im Formenkanon der christlichen Kunst Skulpturen geschaffen hat, vergleichbar. Gemeinsam ist den autochthonen Völkern und den Sakralkünstlern des Abendlandes auch, dass ihre Werke im Kult gebraucht wurden und diese ihre ursprüngliche Bedeutung als Kultgegenstand in dem Moment verloren haben, als sie in Sammlungen oder Museen gebracht wurden. Die ursprüngliche Bedeutung findet sich nach der Profanierung lediglich noch in der Beschreibung des Zwecks, dient nur noch dem Verständnis eines nicht mehr gegebenen Kontexts. Nicht verloren gegangen ist der im Kultgegenstand verkörperte Ausdruck und die Lebendigkeit des vom Künstler bei der Verwendung der traditionellen Symbole und Formen Gefühlten.

4. Ergebnis

Außereuropäische Kunst wurde nicht erst neuerdings auf die Ebene der künstlerischen Meisterwerke des Abendlands gehoben, sie stand schon immer auf einer Ebene mit der europäischen Kunst.

Allein dass wir die rituelle Bedeutung eines außereuropäischen Kultgegenstandes nicht kennen, rechtfertigt es nicht, diesen als „Artefakt nicht westlicher Gesellschaften“ abzuqualifizieren und in eine Reihe mit rein technischen Gebrauchsgegenständen zu stellen. Er und die Kirchenskulptur sind in gleicher Weise Kunst und

deshalb gleichwertig zu behandeln, nach gleichen künstlerischen Maßstäben zu bewerten und auch gleichwertig zu präsentieren. Keine Kunst und bloßer Artefakt ist ein Objekt nur dann, wenn der Handwerker die kultische Bedeutung der von ihm verwandten Formen und Symbole nicht kennt und damit durch deren Verwendung nichts zum Ausdruck bringt. Ergebnis ist ein nicht authentischer,



Übersichts-Plan Sammlung Gabriel von Max“

auf das Dekorative beschränkter Artefakt, zu erkennen unter anderem an der Verwendung flacher vereinfachter Formen, wenig sorgfältiger Ausführung, geringer oder keiner Ausdruckskraft.

Bildende Kunst ist nicht der mit einem Werk transportierte Inhalt, sondern das Medium, Inhalte zu transportieren. Maßgebend ist allein, in welcher Intensität und Qualität Körperliches dargestellt und Emotionales ausgedrückt wird. Es ist damit nicht nur gerechtfertigt, sondern geboten alle Kunst der Welt unter einem universellen Kunstbegriff zu fassen und zu bewerten.

4. Ergebnis

Außereuropäische Kunst wurde nicht erst neuerdings auf die Ebene der künstlerischen Meisterwerke des Abendlands gehoben, sie stand schon immer auf einer Ebene mit der europäischen Kunst.

Verfasser: Dr. Bernhard Kühn / www.expoca.de

¹ Apollinaire, Guillaume, *Les arts exotiques et l'ethnographié*, Paris Journal, 10. September 1912, S. 1

² Scheffler, Karl, *Berliner Museumskrieg*, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921, S.295 f

³ Stephan, Emil, *Südseekunst*, Verlag Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1907, S. 130

⁴ Nutz Thomas, *Artefakt oder Kunstwerk? Ethnographische Objekte zwischen Wissenschaft und Kunst*. (Rezension über: Cordula Grewe [Hrsg.]: *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner 2006.)

in: IASOnline [10.06.2007] /URL: http://www.iasonline.de/index.php?vorgang_id=2518; Datum des Zugriffs: 28.04.2010

⁵ Stephan, Emil, a.a.O., S. 49

PUBLIKATIONEN ÜBER ZEITGENÖSSISCHE AFRIKANISCHE KUNST IN DEUTSCHEN PRIVATSAMMLUNGEN



Chéri Samba, *18 ans de souffrance et de bonheur*

Zeitgenössische afrikanische Kunst wird bisher nur selten in den aktuellen Kunstmagazinen diskutiert. Als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung befindet sie sich momentan noch zwischen den Disziplinen und den entsprechenden Kompetenzfeldern. Sie wird bislang entweder in kunstwissenschaftlich oder ethnologisch geprägten Medien besprochen. Eine ähnliche Teilung findet sich bei ihren Käufern. Die Präsenz zeitgenössischer afrikanischer Kunst in deutschen Privatsammlungen – und somit deren Sammler – sind, anders als vergleichsweise Sammler von europäischer Kunst, fast ausschließlich einem internen Sammlerkreis bekannt. Hinzu kommen noch einige Kunst- und Kulturwissenschaftler und die wenigen Galeristen, bei denen die Sammelnden ihre Kunstwerke erwerben. Erst langsam etabliert sich zeitgenössische afrikanische Kunst als eigenständiges Sammlerfeld, deren Käufer nicht mehr nur aus der „Afrika-Szene“ kommen, sondern die sich auch sonst für zeitgenössische Kunst interessieren.

Viele Sammler traditioneller afrikanischer Kunst blicken noch befremdet auf die junge bunte afrikanisch stämmige Kunstszene, die häufig nicht nur mit den tradierten künstlerischen Medien wie Malerei und Skulptur arbeitet, sondern gern multimedial mit Rauminstallation, Fotografie, Video oder Performance. Selbst wenn die Sammler noch nicht zahlreich zeitgenössische afrikanische Kunst erwerben, so interessieren sie sich zunehmend für dieses Feld. Leider erfährt man über die Sammlungen wenig. Dementsprechend sind auch Publikationen zu diesem Thema selten und nur einer klei-

nen Gruppe von Spezialisten bekannt. Um Interessierten den Einstieg zu erleichtern und einen Überblick zu ermöglichen, will ich nachfolgend einige Sammler und deren Publikationen bzw. Bücher vorstellen, die in den letzten Jahren zu diesem Thema erschienen sind. Einige der heute wichtigsten Künstler afrikanischer Herkunft wurden schon vor über 20 Jahren von Sammlern in Deutschland wahrgenommen und angekauft. Hans Bogatzke, ein westfälischer Schuhfabrikant, baute innerhalb von zwei Jahrzehnten die umfangreichste deutsche Sammlung mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst auf. Sie umfasste Arbeiten von fast allen namhaften Künstlern mit afrikanischen Wurzeln, wie Ghada Amer, Loulou Cherinet, Marlene Dumas, Kendall Geers, Ingrid Mwangi, Yinka Shonibare, Romuald Hazoumé oder Chéri Samba. Die von Bogatzke gesammelten Exponate wurden jedoch nie als eigene Sammlung veröffentlicht und erschienen

nur teilweise in der Anthologie *Ondambo. African Art Forum/Afrika Kunst Forum* von 2000. Außerdem befindet sich die Sammlung heute nicht mehr in Deutschland. Nach Bogatzkes Tod 2006 verkaufte der mit ihm befreundete angolische Künstler Fernando Alvim die über tausend Gemälde, Videos und Skulpturen an den Kongolese Sindika Dokolo. Einige dieser Werke wurden 2007 im afrikanischen Pavillon der Biennale in Venedig gezeigt.

2002 publizierten das Sammlerehepaar Artur und Heidrun Elmer einen Teil ihrer Sammlung zeitgenössischer afrikanischer Kunst in *Afrika – Begegnung, Künstler, Kunst, Kultur und erneut 2005 in Retour au future, Collection Elmer*. Zur Sammlung Elmer gehören unter anderem der kamerunische Installationskünstler Pascale Marthine Tayou, die für ihre geschweißten Metallskulpturen bekannte englisch-nigerianische Künstlerin Sokari Douglas Camp, der Maler und Bildhauer George Lilanga Di Nyama aus Tansania und der Fotograf Malick Sidibé aus Mali und weiterhin die Maler Chéri Cherin (DR Kongo), Kwesi Owusu-Ankomah (Ghana/Deutschland), Chéri Samba (DR Kongo) sowie die Fotokünstler Aimé Ntakiyika (Burundi) und Seydou Keita (Mali).

Neben Veröffentlichungen der Sammlung Elmer könnten in dem Zusammenhang auch die Publikationen der Sammlungen Péus, Kleine-Gunk, Bender oder Greiffenberger genannt werden. In ihren Sammlungskatalogen finden sich Künstler wie Sane Wadu (Kenia), Twins Seven Seven (Nigeria) oder John Takawira (Simbabwe). Zu diesen Künstlern ist anzumerken, dass viele ihrer Exponate in den



Links:
Toyin Loye, *Selfportrait*

Rechts:
Ransome Stanley,
For Henning Mankell



1970er bis 1990er Jahren entstanden und sich stilistisch von aktuellen zeitgenössischen Positionen unterscheiden. In der von mir und dem Sammler Günter Kawik kürzlich erschienenen Publikation *Afrika und die Kunst – Einblicke in deutsche Privatsammlungen* ordne ich diese Künstler daher einer anderen Kategorie zu, die ich *Lokale Kunstszenen* nenne. Sie könnten jedoch ebenso einer Art afrikanischen *Moderne* zugeordnet werden, die zeitlich vor der *Zeitgenössischen Kunst* zu verorten ist. Der Begriff der *Moderne* wird jedoch wegen des Vorwurfs einer eurozentrischen Sicht kontrovers diskutiert, weshalb wir uns in unserem Buch gegen ihn entschieden haben.

Eines der jüngeren Beispiele für die Veröffentlichung einer Sammlung zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland ist das 445-Seiten starke Buch der Walther Collection. Im September 2010 publizierte der deutsch-amerikanische Sammler Artur Walther einen Teil seiner Sammlung mit Arbeiten von zahlreichen afrikanischen Fotografen unter dem Titel *Events of the Self: Portraiture and Social Identity: Contemporary African Photography from the Walther Collection*. Unter der künstlerischen Leitung des nigerianischen Kurators Okwui Enwezor hat Artur Walther eine Ausstellung mit Katalog initiiert, die drei Generationen afrikanischer Künstler und Fotografen vorstellt: darunter Seydou Keïta (Mali), Malick Sidibé (Mali), J.D. 'Okhai Ojeikere (Nigeria), Rotimi Fani-Kayode (Nigeria), Santu Mofokeng und Nontsikelelo Veleko (beide Südafrika).

Den wenigen Kennern der zeitgenössischen afrikanischen Kunst sind alle oben genannten Künstler bereits wohl bekannt. Besonders die jüngere südafrikanische Künstlergeneration, zu denen beispielsweise die Fotokünstlerin Nontsikelelo Veleko gehört, wurde 2010 während der Fußballweltmeisterschaft in Südafrika in zahlreichen Kunstmagazinen, wie z.B. *ART* und *Monopol* vorgestellt. Aber auch der in Berlin lebende Südafrikaner Robin Rhode ist durch seinen bei Hatje Cantz erschienenen Katalog *Walk Off*, in dem einige seiner Fotoreihen vorgestellt werden, einem größeren Kreis vertraut geworden und wird daher nicht mehr unter dem „Afrika-Label“ gesammelt.

Die *Walther Collection* mit den etablierten Künstlern Ai Weiwei, Günter Förg, Candida Höfer oder Louise Lawler; die Unternehmenssammlung *Daimler Art Collection* mit ihrem Fokus auf südafrikanische Kunst oder Sammlungen wie die *Julia Stoschek Collection* mit Arbeiten von Robin Rhode und Nandipha Mntambo zeigen auf, dass sich das simultane Sammeln von Künstlern afrikanischer Herkunft mit europäischen, amerikanischen oder asiatischen Künstlern

durchzusetzen beginnt. Diese Entwicklung führt zu einem erfreulichen Fazit: Es interessieren sich immer mehr Sammler außerhalb der Afrika-Szene für die junge Kunst Afrikas und unter den Sammlern etabliert sich zunehmend ein selbstverständlicher Umgang mit Exponaten zeitgenössischer Künstler afrikanischer Herkunft, deren Arbeit nicht in erster Linie als „afrikanisch“ begriffen wird.



Amouzou Glikpa, *Widder*

Verfasser: Dorina Hecht

Dieser Artikel ist in leicht abgewandelter Form ein Auszug aus: Hecht, Dorina: *Veröffentlichte Sammlungen in Deutschland*. In: Hecht, Dorina/Kawik, Günter (Hg.): *Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen*, Bottrop im Dezember 2010.

BILDLEGENDEN:

CHÉRI SAMBA, ACRYL AUF LEINWAND, 89 X 117 CM, 1993, COURTESY GALERIE PETER HERRMANN, BERLIN.

TOYIN LOYE, MISCHTECHNIK AUF PAPPE, 60 X 60 CM, 2004, COURTESY OF THE ARTIST.

RANSOME STANLEY, ÖL AUF LEINWAND, 70 X 70 CM, 2009, COURTESY OF THE ARTIST.

AMOZOUZ GLIKPA, TON, JESMONITE UND DRAHT, HÖHE 27 CM, 2009, COURTESY OF THE ARTIST.

ALLE BILDER SAMMLUNG KAWIK

KRUZIFIXE AUS DEM KÖNIGREICH KONGO (1555-1935)

Als der Portugiese Diego Cao 1482 die Kongomündung erreichte, fand er ein etabliertes Reich vor, das ca. hundert Jahre alt war. Bis zu seiner Entdeckung hatte das Königreich Kongo eine Fläche von 300 000 Quadratkilometern und schloss damit den westlichen Teil der heutigen Demokratischen Republik Kongo, sowie der Republik Kongo und den nördlichen Teil des heutigen Staats Angola ein. Die Hauptstadt des Königreichs Kongo war Mbanza Kongo. Sie wurde später in São Salvador umbenannt. Sie liegt heute in Angola. Diego Cao und seine Leute waren die ersten Weißen, die die Kongolesen sahen. Für die Kongolesen waren die Weißen wahrscheinlich ihre Ahnen, die ins Leben zurückkehren sollten und auf die sie gewartet hatten.

Vor der Christianisierung hatten die Völker des Kongo einen starken Hang zur Naturreligion. Im Mittelpunkt dieser Religion stehen Gott, Ahnen und Geister, denen Opfer dargebracht werden. Die Kunst hatte hier eine große Rolle und wurde nur für die Religion bestimmt. Es gab keine Kunst um der Kunst willen. Das unerklärliche Phänomen der Religion sollte durch die verschiedenen Darstellungen erklärt werden. Aus diesem Grund wurde diese Kunst zur Sakralkunst erhoben, und als solche stellt sie vor allem Figuren und Masken dar, die als Wohnsitz der Geister, Ahnen oder übernatürlicher Kräfte gedacht sind. Figuren und Masken besitzen eine magische Kraft, genannt „Nkisi“. Im Königreich Kongo standen Kunst und Religion in einer perfekten Harmonie. Die Religion hätte ohne Kunst nicht leben können und die Kunst wäre nicht ohne Religion zustande gekommen. Kunst und Religion gehören also zusammen.

Die religiösen Rituale wurden häufig von den Auserwählten durchgeführt. Dazu gehören Älteste, Priester und Häuptlinge. Die Geister gaben dem Priester beim Tanz schützende Kraft, übertrugen ihm magische Gewalt bei den Zeremonien. Die Figuren stellen nicht nur das männliche Geschlecht, sondern auch das weibliche dar. Man ging davon aus, dass Mann und Frau sich gegenseitig ergänzen. Diese Ergänzung wird durch die Zahl Sieben deutlich gemacht. Die 3 steht für den Mann und die 4 für die Frau. Die Zahl 7 ist die Fülle. 3 (Mann) und 4 (Frau) stehen für eine Dualität. Das heißt: Der Mann ist kühl und die Frau ist warm. Die Zahl 3 steht in Analogie zur Heiligkeit des Mannes (Reinigung, Heiligung, Macht, Würde und Weisheit) und kann die Wärme ertragen und kühlen. Dieses Bild wurde später in das Christentum übertragen.

Die Geisterfiguren sind würdig und ruhig dargestellt. Dementsprechend sollte nicht eine Geistfigur dem lebenden Wesen ähnlich sein. Aber die Geistfigur sollte in allen Fällen noch als Person erkennbar sein.

Der Kopf ist der Sitz des Geistes. Er wird rund und deutlich dargestellt und schön herausgearbeitet. Die Brüste galten als Sitz des Herzens, des Blutes, des Lebens und der Gefühle. Die Beine sind nicht wichtig, manchmal können sie auch fehlen. Die Geschlechtsteile sind Zeichen der Fruchtbarkeit. Aus diesem Grund werden sie deutlich angezeigt, hauptsächlich bei Ahnenfiguren.

Portugiesen und die Christianisierung des Kongo

Mit der zweiten Reise von Diego Cao in den Kongo im Jahr 1485 begann die Kongomission. Bereits 1491 ließen sich der Mani-Kongo (Nzinga Kuvu) und sein Sohn taufen. Der König wählte Joao I. als Taufname. Als dann die Portugiesen den Kongo verließen, blieben nur vier Missionare im Lande. Einige Jahre später kehrte der König ins Heidentum zurück.

Nach dem Tod von Joao I. im Jahr 1506 wurde sein Sohn Alfons als Nachfolger inthronisiert. Er galt als mächtiger als sein Vater, rettete das Christentum und machte es im Jahr 1512 zur Staatsreligion. Mit ihm begann die Geschichte des Reiches, die als „Tandu kia Kanga“ (Zeit der Erlösung) bezeichnet wurde. Fleißig lernte Alfonso Lesen und Schreiben und zeigte großes Interesse für das Studium der christlichen Wahrheiten. Er organisierte sein Reich politisch und militärisch und machte Sao Salvador zur Hauptstadt des Reiches. Er schloss Freundschaft mit dem König von Portugal. Am 15. Oktober 1514 schrieb er dem König von Portugal folgendes: „Meine Brüder, ihr wisst, dass unser bisheriger Glaube nichts als Illusion und Wind war, denn der wahre Glaube ist an unseren Herrn und Gott, Schöpfer des Himmels und der Erde“ (Joseph Thiel, S. 83).

Alfonso war ein überzeugender Christ. Sein Sohn Henrique, der in Portugal zum Studium geschickt wurde, wurde später katholischer Priester und im Jahr 1518 wurde er in Rom zum ersten schwarzafrikanischen Bischof konsekriert. Drei Jahre später kehrte in den Kongo zurück, starb aber im Jahr 1534.

Nach dem Tod Alfonsos wurde sein Sohn Alvaro I. zum Manikongo inthronisiert. Unter seiner Regierung kamen im Jahr 1548 die Missionare (Jesuiten) zurück. Aber im Jahr 1555 kam es zu einem Streit zwischen ihm und den Missionaren. Infolgedessen wies er im selben Jahr die Jesuiten und alle Europäer aus, weil sie seine Polygamie kritisiert hatten. Im Kongo aber war eine Pflicht jedes neuen Königs, eine Schwester oder nahe Verwandte zu heiraten. Die Missionare aber hatten wenig Verständnis für solche Sitten gezeigt. Für sie war es nichts anderes als Inzest.

Der König sollte nun ohne Missionare das Christentum in seinem Reich verantworten. Er kehrte zur traditionellen Religion zurück und setzte sie mit dem Christentum gleich. Diese Vermischung zwischen traditioneller Religion und dem Christentum wird heute auch als Synkretismus bezeichnet. Aber das Christentum blieb die gelebte Religion, nur einige Riten und Lieder der traditionellen Religion wurden in das Christentum übertragen.

Die sakralen Kunstobjekte: die Kongokruzifixe

Nach der Rückkehr der Missionare war die Sorge um die Zukunft des Christentums groß. Wie geht es weiter? Wie kann Gott spürbar sein? Das Volk konnte weder lesen noch schreiben, wie kommen dann der christliche Gott und die christliche Lehre zum Ausdruck? Hier trat die Kunst ein, als Sprache der Religion. Nicht die traditionelle Kunst, sondern die christliche Kunst mit traditionellen Merkmalen. Diese Kunst entstand in der frühen Missionszeit zwischen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Das Urkruzifix



Urkruzifix

Das Barockkruzifix aus Holz und Messing scheint die Urform der Kongokruzifixe zu sein. Die Metallteile dieses Kruzifixes haben sehr wahrscheinlich Missionare von Portugal importiert und sie wurden dann im Königreich Kongo auf das Holz geschlagen.

Ganz oben und unter den Füßen des Gekreuzigten sind Engelsköpfe (Schutzengel) dargestellt. Über dem Kopf Jesu steht eine barocke Inschrifttafel. Die Gottes Mutter Maria steht unter dem Kreuz. Zwischen Gottes

Mutter Maria und dem Schutzengel ist der Schädel Adams dargestellt.

Abwandlung dieses Urkruzifixes:

Der Gekreuzigte wird hier bartlos und dünn dargestellt. Der dünne Gekreuzigte entspricht der Last der Arbeit der ehemaligen Menschen.

Der Schutzengel oben wird durch ein Zahn eines Kulttieres ersetzt, sehr wahrscheinlich ein Leopardenzahn. Dieser Tierzahn steht in Analogie zu Macht, Schutz und auch Rache. Wenn der Engel die Macht hat Menschen zu schützen, sollte auch der König sein Volk schützen und gegen Feinde verteidigen. Die Inschrifttafel über dem Gekreuzigten wurde zur Sonne abwandelt. Die Sonne steht für die Erscheinung Gottes in der Natur. Der Schutzengel unter dem Kreuz wird durch eine Muschel ersetzt. Muschel repräsentiert die Währung des Königreiches Kongo. Der Schädel Adams kommt nicht mehr vor; was hier zu sehen ist ein



Ndona Nkento

Ahnenschädel. Adam ist der Urvater aller Glaubenden. Wir aber haben nicht erst Adam, sondern unseren Urahn, den Gründer des Stammes.

Abb. 02

Doppelgeschlechtliche Kruzifixe: Ndona Nkento

Es ist schwer das Geschlecht der, auf das Kruzifix geschlagenen, Person zu erkennen. „Missionare, die dieses Kruzifix vor einigen Jahrzehnten gesammelt haben, erfuhren von den früheren Besitzern, dass man es Ndona Nkento nannte (Ndona Nkento ist der Ehrentitel für Frau, von donna: Nkento heißt Frau in Kikongo).“ (Joseph Thiel, S.90)

Missionare fanden in dieser Figur viele Ähnlichkeiten mit der legendären heiligen Jungfrau Wilgefertis. Gott wollte die Jungfräulichkeit der heiligen Wilgefertis bewahren. Aus diesem Grund ließ er ihr einen Bart wachsen. Die heilige Wilgefertis wurde gekreuzigt. Sie wurde zur Zeit von Karl dem Großen in Portugal, Belgien und Spanien verehrt. Schon in der Frühgeschichte des Königreichs Kongo prägte sich dieser Gedanken ein, dass alle, Mann und Frau, sich gegenseitig ergänzen und der Perfektion entsprechen. Mann und



Abwandlung

Frau bilden das Ganze. Gott, der in Jesus Mensch geworden ist nicht Halb, sondern Ganz. Damit er in seiner Ganzheit verstanden wird, soll er auch doppelgeschlechtlich dargestellt werden. Auf diesem Kruzifix trägt der Gekreuzigte eine Damenfrisur.

Die Brüsttätowierung, die Halskette und die vier Armringe am linken Arm weisen auf die weibliche Seite des Gekreuzigten hin. Das enge Becken, drei Armringe am rechten Arm zeigen die männliche Seite des Gekreuzigten.

FAZIT:

Die altkongolesische Kultur war eine dynamische Kultur. Sie hat es geschafft fremde Elemente zu afrikanisieren. Mir war die Beschreibung der Bilder ganz wichtig, weil ich den kulturellen Hintergrund dieser Bilder erklären wollte, damit auch die christliche Kunst in ihrem ursprünglichen Sinn verstanden werden kann.

Literatur:

Mbiti, John: Afrikanische Religion und Weltanschauung. Berlin 1974
Thiel, Josef Franz: Christliche Kunst in Afrika. Berlin 1984
L'artisan et les Arts Liturgiques. In Art Chrétien au Congo. N°4, 1949



DIGITALE SAMMLUNGSERFASSUNG

TheaterFigurenMuseum (TFM) Lübeck

Erstmals wurde 2010/11 der **Gesamtbestand eines mittelgroßen deutschen Museums** (ca. 35.000 Objekte) erfasst und **im Internet** für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht; d.h. jedes einzelne Stück wurde digital fotografiert und ist mit Sammlungsangaben veröffentlicht. Interessierte können die Sammlung durchblättern oder mit Suchbegriffen filtern. Vor allem die wissenschaftliche Bearbeitung von Teilsammlungen und Einzelstücken ist somit einfach möglich, aber auch jeder Interessierte soll einen virtuellen Zugang zum, sonst nicht zugänglichen, Museumsmagazin erhalten. Eine öffentliche inhaltliche Diskussion, z.B. zu Sammlungsangaben, Qualität des Stückes, Vergleichsobjekten, ist durch eine Bearbeitungsfunktion gewünscht,

Natürlich hätte alles noch besser gemacht werden können: der Fotograf wird die Qualität der Bilder bemängeln und der Wissenschaftler die Qualität der Sammlungsangaben. Wissenschaftlich gesehen ist eine Sammlungserfassung eine systematische Arbeit, vergleichbar mit der Systematik der Biologie. Sie ermöglicht und verbessert die hergestellte Ordnung die Arbeit derjenigen Experten, die Teilbereiche bearbeiten wollen. Eine Datenbank funktioniert nur mit korrekten Suchbegriffen. Ist ein Stück z.B. regional falsch zugeordnet, wird es der Experte nicht finden. Der Systematiker arbeitet am Fundament, damit der Experte sein Bauwerk effektiver erstellen kann.

Das Projekt hat **Beispielcharakter**. Es beweist, daß Mitarbeiter mit geringen fotografischen Vorkenntnissen und thematischem Basiswissen eine Museumssammlung von etwa 28.000 Stück und ca. 7.000 Büchern/Zeitschriften innerhalb von zwölf Monaten vollständig erfassen, sowie alle Fotos in einer Internet-Datenbank öffentlich zugänglich gemacht werden können. Ermöglicht wurde das Projekt durch die Possehl-Stiftung Lübeck, also nicht durch einen öffentlichen Träger.

Die erfolgreiche Durchführung des Projektes ist eine **Politische Forderung** an die Verantwortlichen endlich mit der digitalen Erfassung

und Internet-Veröffentlichung der Museumsbestände in Deutschland zu beginnen. Jeder Steuerzahler ist am Erhalt der vielfältigen Museumsbestände von Millionen von Objekten zahlend beteiligt. Die Entscheidung darüber, was in Ausstellung oder Internet zu sehen ist, sollte zukünftig nicht den Museen überlassen sein. Selbstverständlich sollten aber z.B. bei ethnografischen Museen die Erben der ursprünglichen Hersteller mitreden, ob spirituell bedeutende Gegenstände öffentlich sein dürfen.

Ich bin kein Prophet, aber die Zukunft könnte zeigen, daß, wer aktiv im Internet Museumsbestände sehen kann, auch gezielter und häufiger Ausstellungen besuchen wird. Das virtuelle Museumsmagazin nutzt den Museen und motiviert auch im 21. Jahrhundert zum aufwändigen Erhalt der Sammlungen.

Während viele Museen, z.B. in den Niederlanden, Skandinavien, Japan, Frankreich, England, USA, teilweise seit Ende der 1990iger Jahre an der vollständigen digitalen Erfassung und Veröffentlichung im Internet arbeiten, hat Deutschland diese Nutzer-Revolution vollständig verschlafen.

Ein möglicher Grund ist, daß in Deutschland jedes Museum einen anderen Eigentümer hat, mal ist es der Bund, dann ein Bundesland, dann eine Stadt oder eine Stiftung. Eine gemeinsame Diskussion dieser wichtigen Frage fand bisher nicht statt, auch Lehre und Forschung haben das Thema nicht entdeckt. Fakt ist, daß die wirtschaftlich verantwortlichen Träger der Museen bisher keine ausreichenden finanziellen Mittel für diesen Bereich vorgesehen haben. Kein einziges Museum staatlicher Trägerschaft hat ein virtuelles Museumsmagazin realisiert.

Es sind vor allem drei Argumente, die in Gesprächen und Diskussionen gegen derartige Projekte vorgetragen werden: die Aufgabe ist zu groß, nicht bezahlbar und das „copyright“ unklar.

Argument „Riesenaufgabe“

Es wird von falschen Voraussetzungen hinsichtlich der Fotoqualität ausgegangen. Benötigt werden für wissenschaftliche Analysen kei-

ne ästhetisch perfekten Profifotos, sondern standardisierte Ansichten eines Stückes von mehreren Seiten, vor einem Raster, um die Größe optisch ermitteln zu können. Auch für die Internetnutzung sind hohe Auflösungen derzeit noch unpraktisch, da diese lange Ladezeiten implizieren. Zudem braucht die Auflösung nicht besser zu sein als die Darstellung des Bildschirms.

Argument „Zu teuer“

Die Erfahrung des Projektes zeigt, daß eine Erfassung von ca. 35.000 Objekten durch fünf bis sechs Personen innerhalb eines Jahres mit einem Aufwand von etwa 300.000 Euro geleistet werden kann, wenn die Arbeitsräume im Museumsmagazin vorhanden sind. Es ist eine einmalige Investition, die sinnvollerweise mit einer Inventur verbunden werden sollte.

Argument „copyright“

Ohne tiefer in diese vielfältige Problematik einzusteigen, kann eine Form der Internetpräsentation gewählt werden, die auch außerhalb Deutschlands von Museen bevorzugt wird und eine Art Standard ist:

- * Auflösung der Fotos nur bis 100 Kilobyte;
- * Wasserzeichen in den Bildern;
- * erschwertes Herunterladen der Fotos.

AUSGANGSSITUATION, ZIEL UND AUFGABEN

Im Jahr 2010 erwarb die Possehl-Stiftung Lübeck den Gesamtbestand des TheaterFigurenMuseum Lübeck (TFM), zusammengetragen von dem Sammler Fritz Fey junior ab den 1970iger Jahren bis heute.

Ein kleiner Teil (etwa 900 Stück) ist in den Museumsräumen Am Kolk ausgestellt, der Rest war im Depot in Papenhusen, einer umgebauten Scheune, provisorisch verpackt. Es gab keine Inventarnummern und kein Eingangsbuch. Die Stücke waren nur sehr grob sortiert und in den Kartons nur selten als Teilsammlungen zusammengefasst. Der Bestand wurde vom Sammler auf 30.000 bis 40.000 Objekte geschätzt.

Die **Ziele** des Projektes waren:

„Der Bestand des TheaterFigurenMuseum Lübeck (etwa 35.000 Stücke) soll im Rahmen eines Projektes digital fotografiert, die Sammlungsangaben des Sammlers Fey erfasst, der Gesamtbestand im Internet veröffentlicht und die Stücke sachgerecht gelagert werden.“

Die **Aufgaben** wurden im Juli 2010 wie folgt festgelegt:

1. Etikettierung

Die Stücke der Sammlung sind bisher nicht mit einer Nummer ausgezeichnet, daher ist an jedem Stück ein Etikett anzubringen

2. Fotografieren jedes einzelnen Stückes

Jedes Stück wird mehrmals fotografiert. zweidimensionale Objekte mindestens Vorder- und Rückseite, dreidimensionale sechs Fotos (90° Drehung, oben, unten). Auf den Fotos müssen die Etiketten gut sichtbar sein, außerdem eine Farbkarte und ein Längenmaßstab.

3. Erfassen der Sammlungsangaben des Sammlers Fey

Digitales Erfassen der Sammlerangaben nach Herkunft (Land, Region), Material, Voreigentümer, Erwerbsjahr



Birmanische Marionette: Der Minister (TF008424)

4. Restauratorische Sichtung

Die Stücke benötigen nach Material unterschiedliche Lagerbedingungen, so sind z.B. einzelne empfindliche Stücke in Kartons zu verpacken. Bei der Sichtung kann nur der Zustand der Stücke erfasst und in schriftlichen Empfehlungen die weitere Arbeit festgehalten werden.

5. Veröffentlichung im Internet und Einbeziehung von Experten

Der gesamte Datenbestand wird im Internet veröffentlicht, um Experten und andere Interessierte in die laufende Diskussion einbeziehen zu können.

Weiterhin zeigte sich schon zu Projektbeginn, daß auch das Verpacken der Stücke und der Aufbau eines neuen Lagersystems in Papenhusen notwendig war.

Es ging bei dem Projekt also nicht um die wissenschaftliche Bearbeitung von Stücken oder Untersammlungen, oder gar eine wissenschaftliche Bewertung, sondern um eine systematische Erfassung des gesamten Bestandes..

Verfasser: Andreas Schlothauer

GÖTTER, DÄMONEN, HELDEN UND FRAUEN:

Die Welt(en) der großen indischen Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa*

Die beiden Sanskrit-Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa* gehören zu den zentralen Bestandteilen indischer Kultur und hinduistischer Religiosität. Wenige Texte haben annähernd so fruchtbar auf sämtliche Bereiche indischer Kunst gewirkt und bestimmen bis heute maßgeblich das Repertoire vieler Theater- und Figurentheatertraditionen.

Mahābhārata

Das *Mahābhārata*, die „Große [Geschichte] des Bhārata-Geschlechts“ gilt als längstes episches Gedicht der Welt. In Indien sagt man, „alles“ sei darin enthalten („Was in bezug auf Moral, in bezug auf das praktische Leben, in bezug auf Sinnengenuss und in bezug auf die Erlösung in diesem Buche steht – das gibt es anderswo, was hier nicht steht, das gibt es nirgends in der Welt.“ Winternitz 1908: 272). Während der Sanskrit-Text traditionell einem Dichter und Seher mit Namen Vyāsa zugeschrieben wird, ist trotz vieler Versuche, die Entstehungsgeschichte und die Textschichten auseinanderzunehmen, weder die Autorschaft noch die Datierung zweifelsfrei zu klären. Man kann davon ausgehen, dass die ältesten Teile der Handlung bis ins achte oder neunte Jahrhundert v. Chr. zurückgehen. Die ältesten erhaltenen Textteile sind jedoch kaum älter als 400 v. Chr., und der Sanskrit-Text dürfte um das vierte Jahrhundert n. Chr. seine kanonische Form erhalten haben.

Das *Mahābhārata* enthält ca. 100.000 Verse (ungefähr zehnmal so umfangreich wie die Illias und Odyssee zusammen), eingeteilt in 18 *parvans* oder „Bücher“ und einen Appendix (*khila*, das *Harivaṃśa*). Mehrere Ebenen von Rahmenhandlungen und Verschachtelungen sind wesentliche Merkmale des Textes: Vyāsa rezitiert das Epos für Gaṇeśa, der es aufschreibt; Vaiśampāyana erzählt sie König Janamejaya, Sanjaya gibt die Geschehnisse dem blinden König Dhṛtarāṣṭra wieder. In den unzähligen Nebenhandlungen enthält das *Mahābhārata* auch historisches, philosophisches und religiöses Material, so auch die *Bhāgavadgīta*, einen der zentralen Texte des Hinduismus. (Abb. 01)

Inhaltlich geht es im Wesentlichen um den Kampf zweier eng verwandter Geschlechter, der Pāṇḍavas und der Kauravas, um die Herrschaft über die Stadt Hastināpura (nach Winternitz 1908: 259ff). Die Pāṇḍavas, nominell Söhne des Pāṇḍu doch „biologisch“ Söhne der Götter Dharma (Dharmarāja/Yudhiṣṭhira), Vāyu (Bhīma), Indra (Arjuna), sowie der Aśvin-Zwillinge (Nakula und Sahadeva). (Abb. 02) Die Kauravas sind die einhundert Söhne des blinden Königs Dhṛtarāṣṭra und seiner Frau Gāndhārī. Pāṇḍu und Dhṛtarāṣṭra sind Brüder. Die Pāṇḍavas und Kauravas wachsen gemeinsam am Hofe Dhṛtarāṣṭras in Hastināpura auf und werden gemeinsam erzogen. Der älteste Pāṇḍava, Yudhiṣṭhira, wird von Dhṛtarāṣṭra zum Thronfolger bestimmt, doch die Kluft zwischen den Pāṇḍavas und Kauravas, die bereits im Jugendalter durch Rivalitäten entstanden war, weitet sich immer weiter aus. Die Kauravas versuchen, die Pāṇḍavas mit ihrer Mutter Kuṅṭī in einem Wachspalast zu verbrennen, scheitern jedoch. Die Pāṇḍavas ziehen nun als Asketen durch die Wälder.



Arjuna beweist seine Kunstfertigkeit als Bogenschütze und gewinnt damit die Hand der Prinzessin Draupadī. Sie wird die gemeinsame Gattin der fünf Brüder. Als die Pāṇḍavas erkannt werden, teilen sich die Kauravas zunächst mit ihnen die Herrschaft. Doch als sich die Macht der Pāṇḍavas auf die „Weltherrschaft“ ausweitet, fühlen sich die Kauravas benachteiligt und sinnen auf eine List. Ihr Onkel Śakuni schlägt ein Würfelspiel vor, bei dem Yudhiṣṭhira schließlich seinen gesamten Reichtum, dann seine Brüder, sich selbst und Draupadī verliert. Die Würfelspielepisode kulminiert in dem Versuch Duśśāsana, Draupadī die Kleider vom Leib zu reißen. Sie aber fleht Kṛṣṇa um Hilfe an, und so zieht Duśśāsana zwar eine Stoffbahn nach der anderen herunter, kann Draupadī aber nicht entkleiden. Bhīma schwört blutige Rache. Von Dhṛtarāṣṭra erhält Draupadī nacheinander drei Wünsche, sie bittet aber lediglich um die Freiheit Yudhiṣṭhira und der übrigen Pāṇḍavas. Daraufhin bekommt Yudhiṣṭhira auch sein Reich zurück. In einem zweiten Würfelspiel jedoch verlieren die Pāṇḍavas wieder und müssen nun zwölf Jahre in die Verbannung ziehen und ein dreizehntes Jahr unerkannt unter Menschen leben. Sollten sie erkannt werden, hätten sie erneut zwölf Jahre in die Verbannung zu gehen. Während dieser Verbannungszeit erlangt Arjuna unter anderem durch Askese himmlische Waffen von Śiva und Indra. Das dreizehnte Jahr verbringen die Pāṇḍavas am Hofe des Königs Virāṭa. Hier wird Draupadī vom Feldherrn Kīcaka bedrängt, den Bhīma jedoch beseitigt. Als das dreizehnte Jahr vorbei ist, scheint ein Krieg unausweichlich. Beide Seiten suchen sich so viele Verbündete wie möglich. Kṛṣṇa wird Arjunas Wagenlenker. Auch Kṛṣṇas Friedensverhandlungen scheitern. (Abb. 03, Abb. 04) Damit beginnt die achtzehntägige Schlacht auf dem *kurukṣetra* („Kurufeld“). Der erste Höhepunkt ist das Fallen Bhīmas von der Hand einer in einen Mann verwandelten Frau. Auf einem

Bett aus Pfeilen ruhend, zögert er sein Sterben noch hinaus. Am dreizehnten Tag wird der junge Sohn Arjunas, Abhimanyu, getötet. Am darauffolgenden Tag nimmt Arjuna Rache an Jayadratha, der für Abhimanyus Tod verantwortlich gemacht wird. Nur durch Verstöße gegen die Kampfregeln wird auch Droṇa am fünfzehnten Tag getötet. Er hatte die Pāṇḍavas und Kauravas in der Kriegskunst ausgebildet und auf Seiten der Kauravas gekämpft. Am siebzehnten Tag nimmt Bhīma blutige Rache an Duśśāsana für die Schmach, die dieser Draupadī angetan hat. Arjuna besiegt Karṇa, indem er ihn von hinten erschießt. (Abb. 05) Karṇa hatte für die Kauravas gekämpft, obwohl er ebenfalls ein Sohn Kuntīs war. Am achtzehnten Tag kommt es zum Keulenkampf zwischen Bhīma und Duryodhana, bei dem Bhīma wiederum die Regeln verletzt, aber seinen Schwur wahr macht, Duryodhanas Schenkel zu zertrümmern. Daraufhin richtet Aśvatthāman, der Sohn Droṇas, ein nächtliches Blutbad im Lager der Pāṇḍavas an. Trotzdem haben die Pāṇḍavas gewonnen. Nach der Totenklage der Frauen und zwei eher philosophisch-religiösen *parvans* wird Yudhiṣṭhira's Pferdeopfer beschrieben, sowie das Ende der übriggebliebenen Personen, einschließlich Kṛṣṇas und der Pāṇḍavas.

Rāmāyaṇa

Das *Rāmāyaṇa* ist die Geschichte der „Wanderungen Rāmas“. Den rund 100.000 Doppelversen des Mahābhārata kann das *Rāmāyaṇa* „nur“ ca. 24.000 *ślokas* in sieben Büchern (*kāṇḍas*) entgegenstellen. Vālmīki zugeschrieben ist es stilistisch sowie kompositorisch einheitlicher und geschlossener als das *Mahābhārata*, weshalb es in Indien als Prototyp der klassischen Kunstdichtung gilt (Vgl. Simson 1993: 57). Obwohl im *Mahābhārata* die Rāma-Sage zusammengefasst wird, muss man daher annehmen, dass das *Rāmāyaṇa* später niedergeschrieben wurde als das *Mahābhārata*, wobei die Heldensage eventuell älter ist als das Epos des Dynastienkonflikts. (Abb. 06)

Viṣṇu wird von den anderen Göttern darum gebeten, als Mensch auf die Erde zu gehen (Vgl. Winternitz 1908: 409ff). Zur selben Zeit veranstaltet der mächtige und weise König Daśaratha in der Stadt Ayodhya ein Pferdeopfer, um Söhne zu erlangen. Viṣṇu lässt sich nun als Sohn des Daśaratha von dessen Frau Kausalya auf die Welt bringen. Er wird Rāma genannt. Von anderen Frauen werden Daśaratha drei weitere Prinzen geboren; Bharata der Kaikeyī, Lakṣmaṇa und Śatrughna der Sumitrā. Rāma, der älteste, ist des Vaters Liebling. Von frühester Jugend an sind Lakṣmaṇa und Rāma unzertrennlich. Als die Prinzen erwachsen werden, ziehen Rāma und Lakṣmaṇa aus, um Dämonen zu töten, wofür sie von einem Weisen (Viśvāmitra) mit Zauberwaffen belohnt werden. Der Weise führt die Brüder auch an den Hof des Königs Janaka von Videha. Dieser hatte einst ein Mädchen in einem Feld gefunden und sie als seine Tochter Sītā (was Ackerfurche bedeutet) aufgezogen. Nun soll Sītā demjenigen zur Frau gegeben werden, der Janakas Zauberbogen spannen könne. Viele Bewerber kommen, können den Bogen jedoch kaum hochheben. Rāma aber kann den Bogen spannen, dass er bricht. Damit bekommt er Sītā zur Frau. (Abb. 07) Als Daśaratha alt wird, beschließt er, Rāma als Thronfolger einzusetzen. Kaikeyī nutzt jedoch zwei Wünsche, die ihr der König einst versprochen hatte, um ihren Sohn Bharata (gegen dessen Willen) auf den Thron zu setzen und Rāma ins Exil zu verbannen. Rāma unterwirft sich ohne zu zögern dem Versprechen seines Vaters. Sītā und Lakṣmaṇa ziehen mit ihm ins Exil. Daśaratha stirbt aus Kummer über den Verlust des geliebten Sohnes. Selbst als Bharata zu Rāma ins Waldexil kommt, um vom Tod des Vaters zu berichten und Rāma zurück zu holen, besteht Rāma auf der

Erfüllung des Versprechens.

Im Exil bitten Einsiedler Rāma um Schutz vor Dämonen, die er und Lakṣmaṇa erfolgreich besiegen. Verhängnisvoll wird die Begegnung mit der Dämonin Śurpaṅakhā. Sie verliebt sich in Rāma, wird jedoch von ihm abgewiesen und zu Lakṣmaṇa geschickt. Lakṣmaṇa will jedoch auch nichts von ihr wissen. Śurpaṅakhā stürzt sich auf Sītā, doch Lakṣmaṇa schlägt der Dämonin Nase und Ohren ab. Um sich zu rächen, holt Śurpaṅakhā sich Hilfe bei ihren Brüdern. Rāma und Lakṣmaṇa besiegen jedoch Khara und dessen dämonische Schergen problemlos. Da geht sie zum zehnköpfigen Rāvaṇa, reizt ihn zur Rache an Rāma und überredet ihn, sich Sītā zur Frau zu nehmen. Mit einer List gelingt es Rāvaṇa, Sītā zu rauben und nach Lanka zu entführen. Dort hält er sie gefangen, sie jedoch verweigert sich ihm.

Auf der Suche nach Sītā finden Rāma und Lakṣmaṇa zunächst Verbündete: z.B. den Affenkönig Sugrīva, dem sie helfen, Ehefrau und Reich von seinem bösen Bruder Vālin wieder zu erlangen; den Affen Hanumat (Hanuman), Sohn des Windgottes. Hanumat macht Sītā auf Lanka ausfindig, und so kann der Kampf gegen Rāvaṇa beginnen. Nach langen, schweren Kämpfen ist Rāvaṇa endlich besiegt und Sītā befreit. Rāma verstößt Sītā jedoch, da er nicht mehr mit einer Frau, die in eines anderen Mannes Haus gelebt habe, verheiratet sein könne. Erst eine Feuerprobe, in der der Feuergott Agni selbst Sītās Unschuld beteuert, kann ihn bewegen, sie wieder anzunehmen.

Sie ziehen nach Ayodhya zurück, wo das goldene Zeitalter der Herrschaft Rāmas anbricht (*rāmarājya*). Nach einigen Jahren jedoch kommt Rāma zu Ohren, das im Volk Zweifel an Sītās Unschuld laut geworden sind. So verstößt er sie. In der Einsiedelei Vālmīkis kommen die Zwillinge Kuśa und Lava zur Welt. Diese werden Vālmīkis Schüler und tragen das *Rāmāyaṇa* bei einem von Rāma veranstalteten Pferdeopfer vor. Als Rāma seine leiblichen Söhne erkennt, wird auch Sītā vor ihn geführt. Mit einem Treueschwur kehrt sie zu ihrer Mutter, der Erdgöttin, zurück. Bald darauf übergibt Rāma Kuśa und Lava die Herrschaft und kehrt als Viṣṇu in den Himmel zurück. (Abb. 08, Abb. 09)

„Texttraditionen“

Bisher war hier die Rede von den wohl ältesten existierenden Texten dieser Epen, deren Sprache das Sanskrit ist. Eigentlich stellen jedoch auch diese keine kodifizierten Texte dar, sondern „Texttraditionen“, lange nicht oder kaum schriftlich, sondern nur mündlich weitergegeben. Die mündliche Tradierung blieb auch nach den schriftlichen Niederlegungen die wichtigste Form der Textverbreitung bis in unser heutiges Medienzeitalter.

„Texttraditionen“ bilden die Epen auch durch ihre literarische Verbreitung in wohl allen Regionalsprachen, häufig in mehreren Versionen. Wo die regionalsprachlichen Versionen nicht direkt die Textgrundlage traditioneller Theaterformen sind, gibt es wiederum literarische Genres, die einzelne Episoden bereitstellen. In der Regel werden auch für die verschiedenen Puppentheatertraditionen Epen-Bearbeitungen in den Regionalsprachen benutzt. Diese Texte unterscheiden sich formal und inhaltlich ebenso wie vom Umfang her stark, abhängig von ihrer Entstehungszeit, dem „Autor“ und dessen Inspiration oder Auftraggeber. Da gibt es *Mahābhāratas*, in denen ein bestimmter König als einer der Pāṇḍava-Helden verkleidet zum Protagonisten wird, Jaina-Versionen des *Mahābhārata*, buddhistische Rāma-Sagen. Bei den als Aufführungstexte verwendeten Genres reicht die Bandbreite der Epen-Bearbeitungen von klassischen Sanskrit-Theaterstücken über Lieder und Verse der religiös-devotionalen Tanztheatertraditionen



Arjuna, einer der fünf Pandava-Helden aus dem Epos Mahabharata (TF007498)



Krishna, indische Gottheit, die als Reinkarnation Vishnus gilt (TF003663, Foto Fritz Fey)



Arjuna (TF004846, Foto Fritz Fey)



Karna, Kämpfer auf Seiten der Kauravas im Mahabharata, eigentlich



Rama, der Götterkönig aus dem Epos Ramayana (Foto Fritz Fey)



Sita, die Gattin Ramas, Schattenspielfigur aus Kerala, Südindien (TF007434)



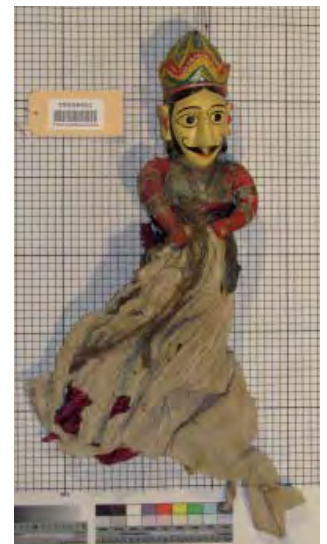
Ravana, der Dämonenkönig im Ramayana (Foto Fritz Fey)



Hanumat/Hanuman, der Affengott und Verbündeter Ramas im Ramayana (TF003715)



Kathakali-Handpuppe aus Kerala, Südindien (TF008639)



Kathputli-Fadenmarionette, Rajasthan, Indien (TF008601)

zu modernen Bühnenstücken. Nicht zuletzt hat es in neuerer Zeit auch Fernsehserien der „Nationalepen“ gegeben.

Religionsgeschichtliche Bedeutung

Das Rezitieren, Hören, Schauen, Aufführen und Lesen des Mahābhārata und Rāmāyaṇa gilt als religiös verdienstvoll. So heißt es bereits im Rāmāyaṇa selbst:

„Wer diese reine, sündenvernichtende, heilige, mit den Vedas vergleichbare Geschichte von Rāma liest, wird von allen Sünden befreit.“ (Winternitz 1908: 407). Wie hier angedeutet ist, werden die Epen (neben anderen Texten und dem Theater allgemein) als zusätzlicher *Veda* (vier Veden – älteste religiöse Texte, die ursprünglich nur Brahmanen lernen und hören durften) vor allem für Frauen und andere vom *Veda*-Studium ausgeschlossene Gruppen bezeichnet. Theater als Mittel der religiös-moralischen „Volkserziehung“ hat damit in Indien eine lange Tradition. Dabei geht es nicht nur darum, die Menschen von Kindesbeinen an auf besonders eindrucksvolle (und effektive) Art und Weise mit den Geschichten und Taten der Götter und Helden vertraut zu machen. Gerade die Epen bieten eine Vielzahl an Episoden, die sich eignen, religiöse Inhalte und Lehren darzustellen.

Figurentheater in Indien

Es gibt in ganz Indien Traditionen von Puppentheater. Wohl am weitesten verbreitet sind Marionetten, daneben finden sich auch Schattenfiguren, Stockpuppen, Handpuppen und andere (einen guten Einblick bieten die unten angegebenen Internetressourcen). Oft kommen die Puppenspieler aus sozial benachteiligten Schichten. Wie bei den meisten traditionellen indischen Theaterformen auch, gehören Puppenspieler häufig zu spezifischen Kastengruppen und/oder Familienverbänden, die mit einer bestimmten Tradition seit Generationen verbunden sind. Die Puppenspielkunst wird meist vom Vater auf den Sohn oder vom Onkel auf den Neffen übertragen. Teilweise wird auch das Recht und die Pflicht, in bestimmten religiösen Kontexten aufzuführen, vererbt.

Es gilt als sicher, dass das Puppentheater in Indien eine sehr lange Geschichte hat. Beweise dafür, dass jegliches Puppentheater aus Indien stammt, gibt es jedoch nicht (Vgl. Varadpande 2005: 32). Im *Mahābhārata* begegnet uns häufig die Metapher vom Menschen, der vom Schicksal wie eine Marionette manipuliert wird (ebd.). Ebenso wird dort auf eine Person Bezug genommen, die ihren Lebensunterhalt durch die Aufführung von Schattentheater bestreitet (ebd.). Ähnliche Stellen finden sich in Pāṇini's Sanskrit-Grammatik (verm. 4. Jhdt. v. Chr.) und in Gedichten buddhistischer Nonnen (Therigāthā, 3. Jhdt. v. Chr.). In einem Felsenedikt Aśokas (ca. 304–232 v. Chr.) wird Indien (*Jambudvīpa*) mit einem Marionettentheater verglichen. Weitere Verwendungen der Puppentheater-Metapher finden sich in den Sanskrit-Dramen (z.B. *Kālidāsa's Śakuntalā*) und der Sanskrit-Erzählliteratur (z.B. *Kathāsaritsāgara*), aber auch in südindischen Texten wie dem Tamil-Epos *Cilappatikāram*. Im *Samarangaṇa Sūtradhāra* von Bhoja aus dem 11. Jhdt. wird schließlich eine Fülle mechanischer Puppen beschrieben, die angeblich tanzen, singen und Musikinstrumente spielen konnten (ebd.).

Im klassischen Sanskrit-Schauspiel und in dessen Theorie, dem *Nāṭya Śāstra* (200-300 v.Chr.), wird der Schauspieldirektor als *sūtradhāra* „Fädenhalter“ bezeichnet. Dieser Begriff hat Theorien über die Entstehung des indischen Theaters im Puppentheater genährt. Im *Mahābhārata* spielt *Kṛṣṇa* die Rolle eines *kapaṭanāṭaka sūtradhāra* – als „Fädenhalter im Theater der Illusionen“ (d.h. Lenker des menschlichen Schicksals) bildet er auf mehreren Ebenen eine Brückenfigur zu den performativen Traditionen.

Es ist bemerkenswert, wie viele Marionettentheater, aber auch Hand- und Schattenfiguren, sich an „echten“ Theaterformen orientieren. Dies trifft zum Beispiel auf die *Yakṣagāna*-Marionetten in der Küstenregion Karnatakas (*gombe āṭa*) zu oder auch auf die *Kathakali*-Handpuppen (*pavakathakali*) in Kerala. (Abb. 10)

Bei den Figurentheatertraditionen, in denen Episoden aus den Epen und *Purāṇas* aufgeführt werden, handelt es sich meist um solche, die mehr oder weniger stark in religiöse Kontexte eingebettet sind. Aufführungen können als Votivgabe gespendet werden oder fester Bestandteil von Tempelfesten sein. Ebenso wie das Lesen und Rezitieren der Epen gilt das Aufführen und Finanzieren solcher Aufführungen als religiös verdienstvoll.

In religiösen Kontexten werden häufig einzelne oder alle Puppen vor der Aufführung in einer *pūjā* verehrt. In bestimmten Gegenden in Zentral-Kerala wird nur für die Göttin Bhagavatī während ihres Jahresfestes in einem eigenen „Aufführungs-Haus“ Episoden aus dem Tamil-*Rāmāyaṇa* von Kampan als Schattentheater aufgeführt (Vgl. Blackburn 1996: 4-5). Manche Figurentheatertraditionen Indiens wie diese werden bevorzugt nachts aufgeführt und können von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang dauern. Interessant ist, dass die Schattentheatertraditionen bevorzugt *Rāmāyaṇa*-Episoden aufführen.

Wie die meisten traditionellen Theatertraditionen Indiens, sind auch die Figurentheater „Theaterkomplexe“, in denen neben dem Visuellen und dem Sprachlichen die Musik eine wichtige Rolle spielt. Passagen aus „Stücken“ werden häufig gesungen oder rezitiert, eine oder mehrere Trommeln sind wesentliche Bestandteile, bisweilen kommen weitere Begleit- oder Melodieinstrumente hinzu.

Je nach Genre sind in den „Theaterstücken“ lediglich Liedtexte und Rezitationsverse schriftlich fixiert. Gesprochene Passagen werden anhand von mündlich tradierten Konventionen „improvisiert“. In diesem Rahmen bleibt Raum für flexible Interpretation von epischen Charakteren und Ereignissen, so dass die uralten Stoffe stets neue Relevanz erhalten. Zum Teil werden heute auch soziale und politische Themen (HIV/Aids, Familienplanung, Bildung) aufgeführt, wobei die Texte dafür von Regierungs- oder Nichtregierungsorganisationen zur Verfügung gestellt werden.

Durch die Verbreitung von Kino und Fernsehen jedoch haben viele Puppentheatertraditionen stark an Bedeutung verloren. Einige werden als touristische Attraktionen fortgeführt (z.B. *kathputli* in Rajasthan). Ein großes Problem ist jedoch der Nachwuchs, da „moderne“ Lebensentwürfe selten Raum lassen für die meist wenig lukrativen, marginalisierten Traditionen. (Abb. 11)

Verfasser: Katrin Binder

LITERATUR

- BLACKBURN, STUART: *INSIDE THE DRAMA-HOUSE: RĀMA STORIES AND SHADOW PUPPETS IN SOUTH INDIA*. BERKELEY, 1996
- KRISHNAIAH, S. A.: *KARNATAKA PUPPETRY*. UDUPI, 1988
- SELTMANN, FRIEDRICH: *SCHATTENSPIEL IN KERALA. SAKRALES THEATER IN SÜDINDIEN*. STUTTGART 1998
- DERS.: *SCHATTENSPIEL IN KARNĀṬAKA. SÜD-INDIEN*. STUTTGART 1993
- DERS.: *SCHATTEN- UND MARIONETTENSPIEL IN SAVANTVĀDI (SÜD-MAHĀRĀṢṬRA)*. STUTTGART, 1985
- SIMSON, GEORG V.: *VEDA, EPOS, PURĀNA, KLASSISCHE KUNSTDICHTUNG, SPRUCHDICHTUNG, DIDAKTISCHE UND ERZÄHLUNGSLITERATUR*, IN: H. BECHERT UND G. V. SIMSON (HRSG.), *EINFÜHRUNG IN DIE INDOLOGIE*. DARMSTADT, 1993, PP. 49-66
- VARADPANDE, MANOHAR LAXMAN: *HISTORY OF INDIAN THEATRE*, BD. 3. NEW DELHI, 2005
- WINTERNITZ, MORIZ: *GESCHICHTE DER INDIEN LITERATUR*, BD. 1. STUTTGART, 1908

Internetquellen

<http://www.puppetindia.com> (08.06.11)

<http://www.puppetryindia.org> (08.06.11)

http://homepage.mac.com/edotter/india/indian_puppets.html (08.06.11)



Die Aufführungen

DAS BIRMANISCHE MARIONETTENTHEATER

Birma (Myanmar) ist ein Land, das auf eine bewegte Geschichte und eine reiche Kultur zurückblicken kann. Zu seinen bekanntesten Kulturgütern gehört zweifelsohne die Kunst des Puppenspiels. Während in anderen südostasiatischen Ländern Handschuh-, Stab- und vor allem Schattenpuppen dominieren, sind in Birma Schnurpuppen (Marionetten) anzutreffen. Bei diesen handelt es sich nicht etwa um eine von den Nachbarländern übernommene Variante, sie haben sich nahezu selbständig und unabhängig von den kulturellen Einflüssen anderer Länder dieser Region entwickelt. Die birmanische Marionette unterscheidet sich sowohl in Kleidung, Mechanik und Verbindung ihrer Bestandteile als auch hinsichtlich Stil und Tanzform gänzlich von den Puppen der Nachbarländer.

Der Ursprung der birmanischen Marionette kann bis in das 15. Jahrhundert zurückverfolgt werden. In der Htupayon-Pagode in

Sagaing findet sich der älteste Hinweis hierzu. Auf einer Steintafel des Jahres 1444 sind die Namen von Sklaven vermerkt, die der Pagode geopfert wurden, sowie die Bereiche, in denen sie tätig waren. Unter diesen Tätigkeiten findet sich auch die der Puppenspieler. Ihre Aufgabe war es, für die Unterhaltung der Pagodenbesucher zu sorgen.

Seine Blütezeit erreichte das Marionettentheater während der Konbaung-Dynastie (1752- 1885). Zu dieser Zeit erfreute es sich größter Beliebtheit sowohl beim einfachen Volk als auch am königlichen Hof, von dem es großzügig gefördert wurde. Allein am Königshof gab es vier Marionettenbühnen. Der Grund für die große Beliebtheit lag zum einen daran, dass die Darstellung von religiösen und erotischen Szenen durch menschliche Darsteller in jener Zeit Anstoß erregt hätte, während die kleinen Holzfiguren von diesen Vorbehalten frei waren.

Zum anderen stellten die meist konservativ gesinnten Puppenspieler für den Königshof ein willkommenes Medium zur Stützung seines Führungsanspruchs und seiner Macht dar. Zwar wurden die Puppenspieler der höfischen Bühne nicht bezahlt, sondern von ihren Gönnern mit Geschenken belohnt, was dieses Manko bei weitem wett machte. Die hohe Wertschätzung, die den Puppenspielern entgegengebracht wurde, zeigt sich auch darin, dass König Bagyidaw den Puppenspieler U Thaw um 1821 zum Theaterminister ernannte. Ein Umstand, der oft zu der irrigen Annahme führte, U Thaw sei der Erfinder des Marionettentheaters gewesen (Abb.01).

Mit dem Ende der Königszeit nach dem Dritten Anglo-Burmesischen Krieg begann der Niedergang des Marionettentheaters. Mangels höfischer Gönner wanderten viele Sänger und Puppenspieler zum zatpwe-Tanztheater ab, das sich den modernen

Einflüssen besser öffnete und bei dem sie auch weit mehr verdienen konnten.

Ursprünglich waren die Puppenspieler allesamt männlich. Frauen durften die Bühne nicht betreten, da sie sich sonst in eine „erhöhte Position“ gegenüber den Männern und Älteren unter den Zuschauern gebracht hätten. Dies wäre eine grobe Verletzung des diesen Personen gebührenden Respekts gewesen. Weibliche Figuren wurden daher von Männern gespielt, die ein besonders hohes Ansehen in der Bevölkerung genossen. Erst nachdem zahlreiche Tänzer und Sänger zum zatpwe-Tanztheater abgewandert waren, durfte 1912 erstmals eine Frau als Sängerin und Puppenspielerin in Mandalay eine Marionettenbühne betreten.

Seit dem Ende der Königszeit verlor das Marionettentheater immer mehr an Bedeutung. Nach der Unabhängigkeit Birmas 1948 wurde es als Medium zur Stärkung des Nationalgefühls eingesetzt und seit dem Militärputsch von 1988 zur spielerischen Übermittlung politischer Grundsätze an die Bevölkerung. Heute führt es in Konkurrenz zu Kino und Videofilmen nur mehr ein Schattendasein. Im Rahmen von Dinner-Shows für Touristen wird in jüngerer Zeit versucht, den Zulauf zum Puppenspiel wieder zu verstärken. Derzeit gibt es in Birma etwa zehn Marionettenbühnen, davon jeweils eine in Yangoon, Bagan und Mandalay, die einen regelmäßigen Spielbetrieb aufweisen.

Während Marionettentheaterdarbietungen früher alle größeren Amtshandlungen der birmanischen Könige begleiteten, werden sie heute anlässlich von Hochzeiten, Beerdigungen, des Klostereintritts eines Sohnes oder anderer Familienfeiern aufgeführt.

Keinesfalls sollte das Marionettentheater mit in Europa bekannten Formen des „Kasperletheaters“ verwechselt werden, da es nicht der Belustigung von Kindern dient, sondern ein Medium zur Vermittlung buddhistischer Ethik für ein erwachsenes Publikum darstellt (Abb. 02).

Die Marionettenbühnen sind traditionell Wanderbühnen. Ein Ensemble setzt sich aus vier Puppenspielern, drei Sängern, sieben Musikern und einem Techniker zusammen. Zu einem traditionellen Marionettentheater gehören 28 Figuren. Diese lassen sich in zwei Gruppen einteilen: die Tiergruppe (bestehend aus Pferd, Affe, Tiger und schwarzem Elefanten) und die 24 Figuren umfassende Menschengruppe. Die wichtigsten Figuren werden von den besten Spielern bewegt, die dazu aber nicht sprechen und singen. Nur die untergeordneten Puppen werden von einer einzigen Person gespielt, die auch gleichzeitig singt (Abb.03).

Die Hauptfiguren sind:

Die Natkadaw: Sie stellt ein Medium zur Geisterwelt dar und erlebt von dieser den Segen für die Vorstellung. Sie trägt ein rotes Stirnband und eine Schärpe. Oft hat sie auch eine Opferschale dabei. (Abb. 04)

Das Pferd (mjini): Diese große Figur wird meist von zwei Spielern bedient. Es springt von links auf die Bühne und galoppiert dreimal hin und her. Es ist stets weiß und symbolisiert das Betreten der Erde nach der Schöpfung. (Abb. 05)

Der Affe (mjou): Er läuft vor seinem eigenen Schwanz davon und vollbringt einen Freudentanz, wenn er erkennt, dass dieser zu seinem eigenen Körper gehört. (Abb. 06)

Der Dämon / Menschenfresser (balu): Meist treten sie zu zweit auf. Jeder trägt ein kurzes Schwert und führt wilde Kämpfe und Tänze auf. Sie haben vor ihrem eigenen Schatten Angst. Ihr Gesicht ist furchterregend mit großen Haaren und roten Augen. Sie sind grün bemalt und tragen auch überwiegend grüne Kleidung (Abb. 07)

Der Elefant (hsin): Er ist schwarz und kann nur den Rüssel bewegen. Er tritt zusammen mit dem Tiger auf. (Abb. 08)

Der Tiger (kja): Er kämpft mit dem Elefanten und bedroht die alte Frau, die im Wald Holz sucht.

Der Zauberer (zawgyi): Er sucht den Stein der Weisen, kann fliegen und wird durch Meditation mehrere Millionen Jahre alt. Er trägt einen Schnurrbart, seine Kleider sind rot, und in den Händen hält er einen Zauberstab. (Abb. 09)

Die Minister (wun gji le:ba:): Üblich sind vier Minister. Sie tragen rote oder grüne Umhänge, ihre Gesichter sind rosa oder weiß. Sie bewegen sich besonders würdevoll. Sie tragen die traditionelle Kopfbedeckung, den gaungbaung. Sie beraten zusammen mit dem König die Staatsangelegenheiten. (Abb. 10)

Der Prinz (min:dha:) und die Prinzessin (min:dhami:): Sie treffen sich im Wald und sind die Stars der Vorstellung. Sie unterscheiden sich durch ihre besonders prachtvolle Kleidung von den übrigen Marionetten. (Abb. 11, Abb. 12)

Der Eremit (jathei): Er trägt ein braunes Gewand, dessen oberer Teil über die Schulter



Eine Marionettenaufführung in Mandalay um 1900



Birmanische Marionettenfiguren



Natkadaw – das Medium für den ersten Auftritt (TF000002)



Das Pferd (TFoo8442)



Der Affe (TFoo8436)



Der Dämon (TFoo8426)



Der Elefant (TFoo8437)

geschlagen wird, und einen Hut. Er kann als einziger mit den Tieren reden.

Der ältere Prinz (min:dha gji): bei dieser Figur ist zwischen dem rotgesichtigen (bösen) und dem weißgesichtigen (guten) Prinzen zu unterscheiden.

Die Clowns (lu bje‘): Sie sorgen mit ihren Scherzen für Erheiterung und sind daher die beliebteste Figur beim Publikum. Clowns verfügen über bewegliche Unterkiefer und Augen und haben gelegentlich auch einen schiefen Mund. Die Sprecher des Clowns erlangen dank ihrer Spitzzüngigkeit oft nationalen Ruhm. (Abb. 13)

Die alten Leute (apo oh und ame oh): Ihre Kleidung ist zerrissen und sie tanzen in gebeugter Haltung.

Die **Themen** des Marionettentheaters sind stets Episoden aus den früheren Leben Buddhas (Jatakas), Pagodenlegenden und Dramen aus der nationalen Geschichte. Eine traditionelle Aufführung beginnt mit Einbruch der Dunkelheit und dauert üblicherweise eine ganze Nacht. Der stets gleiche Handlungsstrang beginnt mit der Entstehung der Welt über die Schaffung der Tiere und Menschen und reicht bis zur Gründung des ersten Königreichs. Da die Handlung also vorgegeben ist, besteht die Leistung der Puppenspieler nicht in der Erfindung innovativer Geschichten, sondern darin, für das Publikum Altbekanntes durch geschickte Handhabung der Marionetten möglichst kunstvoll zu präsentieren.

Von einem tiefer gelegenen Bühnenraum wird das Puppenspiel während der ganzen Vorstellung von einem **Orchester** begleitet. Hauptinstrumente sind die kreisförmig angeordneten und zylindrisch geformten Trommeln, ein großer Gong sowie ein Xylophon. Weitere Instrumente sind Oboe, Messingzimbel, Bambusklapper und Becken. Mit der musikalischen Ouvertüre des Orchesters beginnt das Marionettentheater. Die Ouvertüre steht als Symbol dafür, wie die Welt gemäß der buddhistischen Lehre durch die drei „unheilbaren Leiden“

Habgier, Hass und Verblendung in regelmäßigen Zyklen zerstört wird. Je nach Art der Zerstörung durch die Naturgewalten Feuer, Wasser oder Wind schlägt dabei ein siebenköpfiges Orchester Zimbeln, Gongs oder die große Trommel. Das Ende der Ouvertüre zeigt an, dass die bisherige Welt zerstört ist und eine neue geschaffen werden muss.

Der Ouvertüre folgen der Tanz der *Natkadaw*-Figur und daran anschließend die *Himawunta*-Szene, der Auftritt der Tiere. Die Welt der Tiere, *Himawunta*, entstand buddhistischem Glauben zufolge nach der Geisterwelt und vor der Erschaffung des Menschen. Die Bezeichnung stammt aus dem Pali und bezeichnet das Himalaya-Gebirge. Dass in der Vorstellung zuerst die Tierfiguren auftreten, liegt nicht nur in dem Glauben begründet, dass in der Schöpfungsgeschichte die Tiere vor den Menschen entstanden, sondern auch darin, dass zu diesem frühen Zeitpunkt der Aufführung die Kinder, bei denen diese Figuren besonders beliebt sind, noch wach sind.

Als erstes kommt das Pferd auf die Bühne, ihm folgen Affe, Elefant, Tiger, Naga (Schlange) und der Göttervogel Garuda. Neben den Tieren treten in dieser Szene auch übernatürliche Wesen auf: *zawgyi*, der Zauberer und Alchemist, sowie *balu*, der Dämon und Menschenfresser. Menschen kommen im Urwald des Himawunta noch nicht vor.

Die nächste Szene zeigt die Gründung des Königreichs. In ihr treten der Page, die Minister und schließlich der König und die Königin auf. Die Minister erstatten dem König Bericht über die Lage der Nation, und im Verlauf der Szene wird das Gespräch spielerisch auf die nun folgende Geschichte gelenkt, die dem Publikum aus Legenden bereits hinlänglich bekannt ist.

Die Geschichte beginnt mit der Rückkehr des Prinzen von einer Universität in Indien, wo er eine schöne Prinzessin kennengelernt hat. Die beiden tanzen im Wald und schwören sich ewige Liebe. Danach folgt eine Reihe dramatischer Legenden aus der birmanischen Mythologie, die erst im Morgengrauen endet.

Die birmanischen **Marionetten** werden aus gut abgelagertem und getrocknetem Holz geschnitten und sind etwa 45 – 70 cm groß. Die Proportionen der einzelnen Körperteile sind dabei vorgegeben. Für bestimmte Figuren werden genau festgelegte Holzarten verwendet. Wurden die Figuren früher generell aus dem Yamane-Holz (*Gmelina arborea*) gefertigt, so benutzt man dies heute nur noch für die beiden Hauptfiguren Prinz und Prinzessin. Das Holz des Jasmin-Baums ist König, Minister und Einsiedler vorbehalten.

Ansonsten herrschen heute das preiswertere Teakholz (*Tectona grandis*) oder gar noch billigere Hölzer vor, die jedoch wenig Schutz gegen Schädlingsbefall bieten. Ganz allgemein steigen die Beweglichkeit und damit auch die Qualität einer Marionette mit der Anzahl ihrer Körperteile. Bei Figuren solider Qualität besteht der Rumpf aus zwei Teilen, das Bein aus drei Gliedern, und manchmal kann man sogar die Augenbrauen oder den Mund bewegen.

Die fertig geschnitzte Figur wird bemalt. Der Gestaltung des Gesichts kommt dabei die größte Bedeutung bei. Den birmanischen Marionetten sagt man einen etwas starren Gesichtsausdruck nach, was insoweit zutrifft, als fast alle Figuren einen einheitlichen Gesichtsausdruck aufweisen, den man als „mild lächelnd“ beschreiben kann.

Für die Bemalung benutzt man traditionell nur drei **Farben**:

Weiß bildet die Grundfarbe. Sie wird aus zu Puder zerriebenem Talk hergestellt. Als Bindemittel wird fein gemahlener und gerösteter Tamarindensamen verwendet. Nachdem man die Flüssigkeit durch ein Tuch geseiht und so von Verunreinigungen befreit hat, trägt man sie mit einer Hühnerfeder in bis zu acht Schichten auf. Dabei darf die nächste Schicht erst aufgetragen werden, wenn die vorherige vollkommen getrocknet ist.

Schwarz verwendet man für Augen und Augenbrauen. Die Farbe wurde früher aus Lampenruß gewonnen, dem man Wasser beigemischt hatte. Stattdessen verwendet man heute fast nur noch schwarze Tusche.

Rot ist die Farbe für Lippen, Lider und Nasenlöcher und verschiedene Gesichtslinien. Als Grundstoff dient Zinnober

(Abb. 15, Abb. 16).

Die Marionetten werden mit Hilfe von **Fäden** bewegt, deren Anzahl ganz unterschiedlich sein kann. Eine Figur guter Qualität sollte wenigstens elf, kann aber auch bis zu sechzehn Fäden aufweisen. Eine höhere Anzahl an Fäden bedingt jedoch nicht zwangsläufig eine höhere Qualität. Während zur Blütezeit des Puppentheaters in der Konbaung-Dynastie eine Marionette sogar bis zu 60 Fäden aufweisen konnte, fällt es heute schwer, überhaupt noch einen erfahrenen Puppenspieler zu finden, der mehr als 16 Fäden bedienen kann. Der Puppenspieler führt die Puppe, indem er eine oder mehrere Schnüre am „losen“ Ende zieht, die an einem Holzkreuz festgemacht sind. Die Fäden sind an Kopf, Nacken, Rücken, Ellenbogen, Knien, Händen und anderen beweglichen Teilen befestigt. Die flexiblen Gelenke der Puppen und ein ausgeklügeltes Griffsystem erlauben

es einem erfahrenen Puppenspieler, tanzartige Bewegungen auszuführen, die menschlichen Bewegungen ähneln.

Marionetten werden vor allem in den Touristenhochburgen Yangon, Mandalay und Bagan angeboten. Die Figuren aus Yangon zeichnen sich dabei durch bessere Schnitzarbeit und eine höhere Beweglichkeit aus. Figuren aus Mandalay sind dafür meist besonders aufwendig gekleidet, was aber ihre Beweglichkeit einschränkt. Die größte Auswahl (aber leider selten eine größere Qualität) erhält man an den Verkaufsständen der Pagoden. Die Preisspannen reichen dabei von einigen wenigen Dollar für touristische Ramschware bis etwa 500 Dollar für absolute Spitzenprodukte.

Das birmanische Marionettentheater verfügt traditionell nicht über feste Bauten, sondern ist ein **Wandertheater**, das seine Figuren, Requisiten und meist auch sein Orchester mitführt. Die klassische Marionettenbühne besteht meist vollständig aus Bambus und Holz. Der Bühnenboden ist trapezförmig mit einer mindestens 12 Meter langen Längsseite. Er ruht in einer Höhe von etwa 90 cm auf einer Reihe von Pfählen und ist zur Vorderseite hin leicht geneigt. In einem Abstand von ca. 75 cm zur Bühnenfront sind parallel zum Bühnenboden zwei Spielbalkone montiert, die beide jeweils etwa ein Drittel der Länge der Bühnenfront ausmachen. Die gesamte Aufführung spielt sich im Vorderraum zwischen Bühnenfront und Spielbalkon ab. Nur der Teil der Bühne ist überdacht, auf dem die Puppenspieler mit ihren Marionetten agieren. Zur Bedachung verwendet man Stroh- oder Bambusmatten. Das Orchester wird traditionell vor der Bühne platziert. Jede Bühne führt in ihrem Fundus eine Reihe von Requisiten mit. Es handelt sich dabei um Modelle aus Holz oder Papier, wie eine Pagode, ein Palasttor, einen Thron, ein Haus und ein Boot. Bemalte oder reich bestickte Tücher liefern die Kulisse für Wald, Gebirge und den Königspalast.

Im Laufe seiner Geschichte musste sich das Marionettentheater oft dem Wandel der Zeit anpassen. An Stelle der ehemals als Lichtquelle dienenden Öllämpchen ist längst die elektrische Beleuchtung getreten. Während früher bei einem Szenewechsel die Bühne leer blieb, wird heute einfach der Vorhang gezogen. Auch werden die sieben Orchestermitglieder vermehrt durch Musikkonserven verdrängt, die oftmals von mäßiger Qualität sind.

Alle **Veränderungen** sind auch Ausdruck der finanziellen Misere des Marionettentheaters: Sinkende Zuschauerzahlen haben weniger Einnahmen zur Folge, die wiederum die



Der Zauberer (Tfoo8433)



Der Minister (Tfoo8424)



Der Prinz (Tfoo8429)

Bühnenleiter zur Verkleinerung ihres Ensembles zwingen. Und diese bewirkt eben einen spürbaren Qualitätsverlust. So wurden zum Auffangen des Zuschauerschwunds, die früher dominierenden Jataka-Erzählungen von modernen Dramen in den Hintergrund gedrängt. In jüngerer Zeit kommen daher auch beispielsweise Marionetten im Fußballtrikot und Europäerinnen mit Schoßhündchen zum Einsatz. Während zur Blütezeit des Marionettentheaters eine Vorstellung stets die ganze Nacht über dauerte, müssen sich viele Ensembles mit Kurzvorstellungen in Marionetten-Dinner-Shows finanziell über Wasser halten. Angesichts des nur geringen Verdiensts eines Puppenspielers und fehlender Sponsoren haben die Ensembles auch mit starken Nachwuchsproblemen zu kämpfen. Jedoch scheint sich bei den politischen Machthabern endlich die Erkenntnis durchzusetzen, dass das Marionettentheater als nationales Kulturgut unbedingt bewahrt werden muss und die Anzahl der Marionettenbühnen somit nach langer Zeit sogar wieder leicht ansteigt.

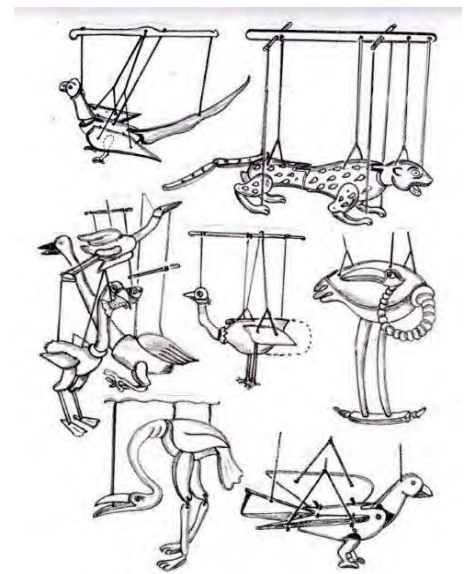
Verfasser: Ni Ni Yin Pleyer



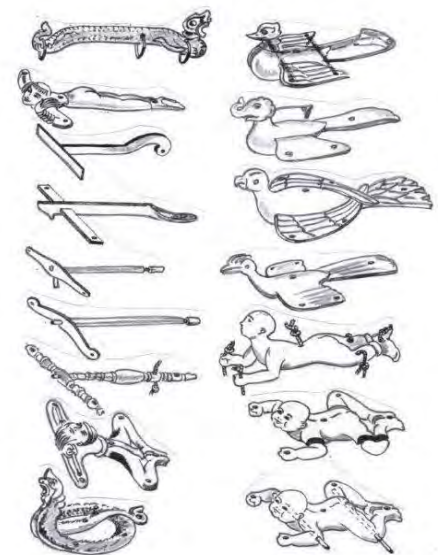
Die Prinzessin (TFoo8428)



Der Clown (TFoo8439)



Spielkreuze



Aufhängungen

LITERATURLISTE:

- BA CHO, DEEDOKE BACHO: BURMESE MARIONETTE STAGES, IN: DERS. (HG.), THE CHINTHE, VOL I, RANGOON, 1951
- BLUME, BRIGITTE: MYANMAR, BIRMA, BURMA (REISE-KNOW-HOW). HOHENTHANN, 1996
- BRUNS, AXEL: BURMESISCHE MARIONETTKUNST. DISSERTATION, HAMBURG, 1999
- BRUNS, AXEL & HLA THAMEIN: BIRMANISCHES MARIONETTENTHEATER. BERLIN, 1990
- CHIT SAN WIN: JANEI. MJANMA JOU' THEI: DHABIN. YANGON, 1987
- DAW MA MA NAING: MANDALAY MARIONETTES THEATRE TROUPE. MANDALAY, O.J.
- DEPT. OF MYANMAR LANGUAGE COMMISSION: MYANMAR – ENGLISH DICTIONARY. YANGON, 2001
- DIEZEMANN, URSULA ET AL.: MYANMAR. BIRMA. PFORZHEIM, 1998
- ESCHÉ, ANNEMARIE: WÖRTERBUCH BURMESISCH-DEUTSCH. LEIPZIG, 1976
- HLA THAMEIN: MJAMA JOU' THEI: DHABIN. RANGOON, 1968
- O.A.: MYANMAR CULTURE. YANGON, 2006
- KHIN MYO CHIT: COLOURFUL BURMA. VOLUME II, RANGOON, 1988
- KO KO NAING (YAMANYA): AMWEI KHAN HTAI' THO: MJAMA. ANU. PJIN NJA. YANGON, 1987
- KÖLLNER, HELMUT & BRUNS, AXEL: MYANMAR (BURMA). EIN AKTUELLES REISEHANDBUCH. MÜNCHEN, 1997
- MA THANEGI: MYANMAR MARIONETTES. YANGON, 2008
- MIN SHIN NAUNG: MJAMA JOU' THE: KYO: SWAE: PJIN NJA SHIN NAN NYUNT SHEIN. YANGON, 2005
- PAR NAUK: PAR NAUK E YOKE GYI SIN (PAR NAUK'S PUPPET STAGE). RANGOON, 1974
- SCHERMAN, LUCIAN & SCHERMAN CHRISTINE: REISEDATENBUCH. UNVERÖFFENTLICHTES MANUSKRIFT, ARCHIV, STAATLICHES MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE MÜNCHEN, 1911
- SINGER, NOEL: BURMAH. A PHOTOGRAPHIC JOURNEY (1855-1925). GARTMORE, 1993
- SINGER, NOEL: BURMESE PUPPETS. SINGAPORE, 1992
- TIN MAUNG KYI: ANATOMY OF BURMESE MARIONETTES. UNVERÖFFENTLICHTER AUFSATZ, 1996
- TIN MAUNG KYI: JIN KJEI: HMU THU. TEI THANA. HSAUN: BA: MJA. YANGON, 2000
- U KHIN MAUNG HTWE: HTWE OO MYANMAR TRADITIONAL PUPPET THEATRE TROUPE. YANGON, O.J.
- WEIGT, MARIO & WEISS, WALTER M.: REISE DURCH BURMA. WÜRZBURG, 2008

shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst
Fotografie - Limitierte Editionen
Antiquarische Kunstbücher



shikra – ausgesuchte afrikanische Kunst

shikra wurde im August 2005 als Online-Galerie für traditionelle und moderne afrikanische Kunst gegründet.

shikra präsentiert eine erlesene Auswahl verschiedenster Kunstgegenstände aus zahlreichen afrikanischen Ländern.


shikra

Ziethenstr. 10, 22041 Hamburg, Germany
Phone: +49 (0)175-245 08 68
makin@shikra.de · www.shikra.de

African Art



TATORT SANKT GALLEN 2010

Von schreibenden Schweizer Schrumpfköpfen und sauren Gurken 

Daniel Studer, Direktor des Historischen und Völkerkundemuseums St. Gallen, erwarb für die Amazonas-Dauerausstellung im Frühjahr 2010 von einer Erbgemeinschaft, vermittelt durch den Tierpräparator Hanspeter Greb, eine Sammlung von sechs Schrumpfköpfen (tsantsa) für 50.000 CHF. Die Stücke wurden in einer Vitrine gezeigt und ein, für Völkerkundemuseen beachtlicher, Medienrummel begann. Mindestens sechs Tageszeitungen, zwei Radio und ein Fernsehsender berichteten von April bis Juli 2010.

Zwei der tsantsa sind 2011/12 in der Ausstellung „Schädelkult“ der Reiss-Engelhorn-Museen (REM) Mannheim zu sehen, im Katalog zur Ausstellung sind Herstellung und Verwendung beschrieben. Alle St. Galler Schrumpfköpfe werden im September 2011 im REM-Labor untersucht. Mit elf tsantsas hat das St. Galler Museum einen Bestand, der mengenmässig den völkerkundlichen Museen in Paris, London und Berlin ebenbürtig ist. Es ist eine Spezialsammlung, welche die ganze Breite, vom Original aus den 1880er Jahren über verschiedene Typen von Exportware bis hin zu Fälschung aus Ziegenfell dokumentiert. Lediglich ein Faultier-tsantsa fehlt noch in der Sammlung. Auch sonst ist die materielle Kultur der Jivaro-Völker durch die Sammlungen Max Müller, Franz Angert und Engler in St. Gallen gut vertreten.

Die Diskussion in den Medien belegt den geringen Informationsstand und die Vorurteile der Schreibenden. Geschildert werden zentraleuropäische Hochlandempfindungen (Grusel, Schaudern, Ekel), unterstellt wird unrechtmässiger Erwerb (Geklaut) und gefordert wird Rückgabe. Risikolos für die Autoren, da die noch schlechter informierte Redaktionsleitung diese Argumentation wenigstens verstehen und für verkaufsfördernd halten kann.

Schlechte journalistische Arbeit verdient „saure Gurken“, die jeweils den einzelnen Zusammenfassungen folgen.

SCHRUMPFKOPF TSANTSA

Hergestellt von den Jivaro-Völkern Aguaruna, Ashuar, Huambiza, Shuar in Peru und Ecuador.

Ältester nachgewiesener tsantsa in Europa: um 1861

Fälschungen: Mindestens seit den 1920er bis in die 1950er Jahre wurden, zur Befriedigung des Bedarfs europäischer Kopffjäger, tsantsas in grösserer Zahl in Peru, Ecuador und - mindestens - Panama hergestellt, jedoch nur noch teilweise von den Jivaro selbst. Ende der 1950er Jahre wurde der Import in die USA untersagt, die Exportzahlen stürzten ab, und in den 1960er Jahren wurde die Herstellung in Ecuador und Peru verboten.

■ TAGBLATT 30. APRIL 2010

Das St. Galler „Tagblatt“ eröffnete den Reigen mit dem Titel „Schrumpfköpfe im Museum“ und dem einleitenden Satz „Schrumpfköpfe - allein die Vorstellung lässt erschauern.“

Zitiert wird anschliessend der Tierpräparator Hanspeter Greb, der hier erstmals die falsche Information verbreitet, daß die Stücke „150-250 Jahre alt“ seien. Die folgenden Zitate zeigen, daß sich der Verkäufer nicht sehr intensiv mit der Literatur zum Thema beschäftigt haben kann:

* „Die feinen Gesichtszüge verraten, dass diese Frau einst besonders hübsch war“

* „An einem weiteren Kopf ist eine Schnur angebracht. Vermutlich war er einst an einem Hausdach zur Abschreckung der Feinde aufgehängt worden.“

Heftig in Frage gestellt wird von Greb auch, daß „die Köpfe samt Haaren gekocht wurden“. Gerade hier sind sich die meisten Ethnologen und Reiseberichte einig: in Wasser gekocht wurde. Allerdings, und dies wird nur von wenigen Autoren (z.B. Raffael Karsten) erwähnt, musste die Wassertemperatur immer unterhalb des Siede-

punktes bleiben. Ist die Temperatur zu hoch, so fallen alle Haare aus. Dies durfte nicht geschehen, denn die schönen, langen Haaren der Jivaro-Männer mussten erhalten bleiben. Wenn Haut gekocht wird, verliert jede, auch eine hübsche Frau ihre Züge; wer schon einmal Schweineschwarte gekocht hat, weiß dies. Der Prozeß des weiteren Schrumpfens wurde dann mit stark erhitztem Sand erreicht, eine tagelange Arbeit, während der das Gesicht neu geformt wurde. In der Literatur findet sich nirgends ein Hinweis, daß ein Schrumpfkopf der „Abschreckung der Feinde“ gedient hätte, vielmehr war der tsantsa Teil eines etwa dreijährigen Ritualzyklus mit schwierigen Vorschriften und Zeremonien, deren Kompliziertheit den Ablauf katholischer Messen bei weitem übertraf. Am Ende, wenn alle Energie positiv genutzt und keine feindliche Kraft des Gemordeten mehr zu fürchten war, war auch der tsantsa nutzlos, wurde weggeworfen, verkauft oder vermoderte unbeachtet.

 für unrecherchiertes Nacherzählen

■ WOZ DIE WOCHENZEITUNG 6. MAI 2010

Die linke Schweizer Wochenzeitung WOZ titelte dann mit „Menschenwürde“ und empfahl die Rückgabe: „Das Pitt-Rivers-Museum im britischen Oxford denkt derzeit darüber nach, ob es seine Schrumpfkopfsammlung ins Amazonasgebiet zur Bestattung zurückschicken soll - aus Achtung vor der Menschenwürde.“

Die Meldung stimmt nicht. Oxford denkt zwar über Restitution bei Maori-Köpfen nach, die leben jedoch in Neuseeland. Beerdigungsanforderungen von Jivaro-Vertretern liegen nicht vor. Mit „Menschenwürde“ ist das kollektive Mit- und Schuldgefühl berufener Mitteleuropäer berührt, die sich heute für damalige Kolonialisierung und Kulturzerstörung verantwortlich fühlen, obwohl weder sie, noch ihre direkten Vorfahren beteiligt gewesen sein dürften. Eine wichtige Anfangsfrage wird nicht gestellt:

Wie unterscheide ich die Fälschungen von den Originalen? Und gilt die Forderung menschenwürdiger Rückgabe auch für Fälschungen, die nicht von Jivaro hergestellt wurden?

Wohl die meisten tsantsas in Sammlungen wurden zum Verkauf an weisse Schrumpfkopf-Jäger hergestellt, angeblich sogar häufig Friedhöfe geplündert, um die Nachfrage zu befriedigen. Die Seuche breitete sich, weil gut bezahlt, schnell aus dem Jivaro-Gebiet in angrenzende Regionen und Länder aus, hergestellt wurde nachweislich sogar in Panama.

Empfehlenswert und effektiv wäre daher eine Luftbestattung, d.h. erst alle tsantsas einäschern und dann die Asche aus dem Flugzeug über diesem Teil Südamerikas ausstreuen.

Sind die Originale festgestellt, bleibt immer noch das praktische Problem:

Wem gehörte der Kopf?

Da die Kopfjagd ein Ergebnis von generationenalten Feindschaften innerhalb der Jivaro-Völker war, also das, was wir als Blutrache bezeichnen, wäre der verstorbene Eigentümer der geschrumpften Gesichtshaut möglicherweise nicht einverstanden, wenn er bei der falschen Familie landen würde. Berechtigt ist auch die banale Frage, wie sinnvoll eine Rückgabediskussion sein kann, wenn ein tsantsa nach Vollendung der Rituale und Verkauf, ohnehin wertlos war.

Eine Beerdigung scheint mir als Lösung etwas zu christlich gedacht; da doch vielen Völkern bei der Vorstellung gruselt von wildfremden Maden und Würmern verspeist zu werden. Sollten die Nachfahren der Schrumpfkopfhersteller heute christianisiert sein, stellt sich sogar die komplizierte theologische Frage, ob der ehemalige Träger des Schrumpfkopfes mit diesem religiösen Wandel einverstanden ist.

Möglicherweise bringt eine Volksabstimmung bei allen heute le-

benden Jivaro weiter, wobei wirklich jeder befragt werden müsste. Häufig bezeichnen sich heute Einzelne, als Vertreter ‚ihres Volkes‘, sind ihrem eigenen Volk jedoch gar nicht oder kaum bekannt.

Was viel ich damit sagen? Unsere Herangehensweise und Denkart ist etwas theoretisch kompliziert, solange wir sie mit uns selbst führen, ohne in einen Dialog mit den eigentlich Betroffenen zu treten. Warum nicht ganz praktisch mit Vertreter von Jivaro-Völkern in einem mehrjährigen Projekt zusammenarbeiten, um gemeinsam über die Sammlungen inclusive der tsantsas zu sprechen?

 für menschenwürdige Vorurteile

■ TAGBLATT LESERBRIEF 7. MAI 2010,

Ein Leserbrief von Hannelore Hartmann erreichte das St. Galler Tagblatt mit folgendem Inhalt. „Aber Schrumpfköpfe sind nur eines: abscheulich! es ist deshalb nur schwer vorstellbar, dass die Bevölkerung einverstanden ist, dafür 50.000 Franken auszugeben.“

Als persönliches Urteil akzeptiert. Mit dem gleichen Argument „abscheulich“ wurden übrigens vor Jahrhunderten auch die nackten Ureinwohner der Tropen von Missionaren in Kleider gezwängt, Figuren und Masken auf Scheiterhaufen verbrannt.

Bedenklich ist an der Äusserung:

* Die Dame empfindet sich als Wortführerin einer großen Mehrheit („die Bevölkerung“), die selbstverständlich auch ihrer Meinung ist.

* Und sie zeigt keinerlei Zweifel daran, daß ihre eigene Kultur die Richtige ist. Was aber wenn die Jivaro ihre tsantsa keineswegs abscheulich fanden?

 für Selbstüberhöhung

■ TAGESANZEIGER 11. MAI 2010

Der Schweizer „Tages Anzeiger“ führte ein ausführliches Interview mit dem Direktor Daniel Studer. Nach einem neutralen Start („Das VKM St. Gallen hat sechs Kopftrofäen aus dem Amazonas erworben“) - und der Erklärung des Direktors („Als eines der wenigen Museen in Europa haben wir eine Amazonas-Ausstellung. Die Kopftrofäen sind in der Ausstellung nur ein Aspekt unter vielen.“) - folgt die nüchterne Feststellung:

„TZ: Trotzdem geben die Köpfe am meisten zu reden.“

Stimmt, aber das liegt wohl eher an der Sensationslust der Schweizer Hochland-Journalisten. Wieviel Medien hätten wohl berichtet, wenn einer der Köpfe, als Halbbüste geschrumpft, einst einer Blondine gehört hätte?



Merke: Nicht die Besucher sind lüstern, sonder die Medien sind sensationsgeil!

„TZ: Die Köpfe wurden aber ursprünglich den Amazonas-Völkern geklaut?“

Das einzig erfreuliche an dieser Frage ist die Direktheit. Fälschungen und Auftragsarbeiten, die ausschliesslich für den Export hergestellt wurden, sind doch wohl eher verkauft worden. Ansonsten waren die Jivaro wehrhaft genug, die Siedlungen sehr schwer erreichbar, so daß in diesem Gebiet fast kein Kopf geklaut sein dürfte. Der Dieb hätte den Rückzug nicht überlebt. Schon um 1900 wird hingegen erwähnt, daß tsantsas im Gegenwert für ein gutes Gewehr getauscht wurden.

„TZ: Frankreich hat bekannt gegeben, 16 mumifizierte Köpfe von Maori an Neuseeland zurückzugeben, auch bei Schrumpfköpfen kommt vermehrt die Forderung nach einer Repatriierung auf.“

Jedes Volk ein eigenes Universum. Wer diesen Satz ernst nimmt, fragt den Journalisten: warum sollte, was für ein Volk gilt, automatisch für alle anderen gelten? Anders als die Köpfe der Maori (Ahnen) waren die tsantsas Köpfe von Feinden. Der kritische Schweizer Journalist als Fürsprecher aller Völker? Selbst wenn gut gemeint, hat diese Weltsicht oft das Gegenteil bewirkt. Kulturübergreifende Vergleiche waren und sind eine beliebte Spielwiese auch von Ethnologen, sagen jedoch meist mehr über die Probleme ihrer Verfasser und den Zeitgeist, als über die Völker, die vertheoretisiert werden.

Über Schrumpfkopf-Repatriierungs-Forderungen habe ich bisher nichts gefunden, selbst im Internet nicht.

„TZ: Aus der Sicht der Täter ist dies sicher richtig, die Opfer, bzw. deren Nachkommen, könnten dies anders sehen.“

Na dann viel Spaß bei der Suche. Wie oben geschrieben dürfte dies schwierig werden, aber die Gründlichkeit Schweizer journalistischer Recherche führt sicher zu einem Ergebnis.

 für moralinsaure Fragen

■ TAGBLATT 17.MAI 2010

Der Beitrag „Ein Schrumpfkopf zum Andenken“ bringt nichts Neues.

 für den nichtssagendensten Kommentar

■ APPENZELLER ZEITUNG 22.MAI 2010

Eine Kolumnistin stellt sich die Frage „Wieso kauft ein Völkerkundemuseum heute sechs Schrumpfköpfe?“ und beantwortet sie gleich selbst: „Grusel lockt Volk ins Völkerkundemuseum. Denn die Leute wollen sich gruseln!“

Auch hier nichts, was nicht schon besprochen wurde.

 für gähnende Leere

■ NEUE ZÜRCHER ZEITUNG NZZ 9. JUNI 2010

Mit dem Titel „Direkt vom Markt - Schrumpfköpfe in St. Gallen“ schreibt sich Urs Hafner auf einen der Spitzenplätze und um Kopf und Kragen. „Steht man in einer katholischen Kirche vor dem Schädel eines Heiligen, beschleicht einen ein leises Grauen. .. Der heilige Knochen spendete dem Heilsuchenden Trost, ... Dieses Wissen ermöglicht es auch dem Nichtgläubigen, das Befremden zu bewältigen. Vor einem indigenen Schrumpfkopf ist so etwas wohl für alle schwieriger zu bewerkstelligen. Der Betrachter dürfte auf das entstellte Antlitz am ehesten mit Schrecken, Grusel oder Zynismus reagieren.“

Das ist erstaunlich: europäische Schädel nur gruselig, indigene Köpfe jedoch schrecklich? Deutlicher kann Eurozentrismus nicht sein. Die eigenen Maßstäbe werden als, für alle gültig vorausgesetzt, ohne daß die andere, fremde Welt bekannt ist oder erkannt werden will. Ahnt der Autor, der so um Menschenwürde bemüht ist, wie herabwürdigend diese Äusserung ist?

„Das Vorgehen des Museums kontrastiert mit der in den letzten Jahren dank der ethnologischen Forschung gewachsenen Sensibilität für die Menschenwürde sogenannter Ureinwohner. .. So steht in der 2007 unterzeichneten .. UNO-Deklaration über die Rechte der indigenen Völker, dass diese ein Recht auf die Restitution menschlicher Überreste hätten.“

Das ist ein richtiger Grundsatz, enthebt jedoch nicht der intensiven Prüfung jedes einzelnen Falles. Die Probleme sind mit dieser Deklaration nicht gelöst, sie entstehen erst, wie oben dargestellt.

Als Vorbilder werden aufgeführt, daß die „Universität Zürich chilenischen Indigenen Gebeine ... ausgehändigt“ und das französische Parlament beschlossen hat „fünfzehn Maori-Schrumpfköpfen zurückzugeben“.

Auweia, auch noch falsch abgeschrieben. Im „Tages Anzeiger“ waren es noch 16 Köpfe, jetzt sind es 15. Ach ja, und die Gedenkköpfe der Maori wurden nicht geschrumpft, sondern nur mumifiziert.

Damit steht der Gewinner dieser kleinen Bewertung fest.

 für fehlerhaftes Abschreiben und Helvetiantrismus

■ NEUE ZÜRCHER ZEITUNG NZZ LESERBRIEF 15. JUNI 2010

Hans-Jörg Schwabl, NZZ-Leser aus Dresden und guter Freund des ehemaligen Völkerkunde-Kurators in St. Gallen, fragt: „Wie stand es mit der Ausfuhrgenehmigung aus dem Ursprungsland ... und wer hat die Einfuhr in die Schweiz bewilligt?“

Die Fragen sind einfach zu beantworten: die Stücke wurden von dem Voreigentümer zwischen 1964-73 erworben, waren also schon seit Jahrzehnten in der Schweiz und vorher wiederum, seit etlichen Jahren, in dänischen und deutschen Sammlungen; Ausfuhrgenehmigungen waren damals nicht erforderlich. Ob die Einfuhr in die



Schweiz durch den Voreigentümer Ingenieur J.H. rechtens war, kann ein Schweizer Jurist sicher beurteilen.

„Welcher dubiose Händler steckt hinter diesem Geschäft und welchen Inhalt haben die Gutachten des Ethnologen ... und des Naturwissenschaftlers ...?“

Ein Blick ins TV hätte gereicht. Der Tierpräparator Hanspeter Greb konnte in dem Beitrag 3SAT vom 29. April 2010 seine, teilweise falschen, Ansichten wiedergeben. Weitere Gutachten gab es nicht.

„Wer bewilligte den Betrag von 50.000 CHF für den moralisch fragwürdigen Ankauf?“

Ist der Ankauf katholischer Reliquien, ägyptischer Mumien, nordamerikanischer Skalps, etc. eine moralische Frage? Ist der Tod als solches moralisch zu verurteilen? Da würde mich schon sehr die Argumentation interessieren.

 für Moral

■ SR DRS 25. AUGUST 2010 - RADIO

Das Schweizer Radio DRS meldete, daß ein „nationaler Aufschrei durch die Museumszene gegangen“ sei. Richtig laut war der Aufschrei nicht, eher ein leichtes Krächzen. Zu Wort meldet sich im Beitrag dann die „freischaffende Ethnologin Sabine August“, die einige Jahre Kuratorin unter Daniel Studer im St. Galler Museum war. Sie fand es problematisch, daß „so viele Schrupfköpfe gezeigt werden und im Zentrum der Ausstellung stehen“. Das Klischee des „primitiven Wilden“, „brutalen kaltblütigen Killers“ und „Kannibalen“ würde so genährt, man „sollte keine Vorurteile erzeugen“. Interessantes Argument, denn dies hatte bisher noch keine Zeitung geschrieben oder ein Besucher behauptet. Sind gar die EthnologInnen für die Verbreitung dieser Vorurteile verantwortlich?

Vielleicht könnte die aufkrächzende Museumsszene zur Kenntnis nehmen, daß für die tsantsa-herstellenden Völker die Kopfjagd ein rituelles Zentrum ihres Lebens war. Wer dann nur Flechtwerk und Federschmuck der Jivaro-Völker zeigen will, verschweigt etwas, er handelt ideologisch. Kern der Ethnologie als Wissenschaft ist es, über andere Völker neutral zu informieren und nicht von eigenen Vorlieben und Abneigungen ausgehend, zu argumentieren. Wenn der Europäer Gegenstände als „primitiv“ und „brutal“ erlebt, kann die Ethnologie mit etwas Geschichtskennntnis auf die beispiellose Brutalität mitteleuropäischer sinnloser Schlachtereien in Welt- und Glaubenskriegen sowie Pogromen hinweisen.

Weiterhin beruft sich Sabine August „auf die Besucher, sie gruseln sich, es erzeugt Abscheu in ihnen“. Wahrscheinlich liegen dieser fundierten Analyse tagelange Befragungen von dutzenden oder hunderten Ausstellungsbesuchern vor dem Museumsgebäude zugrunde?

Den Radiobeitrag zeichnet vor allen anderen Berichten aus, daß hier erstmals die Besucher selbst zu Wort kommen. Alle sieben Personen, die gefragt wurden, hatten nichts auszusetzen. Die Kommentare reichten von: „es gehört dazu“, „interessant“, „sollte man zeigen, denn es existiert auch“, „macht mir gar keine Angst“ bis „es hat ja auch Mumien hier in der Stiftsbibliothek“.

Keine Gurken: ausgewogener Journalismus. Der Beweis, daß man auch ohne tiefgehende Kenntnisse zum Thema gut berichten kann.

■ DEUTSCHLANDRADIO KULTUR 20. APRIL 2011

Der Betrag bringt nichts neues.

Keine Gurken: neutraler Bericht

Zur Ehrenrettung des journalistischen Handwerks kann gesagt werden, daß dann die (deutsche) „Zeit-Online“ vom 9. Juli 2010 einen

sehr viel besseren Beitrag veröffentlichte. Zwar stimmten auch hier wieder zahlreiche Details nicht, aber schon der Titel zeigt die Grundhaltung: „Tote Ägypter darf man ausstellen. Tote Amazonas-Indianer aber nicht. Warum? Eine Aufregung um Schrupfköpfe.“ Keineswegs sind alle Medien gleich. Die an der Diskussion beteiligten Schweizer Printmedien haben jedoch alle miserabel abgeschlossen. Wer als Journalist moralisch argumentiert, hat sein Handwerk falsch gewählt. Mit neutraler Berichterstattung, Vermittlung von Fakten bei deutlicher Kennzeichnung eigener Meinung hat das nichts zu tun. Der ZEIT-Journalist schreibt zu Recht: „Moral war schon immer Gift für journalistische Neugier.“

Fazit

Abschliessend ist festzustellen, daß Themen wie Tod, Schrupfkopf und menschliche Überreste in Ausstellungen ein Problem Schweizer Medien zu sein scheinen. Argumentiert wird nicht inhaltlich, sondern moralisch. Verzeihlich ist, daß die teilweise ungenauen und manchmal falschen Fakten, die vom Museum vorgegeben wurden, nicht inhaltlich durch Rückfrage bei Experten geprüft wurden. (Wie war das noch, immer ein zweite und dritte Meinung einholen?) Eine Berichterstattung, die sich so wenig für die, inzwischen der Vergangenheit angehörende Kultur der Jivaro-Völker interessiert, die Kopfjagd und ihre Rituale gibt es seit Jahrzehnten nicht mehr, ist ideologisch. Der Journalist als Gut-Mensch und Verbreiter von Vorurteilen. Sind die Leser, dann toleranter, informierter und offener als das Medium selbst, hat die vierte Kraft im Staat ihre Aufgabe verloren und ist überflüssig geworden.

MEIN GRUSELN

Ich kann Schaudern-Gruseln-Grauen und Empörung durchaus verstehen. Es ging und geht mir auch so. Bei, manchmal nicht vermeidbaren, Besuchen eines mitteleuropäischen Supermarktes drücke ich mich jedes Mal mit halbgeschlossenen Augen und zugezogener Nase an den Fleischtheken vorbei. Der Geruch ist nicht auszuhalten und der Anblick für mich Beweis niederer Freßsucht industrialisierter Massenhaltung.

Ich fand es schon als Kind erträglicher auf Wanderungen in oberbayerischen Bergdörfern unversehens auf der Rückseite einer Dorfschlachtereien durch die geöffnete Tür das Töten einer Kuh zu sehen. Töten und Blut ist für Fleischfresser unvermeidlich. In Maßen verständlich. Fleischtheken jedoch sind zum Symbol erhobene Altäre industrialisierter Tierquälerei. Die fleischfressende Mehrheit demonstriert ihre Stärke, nimmt weder Rücksicht auf das Gefressene, noch auf die Minderheit, die dies als widerlich empfindet. Seit mindestens 40 Jahren bringe ich täglich die Toleranz auf und sehe meine Mitmenschen nicht nur als eisbeinige Schnitzelfresser, die einen eigenartig kannibalischen Geruch verströmen.

Würden vegetarische Aliens einmal eine Ausstellung über die europäischen Stämme des 21. Jahrhunderts machen, dann könnte das tägliche Fleischfressen als Bestandteil einer rituellen Handlung und die Fleischtheken als Altäre einer Rasse interpretiert werden, die systematisch und sadistisch Tiere ihr kurzes Leben lang mit diversen Drogen vollpumpte. Die indirekte Einnahme eines stets wechselnden Drogencocktails, deren zweifelhafter Genuss anscheinend süchtig macht und eine tägliche Dosis erfordert. Das Ergebnis: eine Variation monströser Leibesformen, manchmal Trächtigkeit vor-täuschend, und Organmissbildungen.

In der Rubrik „Porträt“ werden Wissenschaftlerinnen, Museumsmitarbeiter, Auktionatoren, Galeristen, Händler und Sammler vorgestellt. Bei meiner Arbeit mit Museumssammlungen bin ich auf hunderte Sammlernamen gestossen und musste mir meist mühsamst Informationen zu diesen beschaffen. Der Anspruch dieser Porträts ist daher Informationen zu sammeln und weiterzugeben, nicht aber zu kritisieren. Einfühlen, dem Porträtierten Raum geben zur eigenen Darstellung. Neutralität zum Befragten, nicht Beurteilung durch den Interviewer. Nur die Fakten werden von mir geprüft, soweit dies möglich ist. Grundlage ist ein mehrstündiges Gespräch mit einer Fragenliste, die eher anregt und führt, als strukturiert.



Konsul Bernd Schulz am Arbeitsplatz

Bernd Schulz Jahrgang 1944, ist Afrikareisender, Galerist und Reptilienexperte. Geboren in einer bewegten Zeit in Berlin mit, auch für ihn, schicksalhaften Veränderungen, verbrachte er die Nachkriegszeit bis 1958 in Krefeld. Nach der Rückkehr seines Vaters aus russischer Kriegsgefangenschaft folgte der Rückzug nach Berlin. Mit 18 Jahren Abitur, anschliessend Bundeswehr und Offizierslaufbahn. Bei seinen vielen Dienstreisen in Afrika, ab 1964, seiner Berufung für Reptilien und seiner Leidenschaft für afrikanische Skulpturen, ist es folgerichtig, daß er geschätzte 40 % seines Lebens nicht in Deutschland verbracht hat. Afrika und später auch Asien (51 tropische Länder) bereiste er, insgesamt 36 afrikanische Staaten hat Bernd Schulz besucht, viele davon mehrmals; vor allem die Länder der westafrikanischen Küste kennt er seit Jahrzehnten. Seit 1998 ist er Honorarkonsul des Staates Mali in Nordrheinwestfalen, eine Aufgabe, die er sehr ernst nimmt und gern ausführt. Seit Januar 2005 ist er Gutachter der IHK für „schwarzafrikanische Kunst“: berufen, geprüft und öffentlich vereidigt. Sein Fachwissen und sein gründliches Urteil wird vom Zoll, von Versicherungen und Privatpersonen, sowie bei Gericht nachgefragt.

Die Anfänge in Afrika

Schon als zehnjähriger Gymnasiast in Krefeld erwarb er sein erstes Reptil, ein Nil-Krokodil, etwas später kamen Schlangen und Echsen dazu. Seine erste afrikanische Maske erwarb er als 17jähriger in

BERND SCHULZ

Berlin. Als Tierfänger nach Afrika, das war ein Jugendtraum, der sich für den Zwanzigjährigen erfüllte. Am 19. Februar 1964 betrat er erstmals afrikanischen Boden in Kamerun. Zufällige Kontakte führten nach Kribi und von dort ins Inland zur Zenker-Farm, gegründet Ende des 19. Jahrhunderts von dem deutschen Georg Zenker, bekannt für seine ethnografischen Sammlungen, die sich heute im Ethnologischen Museum Berlin befinden. Von dieser ersten Reise kehrte er nicht nur mit vielen seltenen Reptilien zurück, sondern auch mit Masken und Figuren der Ntumu, Bulu, Mvai; Fang-sprachigen Völkern in Kamerun.

Wenige Monate später, noch im Jahr 1964, folgte eine, beruflich bedingte, Reise nach Zaire. Nebenbei wurde eingekauft, diesmal gab es keine Reptilien, aber Stücke der Kuba, Luba, Hembra und etwa 200 Elfenbeinobjekte der Lega. Schon im März 1965 folgte eine weitere Reise nach Mali, in das Land der Dogon und Bamana. Auch diesmal wurden vor Ort viele Stücke erworben. Nach der Geburt seines Sohnes im August 1965 und einem lebensgefährlichen Unfall war erst einmal Afrikapause bis Herbst 1967. Bei Ausbruch des Biafra-Krieges folgte eine Reise mit einem Hilfsgütertransport nach Nigeria. Gegen privat mitgebrachte Tauschwaren, z.B. Salz, Zigaretten, Trockenfisch, Streichhölzer, konnten Masken und Figuren der Eket, Ibo, Urhobo und Ibibio erworben werden. Viele weitere Reisen in die verschiedensten afrikanischen Länder folgten.

Damals waren Reptilien die größere Leidenschaft und in Moers entstand einer der artenreichsten Reptilienzoos Europas (Herpetarium Moers), der eng mit staatlichen Zoos und zoologischen Instituten zusammenarbeitete. In den 1970er Jahren, während der Ölkrise, wurde der energieintensive Zoo nach Sri Lanka verlegt, eine Investition, die dann durch den, dort ausbrechenden, Krieg als hoher Verlust zu verbuchen war.

Handel mit Afrikanischer Kunst in Deutschland

Durch seine Kontakte in Deutschland ab 1965, z.B. zu den Ethnografica-Händlern Ludwig Brettschneider (München), Walter Kaiser (Stuttgart), Boris Kegel-Konietzko (Hamburg), wurde er bald zu einem wichtigen Zwischenhändler, der vor Ort die Stücke erwarb, die Sammler in den genannten Galerien, ohne Angabe dieser Provenienz, kauften. Ende der 1960er Jahre wurde die Galerie „ASAF“ gegründet, ein Verkaufsraum in Moers, neben dem Reptilienzoo eingerichtet und von seiner Frau Roswitha Schulz betreut. In den 1970er Zeit begann auch die freundschaftliche Zusammenarbeit mit Peter Loebarth, einem reisenden Händler, der nie eine eigene Galerie betrieb, aber ebenfalls tausende von Stücken aus Afrika nach Deutschland brachte. Auch die nachwachsende Generation deutscher Africana-Händler der 1990er Jahre, z.B. Adrian Schlag,

Hermann Sommerhage und Andre Kirbach machte Geschäfte mit der Galerie. Mancher erhielt Kommissionsware und konnte so, trotz kleinem eigenen Warenstock seine Existenz aufbauen.

Paris, Brüssel, New York und Kamp-Lintfort

Mit Händlern in Frankreich, Belgien, Schweiz und USA entstanden ab den 1960iger Jahren weitere Geschäftskontakte, es wurde getauscht, verkauft und gekauft; die Namen sind zahlreich: Merton Simpson, Harvey Menist, Keprie van Rijn, Jacques Kerchache, Paolo Morigi, Jan Visser, Mom Steyaert, Jean-Pierre Houtelé, Jean-Pierre Lepage, Bernhard Kuenzi. etc. Den späteren Brüsseler Galeristen Philippe Guimiot lernte Bernd Schulz in den 1970iger Jahren in Duala (Kamerun) in dessen Galerie kennen, dort arbeitete auch Marc Leo Felix. Den gebürtigen Korsen Ferdinand de la Salle, der heute in Marseille lebt, traf er in dessen Galerie in Abidjan (Elfenbeinküste).

Die 1960iger und 1970iger Jahre beschreibt Bernd Schulz als ruhiger und harmonischer, damals gab es sehr viel weniger, auf Afrika spezialisierte Händler in Deutschland. Der Neid aufeinander war geringer.

Nachdem in den 1980iger der Handel von zu Hause betrieben worden war, wurde im Jahr 1992 eine 500 qm große Halle in Kamp-Lintfort angemietet und dort eine neue Galerie eröffnet. Wenn man bedenkt, daß die Handelszentren in Paris, Brüssel oder New York lagen und liegen, könnte dieser Standort skeptisch beurteilt werden. Daß die Galerie in Kamp-Lintfort seit fast 20 Jahren erfolgreich arbeitet, beweist nicht nur den Mut, sondern auch daß der Kundenkreis das Angebot schätzt. Mindestens zwei Mal im Jahr, im Frühjahr

Auch Museen erwarben Stücke in der Galerie, allerdings in einer Zeit als die Kuratoren noch über einen Einkaufsetat verfügen durften. Kunden waren z.B. Albert Maes (Museum Tervuren Brüssel), Pater Croonenburg und Pater Keunen (Afrika-Museum Berg en Dal), Antonio F. Rovolo (Metropolitan Museum New York), Horst Nachtigall (Völkerkundliche Sammlung der Universität Marburg), Klaus Born (Reiss-Engelhorn Museen Mannheim).

Anlässlich einer Ausstellungsführung während der VFAK-Frühjahrstagung 2011 im Münchner Völkerkundemuseum wurde festgestellt, daß eine Ibo-Figur in der Ausstellung, die das Museum vom Münchner Galeristen Brettschneider erhalten hatte, ursprünglich von Bernd Schulz kommt. Eine Mutter-Kind-Figur der Urhobo, die er selbst 1967 in Nigeria erworben hatte, verkaufte Bernd Schulz Anfang der 1970iger an Karel van der Veer (Neuss), der diese an Jaques Kerchache veräußerte.

Der belgische Künstler Willy Mestach besitzt ebenso wie Fritz König und Richard Serra Objekte aus seiner Galerie. Viele der, im Museum „Situation Kunst“ in Bochum ausgestellten, Nok- und Benin-Figuren hat der Kunstsammler und Galerist Alexander von Berswordt in Kamp-Lintfort erworben.

Sogar einige deutsche Politiker, die sich aus ästhetischen Gründen für afrikanische Skulpturen begeisterten, wie Jürgen Möllemann, Jürgen Rüttgers, Christa Thoben, Fritz Schaumann haben Stücke in der Galerie erworben. Daß auch ein so ernsthafter Sammler wie Reinhard Klimmt etliche Objekte hier gekauft hat, ist bereits bekannt.

Eine Zusammenarbeit mit Auktionshäusern, wie sie heute bei vielen Händlern üblich ist, hat Bernd Schulz übrigens nie gesucht.

In Kamerun Mambilaberge



und Herbst, sind dort Verkaufsausstellungen zu wechselnden Themen zu sehen, seit 1996 mit, inzwischen 36, Katalogen. Seit zwei Jahrzehnten arbeitet Bernd Schulz intensiv mit den beiden Experten Raoul Lehuard (Frankreich) und Francois Neyt (Belgien) zusammen, die für die Kataloge der Galerie Beiträge verfassen.

Im Umgang mit seinen Kunden ist Bernd Schulz das langjährige Vertrauen sehr wichtig.

„Jeder, der mich kennt, weiß, daß ich zu meinen Sachen stehe und jeder das Recht hat, selbst nach 20 oder 30 Jahren die Stücke umzutauschen.“ Auch aus Sammlernachlässen erwirbt der Galerist

immer mal wieder Objekte, die er vor Jahrzehnten veräußert hat, um diese seinen Kunden anzubieten.

Tausende von Skulpturen sind seit fast 50 Jahren auf dem Weg von Afrika nach Europa durch die Hände von Bernd Schulz gewandert. In sehr vielen Sammlungen, Galerien und Auktionshäusern dürften Stücke sein, die ehemals in seinem Besitz waren, häufig ohne daß dies den Eigentümern bewusst ist.

Gutachter der IHK

Seit 2005 ist Bernd Schulz der einzige, von der IHK bestellte, öffentlich vereidigte Gutachter für „schwarzafrikanische Kunst“ in Deutschland und laut EU-Richtlinien des Jahres 2008 auch für Europa. Die IHK Nordrhein-Westfalen hatte ihn wegen dieser verantwortungsvollen Aufgabe angesprochen, da er alle Voraussetzungen erfüllte, die allgemein an jeden IHK-Gutachter gestellt werden: verantwortlicher Lebenswandel, ökonomische Unversehrtheit, Nachweis von Publikationen, über 45 Jahre alt. Nach Einreichen aller Unterlagen wurde er zu einer Prüfung eingeladen. Vor einem Gremium von fünf Fachleuten des öffentlichen Lebens u.a. aus Museen, musste zunächst ein mündliche Prüfung abgelegt werden. Es wurden mehrere Fotos von Stücken gezeigt und um eine erste Beurteilung gebeten. Anschliessend konnte das Urteil an den, ebenfalls vorhandenen, Originalen verbessert werden. Weiterhin waren in einer schriftlichen Prüfung Wissensfragen zu beantworten.

Ein IHK-Gutachter darf die Stücke nicht nach Fotos beurteilen, wie es leider mancher Händler und Sammler im In- und Ausland immer noch vorzieht, d.h. Gutachten sind ausschliesslich am Original möglich. Dies bedingt zahlreiche Reisen. Auftraggeber sind Gerichte,

Zoll, Versicherungen und Privatpersonen. Im Jahr 2010 waren es z. B. 122 Gutachten, davon etwa 30 Gerichtsverfahren. Wie bei allen öffentlich vereidigten Tätigkeiten sind die Honorare durch eine Gebührenordnung geregelt. Der Gutachter muß eine Versicherung abschliessen und sein Urteil nachvollziehbar begründen, denn bei Falschurteilen haftet er, ist gleichsam immer „mit einem Fuß im Gefängnis“. Einmal im Jahr sind alle, in diesem Zeitraum erstellten Gutachten bei der IHK Duisburg einzureichen. Mehrmals im Jahr werden vom BVK (Bundesverband öffentlich bestellter und vereidigter Kunstsachverständiger, www.bv-kunstsachverstaendiger.de) allgemein gehaltene Weiterbildungsseminare für Kunstgutachter angeboten.

Wer lange ein Geschäft betreibt, hat nicht nicht nur Freunde. Dieser allgemeine Satz gilt auch für den Bereich Afrikanische Kunst, in dem es wenige wissenschaftlich beweisbare Wahrheiten gibt und die Herstellung der Stücke fast immer im Dunkeln bleibt. Was für ein Gutachten vor Gericht gilt, daß vor Ort am Stück und nicht aus der Ferne zu urteilen ist, gilt auch für den Menschen hinter den Stücken. Erst die persönliche Begegnung zeigt seine Erfahrungen, sein Wissen und seinen Charakter. Vorurteilslose Offenheit und „in dubio pro res“ sind Grundsätze, deren konsequente Anwendung auch für mich ein Lernprozeß war. Noch vor einem Jahr war meine Meinung zu Person und Galerie Bernd Schulz eine andere, ein Urteil, das auf Nicht-Kenntnis beruhte.

Verfasser: Andreas Schlothauer

Nok-Figur



Einkauf in Afrika



NEUBAU, ANBAU, UMBAU, KEINBAU

Ethnologische Sammlung der Universität Göttingen



„Die Präsentation der kostbaren Sammlungsgegenstände in dem, während der 1930er Jahre gebauten, Institutsgebäude am Göttinger Theaterplatz entspricht in keiner Weise heutigen Ansprüchen und dem immensen Wert der Sammlungen.“

Gabriele Andretta

Die Sammlung, ihre Geschichte und ihr Wert

„Die Ethnologische Sammlung der Universität Göttingen ist eine der bedeutendsten Lehr- und Forschungssammlungen im deutschsprachigen Raum.“ Es waren die weitreichenden Kontakte des Göttinger Zoologen und Anthropologen J.F. Blumenbach (1752-1840), die bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei wichtige Sammlungen nach Göttingen brachten, die zu den ältesten völkerkundlichen Sammlungen in deutschen Museen zählen.

Vater Johann Reinhold und Sohn Georg Forster, begleiteten Tomas Cook auf seiner zweiten Reise in die Südsee (1772-75) und vermachten nach ihrer Rückkehr ihre Sammlung der Göttinger Universität. „500 Gegenstände aus diesem atemberaubenden Kulturschatz sind im Besitz der Universität Göttingen.“ Der Bestand ist dokumentiert in dem Buch: „James Cook - Gaben und Schätze aus der Südsee.“ Der Arzt Georg Thomas von Asch sammelte zur Zeit von Katharina II. u.a. von den Völkern der damaligen russischen Polarregionen einzigartige Kulturdokumente in Asien und dem heutigen Alaska. In mehreren Sendungen erreichten zwischen 1771-1807 etwa 200 Ethnografica die Stadt Göttingen, dokumentiert in dem Buch „Sibirien und Russisch-Amerika. Kultur und Kunst des 18. Jahrhunderts.“

Im 19. und 20. Jahrhundert vergrößerte sich die Sammlung erheblich, derzeit sind es etwa 17.000 Objektnummern.

Einmaliges Weltkulturerbe und wissenschaftlicher Wert sind nicht in Euro bewertbar, wer trotzdem eine Bewertung in Euro für wichtig hält, kann von einem vorsichtigen Schätzwert von 80 bis 100 Millionen Euro ausgehen.

Was erwartet man nach dieser kurzen Schilderung des Bestandes?

TRADITION

In der Stadt meiner Ur-, Groß- und Eltern hat mich dieses Museum einige wenige Male in meiner Kindheit, vorwiegend an regnerischen Tagen, beherbergt. Es war kein gewöhnliches Museum, das einfach so besucht werden konnte, sondern ein besonderes Ereignis: nur an einem Sonntag von 10.00 bis 13.00 geöffnet. In meiner Familie gehörte zur mündlichen



Überlieferung, daß dies schon immer so gewesen sei. Statt Kirche ins Museum. Bereits Opa und Oma seien dort Sonntags ab und zu gewesen, um sich Ausflüge in die weite Welt zu ermöglichen. Bis heute hat sich nichts

geändert. Die Öffnungszeiten sind gleich geblieben, wie meine 86jährige Tante bei einem gemeinsamen Besuch im Juli 2011 befriedigt feststellte. Hier lebt Tradition! Nur der Ausstellungsbereich sei kleiner geworden, stellte sie missbilligend fest. Wenn das so weitergehe, sei hier schon in 100 Jahren gar nichts mehr zu sehen.

Natürlich ein Museum mit täglichen Öffnungszeiten, großen Ausstellungsräumen, Führungen und internationalen Besucherströmen, die nach Ausstellungsbesichtigung in die Göttinger Restaurants strömen, um dort weitere Einnahmen im Gewerbe und der Stadt Steuereinnahmen zu beschern. So eine Art Rothenburg ob der Tauber oder Heidelberg, Busladungen von Besuchern aus aller Welt.

Und was vollbringt die Stadt- und Landespolitik?

Seit etwa 15 Jahren wird erfolgreich an Planungen für einen Neu- oder An- oder Umbau herumgeschnipselt. Herausgekommen ist Kein Bau!

Das Haus und seine Geschichte

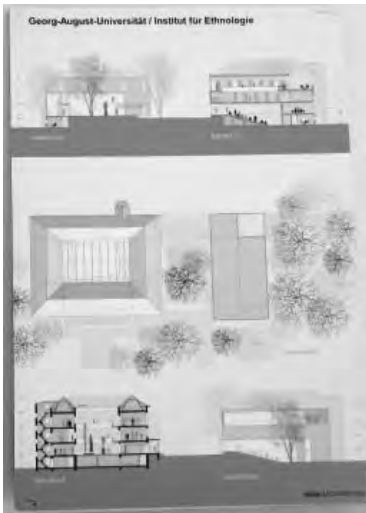
Der Museumsbau trägt zu Unrecht den Makel Nazi-Architektur zu sein. Klar: Baubeginn war im Dezember 1933, Richtfest im Juli 1934 und der Einzug datiert auf die Jahreswende 1935/36. Dokumentiert in einem Fotoalbum zur Institutsgeschichte. Die Adresse war damals Adolf-Nazi-Platz 1. Geplant wurde der Bau jedoch in der Zeit vor 1933. Zwischen Baugenehmigung und Baubeginn liegen in der Regel mehrere Monate, die Planung eines öffentlichen Bauwerkes wird auch damals eher Jahre gedauert haben. Die Architektur ist also aus den Jahren 1931/32, oder früher, mit Elementen des Bauhauses in Fassaden- und Innengestaltung.

Als 1935 das Ethnologische Institut gegründet wurde, hatte die Einrichtung den Ruf die modernste Ausbildungsstätte in Deutschland zu sein, mit Institut und Sammlung unter einem Dach.

Neubaupläne - Anbau

Der Architekt Diez Brandi (1901-85) hatte damals schon die Idee eines Anbaus an der Nordseite, gegenüber des Theaters. Ein angelegter Versprung im abfallenden Gelände lässt ahnen, wie die Nutzung gedacht war. Doch es kam nicht dazu.

Im Jahr 1995 wurde die Idee von Diez Brandis Sohn, dem Architekten Jochen Brandi (1933-2005) bei einem gemeinsamen Glas Wein mit Gundolf Krüger aufgegriffen. Der Architekt hatte 1981-84



den Anbau am Deutschen Theater in Göttingen realisiert und das Projekt „Lokhalle“ wesentlich vorangetrieben. Brandi war mit dem SPD-Politiker Thomas Oppermann, 1998 bis 2003 Wissenschaftsminister Niedersachsens und heutigen Bundestagsabgeordneten, befreundet. Gemeinsam mit Horst Kern, Präsident der Georg-August-Universität Göttingen von 1998 bis 2004 wur-

de um das Jahr 2000 die Idee vertieft. Deutsches Theater und Ethnologisches Museum sollten Ausgangspunkt einer Kulturmeile werden, die über den Wall entlang am Botanischen Garten zum Weender Tor, zur Kunstsammlung der Universität, führen sollte. Die Planungen wurden beauftragt. Die Ausführungsplanung datiert auf das Jahr 2003 und belief sich mindestens auf einen unteren sechsstelligen Betrag, ganz zu schweigen von den vielen Stunden, die Institutsmitarbeiter und städtische Angestellte als Arbeitszeit einbrachten. Die Kosten für Um- und Erweiterungsbauten waren mit sechs Millionen Euro veranschlagt, davon sollte der Bund drei Millionen übernehmen. Ein überschaubares Projekt mit wenig Risiken.

Politische Wechsel - Ergebnis KeinBau

Von 1991 bis 2000 stellte die SPD den Göttinger Bürgermeister und regierte im Land Niedersachsen. Ab 8. Februar 2000 bis 31. Oktober 2006 folgte in Göttingen ein Bürgermeister der CDU und mit den Landtagswahlen im Jahr 2003 endeten lange Jahre der SPD-Herrschaft, neuer Ministerpräsident wurde Christian Wulff mit seiner Koalitionsregierung aus CDU und FDP. Im Herbst 2006 wurde dann in Göttingen wieder ein Bürgermeister der SPD gewählt und bei den Landtagswahlen 2008 die Regierung von Christian Wulff im Amt bestätigt.

Eindeutige Unterstützer, die eine Realisierung der Anbauplanung anstrebten, waren Gabriele Andretta (MdL SPD) und Thomas Oppermann (MdB SPD), leider jedoch ab 2003 nicht mehr in der richtigen, d.h. regierenden Partei.

* Was genau geschah im entscheidenden Moment in den Jahren 2003 und 2004, als die Planung nur noch umzusetzen war?

* Warum scheiterte das Projekt in der Amtszeit des CDU-Wissenschaftsminister Lutz Stratmann?

Auf den 21. Juli 2006 datierte ein kleine Anfrage von Gabriele Andretta im Niedersächsischen Landtag, die das Ergebnis feststellte: „Mit dem Regierungswechsel wurde das bereits baureife Vorhaben von Minister Stratmann auf Eis gelegt und der dringend notwendige Umbau bis heute nicht in Angriff genommen.“

Eine Begründung für den stillen Tod des Projektes wurde nicht geliefert, aber ein neues Konzept.

Quai Branly an der Leine

Von der Seine an die Leine, die Eröffnung des Pariser Musée du quai Branly am 20. Juni 2006 brachte eine neue Idee: die CDU wollte ein ethnologisches Landesmuseum. Die Göttinger CDU-Landtagsabgeordneten Harald Noack und Fritz Güntzler waren Vorreiter und „Wis-

senschaftsminister Lutz Stratmann zeigt sich sehr aufgeschlossen“, berichtete das Göttinger Tageblatt vom 30. Juni 2006. Im Gespräch war nicht mehr der Traditionsstandort Theaterplatz, sondern das Alte Auditorium an der Weender Strasse. Die drei ethnografischen Sammlungen in Oldenburg, Göttingen und Hannover sollten an diesem Standort zusammengefasst werden, betroffen waren die Göttinger Universität als Eigentümer der Sammlung, das ethnologische Institut, das Niedersächsische Landesmuseum in Hannover und das Landesmuseum für Natur und Mensch in Oldenburg. „Als Vorbild dient den beiden Politikern das gerade in Paris eröffnete Musée du Quai Branly, das rund 235 Millionen Euro kostete. finanziert werden solle mit Fördergeldern des Europäischen Strukturfonds.“

Die Zusammenlegung hätte einen Bestand von 40.000 bis 50.000 Objekten ergeben. Ein ambitioniertes Projekt, mit dem wesentlichen Mangel, daß die Betroffenen und Beteiligten nicht mitgestaltend einbezogen waren, teilweise nicht einmal informiert. So war z.B. der Freundeskreis des Hannoveraner Museums massiv gegen das Projekt. Verständlich, denn Museumsstandorte dieser Größe sind gewachsener Teil der Stadtgeschichte, es gibt Personen und Familien, die Stücke gestiftet haben, damit diese in der Stadt bleiben und ausgestellt werden.

In den nächsten Jahren stellte ein, vom Göttinger Institut und der Universität beauftragter, Architekt fest, daß die Umbaukosten bei 50 bis 60 Millionen Euro liegen könnten und der geplante Standort ungünstig sei. Die Umzugskosten von drei Sammlungen waren bei den Berechnungen noch nicht einmal einbezogen. Das Projekt „quai Branly-Niedersachsen“ entwickelte ein Kostenvolumen, daß die Initiatoren schwindeln ließ und so verschwand es still und leise in den Wirren des Jahres 2008.

Heutiger Stand

MiPrä Wulff erklärte im Juni 2009 in Göttingen anlässlich eines Besuches, daß der Museumsbau „in die Kategorie dessen gehörten, was verwirklicht werden muss“ (Göttinger Tageblatt, 27. Juni 2009). Sprachs, wurde BuPrä und entschwebte höheren Ortes.

2010 versicherte der niedersächsische Kulturminister Bernd Althusmann während der Haushaltsberatungen, daß an den Plänen für ein ethnologisches Landesmuseum in Göttingen festgehalten werde, in einem Gebäude der Zoologie am Bahnhof. Nanu, was denn? Wo das denn? Schon wieder ein anderer Bau?

Aber auch diese Planung ist schon wieder von gestern.

Möglicherweise steht jetzt die Anbaulösung der oer Jahre wieder zur Diskussion. Das Baumanagement der Stadt Göttingen beschäftigt sich mit dem Projekt und ein jüngerer Mitarbeiter hatte die kreative Idee einer entscheidenden Abwandlung der ursprünglichen Planung. Statt Ausstellung und Lehrbetrieb in beiden Gebäuden zu vermischen, könnte der Altbau nur durch das Institut genutzt werden und im neuen Anbau die Ausstellungsflächen (1.000 qm) entstehen.

Fünfzehn Jahre des Planens sind eine lange Zeit. Aber es sind, wie bereits schon einmal geschrieben, keine Picassos, Cranachs, Dürers, Michelangelos, sondern nur ausser-europäisches Weltkulturerbe. Von der Empörung der Göttinger, der Niedersachsen, der Deutschen, der Welt, über das jahrzehntelange Versagen der verantwortlichen Landespolitiker ist bisher nichts bekannt.

Seit 1. November 2006 heisst der Göttinger Bürgermeister Wolfgang Meyer (SPD) und im Land Niedersachsen ist seit 2010 David McAllister Ministerpräsident (CDU). Die Konstellation klingt nicht allzu vielversprechend.



EIN LOBI KEHRT HEIM von Walter Egeter

In meiner bescheidenen Sammlung afrikanischer Kunstgegenstände fühlt sich seit vielen Jahren eine unscheinbare, kleine, aus Holz geschnitzte Statue aus dem tiefen Süden des westafrikanischen Landes Burkina Faso, unter zahlreichen Brüdern und Schwestern ähnlicher Art, sichtlich wohl. Sie stammt vom Mythen umwobenen Volk der Lobi, das auch für ihre Schnitzkunst weltweites Ansehen genießt.

Das Figürchen steht gemütlich an die Wand gelehnt. Ich habe es nicht auf einen hölzernen Sockel geschraubt, es hätte mir weh getan, es zu beschädigen und frei stehend würde es bei jedem Luftzug ein bisschen unruhig herumwackeln, das wollte ich ihm ersparen. Es hätte ihren Platz lieber auf weichem Sandboden, das spüre ich, aber ich kann doch nicht mein Wohnzimmer deswegen mit Sand auffüllen, aus Afrika womöglich noch, das ginge dann doch etwas zu weit. Da muss es schon ein Zugeständnis ertragen und sich mit dem glatten Regalbrett begnügen. Aber dafür darf es ja bei mir sein und sich schließlich zu seiner eigenen Bequemlichkeit lässig an die Wand lehnen und wird von mir mit Respekt gehegt und gepflegt.

Es beansprucht seinen ganz eigenen Standplatz und jedes Mal, wenn ich es in die Hand nehme, sagt es mir, dass es dorthin irgendwann wieder zurück möchte, genau an die vorgesehene Stelle, um schützend auf mich weiterhin hernieder schauen zu können. Denn es begleitet mich des öfteren, darf mit mir ausgehen, dabei sein, wenn ich selbst irgendwo in Sachen « Afrika » unterwegs bin. Ich spüre, wie es verlangt mitzukommen und teilzunehmen an den Themen, die sich so oft bei mir um seine ursprüngliche Heimat drehen.

Als beschützende Reisebegleitung ist die kleine Statue mir einst bestimmt worden. Es wurde ihr zur Aufgabe und mir zur Freude gemacht, während all meiner Reisen behütend für mich da zu sein, mich immer wohlbehalten an Ort und Stelle zu bringen und vor allem, mich möglichst bald wieder nach Afrika in ihre ursprüngliche und meine zweite Heimat zu begleiten – so lautete ihr Auftrag, den sie in ihrem Heimatdorf im Lobi-Land erhalten hatte, als sie zu mir kam – doch dazu später. Und natürlich achte ich diesen Auftrag und bin überzeugt, er erfüllt sich ständig. An meinem Wunsch öfter nach Afrika zu reisen, hat sie noch zu arbeiten, denn das ermöglicht sich mir leider trotz jährlicher Fahrten immer noch zu selten, ich kann da

kaum genug kriegen; aber sie kann an der Erfüllung meiner Träume fleißig mithelfen, ich gebe der kleinen Lobi-Figur geduldig ihre Chancen.

Sie wurde aus sehr hartem Holz geschnitzt, sollte sie doch in ihrem künftigen Leben etwas aushalten, im täglichen Gebrauch und wenn sie mich auf meinen Reisen begleitet. Die Darstellung entspricht der charakteristischen der Lobi-Schnitzer, weist alle «klassischen» Erkennungsmerkmale auf, die eine Statue des Volkes der Lobi typisieren und hat eine Höhe von nur 21 Zentimetern. Man kann nicht exakt zuschreiben, ob sie weiblich oder ein Junge ist. Zwar trägt sie kleine spitze Brüste frech, wie ein sich gerade zur Frau entwickelndes Mädchen, aber wie so oft in der Darstellung der Lobi-Schnitzer hat man ihr die Hände beschämt vor das den Unterschied deutlich machende Geschlechtsteil gelegt, das sie schamvoll verdeckt und uns im Zweifel lässt über ihr Figuren-Geschlecht.

Charakteristisch für die Kunst der Lobi-Schnitzer ist ein fein gearbeiteter Kopf mit dem klassischen, alle Gelassenheit der Lobi-Welt dokumentierenden Schmolmund und einem, Perücken ähnlichen, Haaransatz in Bubikopf-Form. Die Ohren sind ein bisschen tief herabgerutscht, sie bilden die Verlängerung des Unterkiefers und man könnte sich Sorgen machen, dass die in jedem Augenblick vom Kopf abfallen.

Meinem kleinen Beschützer fehlt fast jegliche Patina. Die selbsternannten Kenner der Afrikanischen Kunst werden ihr absprechen, dass sie jemals im Ritus gebraucht wurde, wie die es nennen, wenn sie ein Kriterium brauchen, um einen selbstbestimmten Echtheitswert festzulegen. Es ist nicht erforderlich, beim Betrachten weiße Handschuhe zu tragen, wie dies der ein oder andere selbsternannte Kunstexperte so häufig besserwisserisch demonstriert. Keinerlei Opferspuren sind zu erkennen, nicht einmal neben einem Termitenbau ist sie gelegen, wo man doch durch Anfraß durch die gierigen Tierchen wenigstens ein höheres Alter vortäuschen hätte können und damit einen gesteigerten Marktwert. Auch in Eselsmist scheint sie niemals vergraben gewesen zu sein, oder ein bisschen mit Urin oder Motorenöl oder Batteriesäure ist sie nicht gealtert worden. Nein, all dies hat dieser kleine Reisebegleiter nicht.

Ein Aufschrei wird deshalb unter den «ich nehme nur masterpieces – alles andere ist Schrott und gehört nicht einmal auf den Floh-

markt»-Sammlern zu hören sein, wenn sie die kleine Figur betrachten müssen, nach dem Motto, „schmeiß weg, das Trumm; es ist eine Beleidigung für mein Expertenwissen, so was zeigt man doch nicht her!“ Dabei zahlen diese «Sammler ihrer Eitelkeit» oft für ihre eigenen Stücke nur deshalb unerhört hohe Kaufpreise, nachdem sie die Stücke vorher untereinander hin und her verkauft haben, aus dem einzigen Grund, dass damit eine ausreichende, pseudo-namhafte Provenienz künstlich geschaffen wird, um sich vor anderen hervorzutun. Mit dem so künstlich und unlauter erschaffenen und gesteigerten Wert des zur wahren Kunst hoch-stilisierten Schnitzwerks, gaukeln sie sich dann ein meist nicht vorhandenes Hintergrundwissen vor, glänzen vor anderen mit Hinweisen wie etwa, dass ihr Stück „wahrscheinlich“ das einzig bisher bekannte dieser Art sei. Da wird dann kühn behauptet, dass bei dem anderen Schrott, die Nase oder der Mund falsch wären, als ob bei einer afrikanische Volksgruppe jemals nach Schablone Masken oder Figuren für den zeremoniellen Gebrauch geschnitzt worden wären. Selbst in Auktionskatalogen sind solch verdummende Hinweise häufig zu finden. Während diese Ignoranten afrikanischen Schnitzerkönnens sonst verbissen auf die Einzigartigkeit ihrer besonderen Stücke achten, zählt das Kriterium nicht mehr, wenn es darum geht, seine eigene Überlegenheit zur Schau zu stellen. Da knallt man dann seinem Sammlerkollegen schon mal hochnäsig vor den Kopf, dass es sich bei dessen Stück doch nur um ein «fake» handeln kann und ist bereit, aggressiv darum zu streiten, und dies alles nur, um das eigene übersteigerte Ego

zu befriedigen.

Was reg ich mich unnötig auf? Ich liebe meine kleine Figur, sie ist mein persönliches «master-piece» und in meinem persönlich Ritus täglich angewandt, hochgeschätzt und in Ehren gehalten.

Und jetzt kommt's, sie hat einen ganz besonderen, einzigartigen Lebenslauf hinter sich, den sie mit keinem anderen Stück auf dieser Erde gemeinsam hat, der wohl nur höchst selten einer der Statuen in hochqualifizierten Sammlungen zu eigen ist, und ich hoffe, es haut die oben abgekanzelten Sammlertypen jetzt nicht von ihren teuer erkauften und künstlich aufgeständerten Yoruba-Fragment-Hockern:

Meine kleine unscheinbare Figur hat nämlich ihre ursprüngliche Heimat Afrika mit mir zusammen nach fünfzehn Jahren in der Diaspora bei mir, ein zweites Mal besuchen dürfen; und von welcher Sammlungsfigur kann man das schon nachweisen.

Bereits während unserer ersten gemeinsamen Reise, bei der sie mich begleitete, durfte sie gegen Ende sogar Timbuktu besuchen, die magische Stadt am Rande der großen Wüste. Meiner kleinen Lobi-Statue scheint die Reise gut bekommen zu sein, sie hatte die leicht rötliche Farbe Afrikas angenommen, Rouge aufgelegt quasi und mich, wie ich noch berichten werde, auftragsgemäß gut beschützt und ich meine, sie schaut seitdem noch zufriedener drein. Bei ihrer Heimkehr nach langer Abwesenheit, wurde sie noch ein Stück weit afrikanischer, durch das Sonnenlicht stärker getönt, und auch den Auftrag erfüllte sie mir sehr gut, leider half sie meinem Freund Albert, der schwer erkrankte; nicht, aber sie war ja für mich bestimmt.

Jetzt aber zur Geschichte der Heimkehr:

Im Dezember 1993 war ich kreuz und quer in Burkina Faso unterwegs, dem kleinen Land im Herzen Westafrikas, das ich seit vielen Jahren regelmäßig bereiste. Bei den freundlichen Bewohnern in dem armen Land fühle ich mich äußerst wohl und hatte übers Land verteilt zahlreiche Freundschaften geschlossen, die mich besonders mit Albert Kabouré verbanden, mit dem ich bei jeder Reise unterwegs war. Er gehört zum Volk der Mossi, war christlich getauft, mit Madame Hedwig glücklich verheiratet, die ein strenges Regiment führte, was auch nötig war, um den lustigen Hansdampf in allen Gassen unter Kontrolle zu halten. Alberi, wie ich ihn nannte, hatte niemals Lesen und Schreiben lernen dürfen, sprach aber zwölf landesübliche Sprachen, konnte sich an jede Wegkreuzung erinnern, die wir beide jemals befahren hatten, zerlegte einen Automotor mit ein paar Handgriffen, wusste es, aus dem Wenigen, das wir als Verpflegung unterwegs einkaufen konnten, Köstliches zu kochen. Es ist mir fast peinlich, zu berichten, dass er mich heute noch immer siezt und ich ihm das einfach nicht austreiben kann, « Das ist mein Respekt vor dir, Monsieur Walter (!) » sagt er dann in so einem Augenblick schelmisch grinsend – und siezt mich weiter. Er fürchtet sich fürchterlich vor Hunden und Schmetterlingen und vor Uniformierten natürlich. Als einmal unmittelbar vor uns eine Herde Elefanten aus dem dichten Tropenwald brach, kurbelte er schnellstmöglich das Fenster des Autos in die Höhe und meinte, als ich fragte, warum das denn jetzt in der größten Tageshitze nötig sei, « ja, Monsieur Walter, die Elefanten könnten doch gefährlich sein ».

Mitte Januar waren in Ouagadougou Freunde zugestiegen, mit denen ich zu den Lobi im Süden von Burkina Faso reisen wollte. Wir waren schon zwei Wochen unterwegs, weit abseits der Hauptpisten, die halbwegs gut zu befahren gewesen wären, wir wollten jedoch



so tief wie möglich ins Lobi-Land vordringen. Mit Mühe hatten wir den Mahoun durchquert, einen der drei Volta-Flüsse, die dem Land einst – Obervolta – ihren Namen gegeben hatten, bis man es dann in den sechziger Jahren in Burkina Faso, «Das Land der Gerechten» umbenannt hatte. Wir fuhren einen LandRover, rechtsgesteuert, Baujahr 1949, eine Automobil-Rarität, die ob der schwachen PS-Zahlen oft erhebliche Mühe hatte, das Steilufer eines Trockentals zu erklimmen, dessen Batterie immer mal wieder den Geist aufgab, und ab und zu verlor das Fahrzeug auch schon mal die ein oder andere Schraube. Dass der Anlasser meist nicht funktionierte, nahmen wir gelassen als Unabänderlichkeit mit afrikanischer Geduld hin.

Wir schlugen Meter hohes Elefantengras ab, als wir gewundenen Fußpfaden folgten, hieben Büsche und Bäume um und mussten mit Brückenbau die ein oder andere Bodensenke überwinden. Wir fragten uns von Gehöft zu Gehöft durch, wobei man da ganz geschickt sein musste, denn es wäre für die Einheimischen eine nicht zu entschuldigende Unhöflichkeit gewesen, eine Frage mit „nein“ zu beantworten; es lag also am Geschick des Fragenden, auch eine passende Antwort zu erhalten.

Wir hatten uns mehrfach in Sackgassen verfahren und waren unverhofft mitten in eine Forschungsarbeit über die Ausbreitung der Tsetse-Fliege geplatzt, was bei den Herren Forschenden keine große Freude aufkommen ließ und wir uns schleunigst wieder aus dem Waldstück entfernten.

Ich wechselte mich mit Alberi als Fahrer ab. Heute war er an der Reihe, als wir die Polizeikontrolle in Gaoua, der größten Stadt im Süden des Landes erreichten. In jenen Tagen konnte man Burkina Faso nur dann mit Genuss bereisen, wenn man damit klar kam, dass fast unter jedem Baum des Landes ein Uniformierter herumlungerte. Es konnten dies Tagediebe von der Police, der Gendarmerie, der Douane, vom Militär, von irgendwelchen Dorfchefs, von zivil gekleideten Polizisten oder anderen, nicht näher zu identifizierende Wegelagerer sein. Und wehe, man fuhr auch nur einen Meter an dem meist dahindösenden Ordnungshüter vorbei, dann gellten schrille Pfeife durch den Busch, dass man freiwillig zurücksetzte, und wenn nicht, schwangen sie sich auf blaue Gilera-Motorräder, die seinerzeit gerade der Entwicklungshilfe-Hit aus Italien waren, und dann wurde es teuer.

Wir hielten also auf einer Sandpiste, die auf einem hohen Damm durch ein Schwemmgebiet führte korrekt neben einer drei Meter hohen Eisenstange an, auf dem ein verrostetes Verkehrsschild kaum leserlich zum Stop aufforderte.

Albert nahm die Fahrzeugpapiere und marschierte los, die Sorge vor den üblichen Schikanen war ihm ins Gesicht geschrieben. « Mit denen hatte ich schon mal Probleme, » gab er sein ungutes Gefühl kund. Aber es gab keinen Grund zur Sorge, denn die Fahrzeuge und ihre Papiere waren bei mir, für afrikanische Verhältnisse sensationell, immer perfekt. Zwei Polizisten lungerten vor der Wachstation in zerfletterten Eisengestellen, die mit bunten Plastikleinen bespannt waren. Alberi näherte sich demütigst, wurde nach kurzem Palaver mit Handschlag ins Polizeibüro befohlen. Es war 11.45 Uhr und wir warteten geduldig nach dem Motto: Zeige einem afrikanischen Polizisten niemals, dass du in Eile bist, sonst lässt er dich bis zum Sankt Nimmerleinstag stehen, um damit seine Bedeutung und deine Abhängigkeit von seinem Wohlwollen zu demonstrieren. Wir saßen im Auto, man sollte bei derartigen Schikanen immer parat sein, denn wenn man sich nur einen Schritt entfernte, kommt immer einer daher, der etwas von einem will.

Trotzdem dauerte die Sache schon eine halbe Stunde. Anfangs



hörte ich nichts, später Gemurmel aus der Hütte, dann wurde es immer lauter, vor allem Alberi schien außer sich zu sein und tobte immer heftiger. Plötzlich kehrte er wutschnaubend zum Auto zurück. « Die Banditen haben nichts zum Bestrafen gefunden, jetzt wollen sie den Verbandskasten und den Feuerlöscher sehen. Die brauchen Geld fürs Mittagessen, » schrie Alberi so laut, dass sie es auch in der Wache hören mussten. « Geh´nur, kein Problem, » ermunterte ich meinen Freund, « die werden auch da nichts finden, und wenn´s kritisch wird, helf´ ich dir schon. » Wie soll ich Ihnen erklären, wie absurd es in Afrika zu jener Zeit war, einen Autofahrer nach Feuerlöscher und Verbandskasten zu fragen, das hätte dort vor Lachen jeden Kraftfahrer an den nächsten Baum krachen lassen, so ungewöhnlich war diese Kontrolle. Es langte im allgemeinen, wenn ein Auto nicht im Kontrollbereich einer Polizeistation vor deren Augen zusammenbrach, um die Bescheinigung eines einwandfreien technischen Zustandes zu erhalten. Die brauchten wirklich Geld, die armen Staatsdiener in Uniform.

Albert trottete erregt davon und wir warteten wieder eine zeitlang. Die Diskussionen arteten in wütendes Geschrei aus und ich machte mir Sorgen um Alberi.

Jetzt hielt ich es für erforderlich, meinem Freund zu Hilfe zu eilen, was immer da drinnen bei den Kontrolleuren auch los sei. Mit überzogener Lässigkeit schlenderte ich ins Büro, begrüßte jede der Uniformen freundlich mit Handschlag und fragte Alberi was denn los sei. Der war außer sich, « Ich soll Strafe zahlen, weil keine Aspirin-Tabletten im Verbandskasten sind, das ist die reinste Schikane » tobte Albert vor Wut und hilflos den Perversitäten der Macht aus-



geliefert.

Ich hatte mir während meiner zahlreichen Reisen durch die Länder Afrikas (z.B. 127 Kontrollen während einer Reise durch Kamerun-Nigeria-Niger-Benin-Togo) eine der afrikanischen Stärken zu Eigen gemacht: « Bleibe ruhig, reg dich nicht auf, versuche nichts zu ändern, das nicht zu ändern ist, es wird sich alles regeln lassen. Der Herr hat uns die Zeit geschenkt, von Eile hat er nichts gesagt. »

Alberi war in seinen traumatischen Angstzuständen vor Uniformen gefangen; ich musste ihn aus der Schusslinie nehmen, damit ihm nicht noch eine unüberlegte Dummheit widerfahren würde und schickte ihn los, Aspirin-Tabletten zu holen, die ich immer parat habe, weil nach denen in Afrika praktisch Jedermann und Jede(r) bei jedem Halt fragen.

Die Uniformen ruhten in sich, ließen sich von Alberi nicht anstecken, was erstaunlich, aber nichts desto weniger angenehm war. Die Voraussetzungen für erfolgreiche Verhandlungen schienen günstig.

Ich erklärte, dass ich sehr wohl wisse, dass in keinem afrikanischen Verbandskasten, wie auch in sämtlichen Verbandskästen auf der ganzen Welt, das Mitführen von Kopfschmerz-Tabletten Pflicht wäre, dass wir ihnen aber gerne von unserem Vorrat aus dem privaten Medizinkästchen welche abgeben würden, wenn diese denn tatsächlich gebraucht würden, « was mich allerdings bei eurem schwierigen Job nicht wundert, » fügte ich noch lächelnd hinzu. Einer der Polizisten, er hatte im Gegensatz zu seinem Kollegen, gelbe Rangabzeichen auf der schäbigen Uniformjacke, an der dafür zwei Knöpfe fehlten, schmunzelte auch und klatschte mit mir ab, wie mit

einem alten Kameraden. « Aber Strafe muss dennoch sein, » bestand er auf seiner Machtdemonstration. Ich fand das jetzt schon ein bisschen dreist, und entgegnete: « Sag´ doch einfach, dass es jetzt Mittagszeit ist und ihr was Anständiges zu essen braucht, dann spendier ich euch das und ihr könnt damit angeben, dass ihr uns eine Strafe abgenommen habt, ich hab da kein Problem damit. » - Und so geschah es dann auch. Ich zahlte 1500 CFA-Fracs, seinerzeit etwa 4.50 DM und wir gingen als Freunde auseinander, bis auf Alberi, der konnte sich immer noch nicht beruhigen und wollte die Polizisten bei nächster Gelegenheit alle umbringen, diese Verbrecher.

Die Angelegenheit war aber noch nicht ganz zu Ende: Alberi ließ sich ins Auto fallen, knallte die Tür ins Schloss. « Schnell weg jetzt, » ereiferte er sich nochmals, « sonst lassen sich diese Banditen noch eine Unverschämtheit einfallen. » In diesem ungesunden Erregungszustand sollte man eigentlich kein Auto steuern, aber Alberi wollte nur weg, ab in den Busch, damit er keinen von den Wegelagerern jemals mehr zu Gesicht bekäme. Er startete den Motor, riss versehentlich den Rückwärtsgang ein, dass das sowieso schon geschundene Getriebe verzweifelt aufheulte, und mit einem Raketenstart preschte er nach Hinten los – und fuhr mit fürchterlichem Krachen das wichtigste Verkehrsschild der Region, das Halte-Schild für die Polizeikontrolle, dermaßen platt, dass nur mehr die Oberkante des Schildes unter der hinteren Stoßstange hervorragte.

« Um Himmels Willen, Albert, » konnte ich vor Lachen kaum mehr herausbringen, « was hast du denn jetzt angestellt, jetzt sperren sie dich endgültig ein! » Albert war bedient. Natürlich kamen auch die Polizisten aus ihrer Räuberhöhle und Alberi versank schier im Autositz. Aber die schauten nur kurz zu uns her, waren offensichtlich ob des gesicherten Mittagessens so zufrieden, dass sie uns überraschender Weise zuwinkten und uns gute Weiterfahrt wünschten. Es geschehen Dinge in Afrika, da kannst du dich nur wundern.

Zwei Jahre später traf ich einen der beiden Wegelagerer zufällig bei den Ruinen von Loropéni wieder, natürlich bei einer Kontrolle. Ich erkannte ihn nicht sofort, aber er mich, und mit breitem Grinsen nahm er mich in die ausgebreiteten Arme und bedankte sich lachend für meine damalige Rettung vor seinem Hungertod; eine Kontrolle des Fahrzeugs oder gar des Verbandkastens fand dieses Mal nicht statt. Auch Aspirin-Tabletten, die ich ihm anbot, lehnte er, sich kugelnd vor Lachen, ab. « Ich bin inzwischen befördert worden, » glückte es aus ihm heraus, « ich kann sie mir jetzt selber leisten. »

Das ist ein Stück aus Afrika, wie ich es so sehr liebe.

Die Verzögerung bei der Polizei, die doch mehr als eine Stunde in Anspruch genommen hatte, führte dazu, dass ich unpünktlich zu meiner Verabredung mit meiner langjährigen, immer freundlichen Bekannten Claire kam, der Prinzessin und Tochter des amtierenden Naaba der Gan von Obiré, die das kleine aber liebevoll gestaltete und engagiert betreute Musée du Poni leitet, in dem Kultur- und Gebrauchsgegenstände der Region Süd-West ausgestellt sind. Aber auch das ist in Afrika keine Affäre, denn pünktliches Erscheinen gilt als unhöflich, könnte doch der Gastgeber sich selbst mit den Vorbereitungen immer ein bisschen verspätet haben.

FORTSETZUNG FOLGT

Verfasser: Walter Egeter

BILDLEGENDE

DIE FOTOS VOM JANUAR 2009 ZEIGEN DAS GEHÖFT EINES LOBI-WEISEN IN KAQUÉRÉ BEI KAMPTI, INZWISCHEN NATIONALES KULTURDENKMAL, DEN DER AUTOR SCHON SEIT VIELEN JAHREN IMMER WIEDER BESUCHT.



HENNING CHRISTOPH

Henning Christoph, Jahrgang 1944, und geboren in Grimma bei Leipzig, ist Ethnologe, Fotograf, Filmemacher, Buchautor, Museumsgründer und lebt in Essen. 1950 zog die Familie nach Amerika. Fasziniert von den Tarzan-Filmen (Johnny Weissmüller) und Reiseberichten, interessierte er sich schon als Jugendlicher für Afrika. Dem Studium der Ethnologie und Journalistik an der University of Maryland (USA), von 1962 bis 1967, folgte das Studium der Fotografie an der Essener Folkwang-Schule von 1967 bis 1969. Ab 1969 war er freischaffender Fotojournalist und reiste u.a. für verschiedene Hilfswerke nach Afrika. Ab 1978 bis 1993 Jahre arbeitete er 15 Jahre als Vertragsfotograf für die Zeitschrift GEO, aber auch für Life National Geographic, Newsweek, New York Times, Figaro und Stern; sechs seiner Reportagen wurden mit World-Press-Preisen ausgezeichnet.

Seine erste Afrika-Reise führte ihn 1968 nach Ghana, weitere Reisen folgten z.B. nach Benin, Äthiopien, Togo, Burkina Faso, Niger, Kamerun und Nigeria, Viele diese Reisen hat er selbst finanziert, häufig war er nach den Reisen finanziell unterhalb des Nullpunktes.

Chronist des Voodoo

Einer der GEO-Aufträge führte ihn 1985 nach Benin, dort lernte er erstmals den Voodoo-Glauben kennen. Als er abends bei einem französischen Missionar in Lac Nokoué saß, hörte er Trommeln in der Ferne. Auf seine Nachfrage bekreuzigte sich der Missionar und sagte etwas von „Teufel“. Als Henning Christoph sich trotzdem neugierig dem Versammlungslatz der Trommelnden näherte, konnte er zwar aus der Ferne die schemenhaft tanzenden Gestalten sehen, wurde aber abgewiesen. Sein Interesse war geweckt und das Thema der folgenden Jahrzehnte entdeckt: Voodoo. Da es ihn schon lange gestört hatte, daß er „immer nur am Rande Kulturen sehen konnte“ und „einmal ein Thema richtig in der Tiefe behandeln“ wollte, nutzte er eine Anfrage der UNESCO, die damals Benin als Land be-

kannter machen wollte, um sich Benin und dem Voodoo zu nähern.

Ein Ergebnis dieser intensiven Arbeit ist das Buch „Voodoo die Geheime Macht in Afrika“ und „Soul of Africa“; die Fotos sind von Henning Christoph, die Texte überwiegend von den Ethnologen Klaus Müller und Ute Ritz-Müller. Im Jahr 1995 und 1999 erschienen, ist es inzwischen weltweit etwa 220.000 Mal verkauft und in viele Sprachen übersetzt worden, z.B. englisch, spanisch, französisch, schwedisch, italienisch, niederländisch, tschechisch. Ein neues Buch „Voodoo - die Kraft des Heilens“ wird im September 2011 im Verlag Zweitausendeins erscheinen. Es ist das Buch zum gleichnamigen Dokumentarfilm (2010), der 2007 gedreht wurde und Voodoo in Benin thematisierte.

Sein zweiter Film „Magie and McDonalds“ (2011) wird erstmals dieses Jahr beim Sundance-Festival in den USA gezeigt und kommt 2012 in deutsche Kinos. Dieser Film wurde in den USA, gemeinsam mit einem dortigen Voodoo-Priester gedreht, der auch den Film kommentiert. Der Name des Films ist ungewöhnlich und ist dem folgenden Erlebnis während der Dreharbeiten geschuldet. Der Priester hatte ein Sitzung mit einer Klientin, etwa zwei Kopf größer als Henning und etwa doppelt so breit. Behandelt wurde in einem fahl erleuchteten Arbeitsraum mit schwarzen Wänden, eine davon mit einem roten Kreuz bemalt; im Raum stehend ein Regal voller Menschenschädel. Als der Priester einen schwarzen Hahn ergriff, diesen köpfte und den blutropfenden Körper über der Patientin schwenkte, schwanden dieser die Sinne. Als Henning Christoph die massige Frau auf sich zufallen sah, war sein erster Reflex sie aufzufangen. Er stolperte rückwärts und hielt sich verzweifelt an dem Regal, das ebenfalls nachgab. In einem fallenden Regen von Schädeln, knallte er rückwärts auf den Boden, vollständig bedeckt von der bewußtlosen Klientin des Priesters. Ein gekeuchtes „Help!“ war unhörbar, aber auch nicht nötig, seine Misere war offensichtlich. Die zwei,



kräftigen, Leibwächter hatten zwar Mühe die beleibte Dame über ihm zu entfernen, aber Henning Christoph wurde unbeschadet geborgen. Zur Bewältigung des Schockes schickte der Priester einen seiner Leibwächter zu McDonalds; Hamburger und „Iced Cola“ für ein gemeinsames Mahl am Küchentisch. Der Filmtitel war geboren.

Henning Christoph ist zu einem Chronisten des Voodoo geworden, er dokumentiert mit einem tiefen Verständnis, das nur über lange Jahre erwerbbar ist, weil ihm die Voodoo-Priester großes Vertrauen entgegenbrachten und ent-

gegenbringen. Voodoo interpretiert er als uralten afrikanischen Glauben, der möglicherweise mehrere tausend Jahre alt ist.

Voodoo-Museum

Schon bei seinen ersten Reisen in Afrika hatte Henning Christoph Interesse für Skulpturen und sammelte; alle seine Stücke hat er in Afrika erworben. Hauptsächlich sind es Kraftfiguren und Gegenstände, die mit Heilung oder Orakel zu tun haben. Vieles ist von Priesterfamilien erworben oder wurde gekauft, wenn wieder einmal ein Dorf von einer christlichen oder islamischen Sekte missioniert wurde. Er hat in Benin viele Kontakte und wird in solchen Fällen häufig benachrichtigt.

Als im Essener Nachbarhaus Ende der 1990iger Jahre eine Zahnarztpraxis aufhörte, mietete er die vier Räume, um dort ein Voodoo-Museum einzurichten. Dieses könnte auch als großer Tempel betrachtet werden, zum Beispiel ist ein Mami Wata Altar im Museum aufgebaut. Ein aktiver Altar, der eigens angefertigt wurde. 41, die heilige Zahl des Voodoo, Figuren aus heiligem Holz über einen Zeitraum von sechs Jahren geschnitzt. Form und Figur wurden dem Priester in Träumen angekündigt. In den sechs Jahren musste Henning Christoph etliche Male nach Benin reisen, eine erhebliche physische und psychische Belastung, zwei Autos hat er in dieser Zeit in Afrika zu Schrott gefahren.

Im Jahr 1999 wurde der Altar durch den Voodoo-Priester in Essen eingeweiht. Natürlich kam dieser nicht allein. Mit ihm reisten 22 Frauen, drei Helfer und drei Trommler zunächst zu sechs verschiedenen Flüssen. An Rhein, Elbe, Donau, Isar, Weser und Neckar wurden während sechs Wochen Zeremonien abgehalten. Da der Unterhalt in den Großstädten zu teuer gewesen wäre, fanden die Besuche in der deutschen Provinz statt. Voodoo-Zeremonien mit Trance und Trommeln, skurille Begegnungen und für die örtliche Bevölkerung sicher ein Jahrhundertereignis. Als die Gruppe endlich in Essen ankam, war jeden Tag eine Prozession vom Altar zu fließendem Wasser notwendig. Ein Springbrunnen in der Stadtmitte wurde erwählt und jeden Tag zog eine Prozession, teilweise in Trance, durch die Fußgängerstrasse der Großstadt. Die Menschen waren fasziniert und tolerierten das fremde, religiöse Ereignis.

Anfangen vom komplizierten bürokratischen Hindernislauf, um die notwendigen Aufenthaltsgenehmigungen vom Ausländeramt zu erhalten, der langwierigen und teuren Herstellung der Figuren, den immensen Reise- und Aufenthaltskosten der afrikanischen Besucher, ist es nicht verwunderlich, daß am Ende das Geld weg war und Henning Christoph sein Haus verkaufen musste.

Im Jahr 2001 wurde der Mami Wata Altar im Kunstpalast während der Ausstellung „Altäre der Welt“ gezeigt. Auch dies war schwierig, denn immer ist es ein Priester, der den Altar abbauen, transportieren und aufbauen muß. Heute ist der Mami Wata Altar ein Kernstück des „Soul of Africa“ Museums in Essen-Rüttenscheid, direkt neben dem Raum mit Figuren und Gegenständen zum Thema „Magie, Heilung und Schutz“.

In den anderen Räumen sind die thematischen Schwerpunkte: Zwillinge, Egungun (Ahnenmasken der Yoruba), Gelede-Masken der Yoruba, Asen (Ahnenaltäre), Sklaverei und Voodoo auf Haiti. Sehr spannend in einem Nebenraum die Gorillamasken von Geheimgesellschaften der Fong, eines Ewondo (Yaunde)-sprachigen Volkes im südlichen Kamerun. Vor sechs Jahren konnte Henning Christoph bei einem Besuch eine der, bisher unbekannt, Zeremonien fotografieren.

Die Öffnungszeiten sind Donnerstag bis Sonntag. Viele Gruppen, z.B. Schulklassen, Rentner, Ärzte, kommen auf Voranmeldung, die meisten mit Vorurteilen über Voodoo. Sie haben von Zombies gehört oder Puppen, die mit Nadeln gestochen werden. Wenn sie gehen, haben sie ein anderes Bild dieser Religion und von Afrika. Henning Christoph interessiert an dieser Arbeit, die er nie ange-



SOUL OF AFRICA MUSEUM

Rüttenscheider Strasse 36
45128 Essen
0201-787640
henning.christoph@web.de
www.soul-of-africa museum.de

Magie, Heilung und Vodun
in West und Zentral Afrika.
Größte Sammlung zu diesen
Thema in Europa.



„In ihrer Gesamtheit gibt die Sammlung einen tiefen und umfassenden Einblick in die Vodun-Kultur Westafrikas. Die Kunst der Vodun-Kultur wird in ihrer gesamten Breite wiedergespiegelt. Ich bin überzeugt davon, daß die Besucher der Ausstellung einen nachhaltigen Eindruck gewinnen werden, was Vodun wirklich ist.“

Professor Joseph Adande
Department for Art History, University of Cotonou, Benin

Öffnungszeiten:

Do 14-18 Uhr | Fr 18-22 Uhr | Sa/So 14-18 Uhr

Führungen können jeden Tag gemacht werden (mit Voranmeldung)

strebt hat, daß er auf diese Weise sehr direkt wirken kann. Zu fast allen Stücken kann er eine Geschichte erzählen. In den zehn Jahren des Bestehens ist das Museum ein wichtiger Teil der Essener Museumslandschaft geworden. Der neue Kulturdezernent Andreas Bohmheuer der Stadt Essen besuchte im Juli 2011 in Begleitung eines Düsseldorfer Landespolitikers das Museum. Vielleicht sind in der näheren Zukunft grössere Museumsräume möglich?

Kamerun

In den letzten Jahren war Henning Christoph viel in Kamerun, einerseits im Grasland in der Stadt Oku, wo er im Dezember 2010 mit der Initiation als Mediziner begonnen hat, andererseits im südöstlichen Waldland bei den Baka-Pygmäen, die erheblichem Druck durch Abholzung ausgesetzt sind. Die abgebildete Bronze im Benin-Stil wurde in Foumban von dem Kameruner Bronzegießer Ismail Putuenchi nach einem Foto hergestellt, der einer alten Bronzegießerfamilie entstammt. Auch die Gorilla-Plastik, der Baum mit dem gekreuzigten Gorilla, ist vom gleichen Künstler. Die Herstellung dauerte acht Monate und ist eine neue Kreation des Bildhauers. Er hatte gemeinsam mit Henning Christoph eine Waisenstation von Gorillas besucht und sich anschliessend dem Thema künstlerisch genähert.

Den Namen Henning Christoph hörte ich erstmals von einem Freund (Eric Makin) im Jahr 2006. Etwas später habe ich das Buch „Soul of Africa“ gelesen, mit vielen, beeindruckenden Fotos, auf denen mir die Nähe des Fotografen zu den Fotografierten besonders aufgefallen ist. Diese Intensität setzt Nähe und Vertrauen voraus. Für dieses Porträt habe ich in Essen das Soul of Africa-Museum besichtigt und

kann einen Besuch nur empfehlen. Die selbst erlebten Geschichten beleuchten die Gegenstände aus einer Perspektive, wie sie in wenigen Ausstellungen vermittelt wird. Henning ist ein begeisterter Erzähler, allerdings auch ein interessierter Zuhörer. Ein unaufgeregter Mensch und wacher Geist mit der nötigen Zähigkeit sich in ein Thema hineinzuarbeiten. Der Kommentar eines afrikanischen Besuchers mag richtig sein: „Wer mit diesen (teils schützenden, teils gefährlichen) Gegenständen leben kann, so viele Götter um sich hat, muß selbst kräftig sein.“

Museum Soul of Africa, Rüttenscheider Strasse 36, 45128 Essen
www.soul-of-africa.com

Verfasser: Andreas Schlothauer



GEDANKEN UND ERINNERUNGEN EINES SAMMLERS

lautet der Untertitel eines Buches über afrikanische Miniaturen, das Hans D. Rielau demnächst veröffentlichen will. Der Verfasser ist Sammler afrikanischer Kunst seit 1972 und gehört der „Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V.“ seit 2002 an. Entsprechend dem Haupttitel „Afrikanische Miniaturen“ werden ausschließlich Fotos von kleinen Masken und Figuren abgebildet. daneben enthält das Buch auch Texte in Form von gut fünfzig alphabetisch sortierten Stichworten zu Themen aus dem Bereich des Sammelns im Allgemeinen und der afrikanischen Kultur im Besonderen.

Diese Ausführungen sind teilweise sehr persönlich gehalten und vielfach das Ergebnis von zahlreichen Gesprächen, die der Autor im Rahmen unserer Tagungen mit anderen Mitgliedern geführt hat. Wir veröffentlichen nachstehend drei dieser Texte zu den Themen „Authentizität“, „Fälschungen“ und „Verfälschungen“.



Fälschung aus dem Jahr 1881

Authentizität

Von diesem Begriff gibt es verschiedene Definitionen. Ich benutze eine einfache, einleuchtende: ein Objekt ist dann authentisch, wenn es in Afrika stammestypisch für den Kult oder den Alltagsgebrauch hergestellt und danach in Kult oder Alltag gebraucht worden ist. Folgerichtig spricht man von einer Fälschung, wenn die Herstellung für Kult und Alltag und insbesondere auch der Gebrauch durch künstliche Gebrauchsspuren und Alterspatina vorgetäuscht sind.

Fälschungen

Es gibt bis heute keine absolut sichere Methode, um bei hölzernen Africana Fälschungen aufzudecken. Entsprechend hat sich den Feststellungskategorien „eindeutig echt“ und „eindeutig falsch“ eine dritte zugesellt: „bleibt unsicher und zweifelhaft“. Diese Kategorie gibt es seit etwa 1960, als die Fälscher in Afrika begannen, perfekt zu arbeiten.

Perfekte Arbeit bedeutet im wesentlichen, die stilistischen Merkmale zu beachten und die Benutzungsspuren richtig und vollständig zu plazieren. Bei, aus weichem Holz geschnitzten, Masken bedeutet dies zum Beispiel, die Bohrlöcher nicht glatt stehen zu lassen, sondern sie schnur- und fadengerecht auszuschleifen. Eine besonders raffinierte Methode der Senufo-Fälscher schildert Ulrich Klever in seinem „Handbuch der afrikanischen Kunst“. Danach werden mehrere neu geschnitzte Figuren zusammen mit ölgetränkten Lappen in einen Sack eingnäht und dieser wird sodann in einem Ziegenstall aufgehängt. Der wird dort von den Tieren bei ihren natürlichen Bewegungen hin- und hergestoßen. Die Figuren werden dabei schön rund und blank gerieben. Und die



Kopf der Yoruba-Figur, C.A.Pöhl 1881

Benutzungsspuren sitzen an den richtigen Stellen. Im übrigen verweist Klever auf Himmelheber, der im Rahmen seiner Feldforschungen bei den Senufo und den nördlichen Dan Spezialisten in der Behandlung von Maskenrückseiten bei ihrer Arbeit beobachtet hat.

Selbstverständlich sind Fälschungen schärfstens zu mißbilligen. Sie fügen Sammlern, insbesondere in deren Anfangsjahren des Sammelns, erheblichen finanziellen Schaden zu. Nicht wenige junge Sammler geben entnervt auf, nachdem sie die Problematik begriffen und die erworbenen Falsifikate entlarvt haben.

Bei einer Gesamtschau sollten jedoch zwei positive Aspekte dieser Erscheinung nicht übersehen werden. Fälschungen erhöhen den Reiz des Sammelns, indem sie dieses anspruchsvoller machen durch das Erfordernis kriminalistischen Gespürs. Sie stellen insoweit eine Herausforderung dar. Der andere Aspekt ist globaler Natur. Im überwiegend armen Afrika ernähren Fälschungen zahlreiche Handwerker und Händler mitsamt ihren Familien. Es wird somit – ungewollt – Entwicklungshilfe gewährt.

Die Raffinesse mancher Fälscher und die Perfektion ihrer Arbeiten muß auf seiten der Sammler keinesfalls Hoffnungslosigkeit zur Folge haben. Nicht alle Fälscher arbeiten perfekt. Außerdem gibt es eine Reihe von Strategien und Methoden, mit denen sich das Risiko zwar nicht völlig ausschließen aber doch deutlich minimieren läßt.

Ich wage eine Aufzählung:

1. Sehschulung durch häufige Museums- und Ausstellungsbesuche.
2. Sehschulung durch Teilnahme an Vorbesichtigungen zu Auktionen und durch Besuche bei anderen Sammlern. Dort ist intensives Studium von Gebrauchsspuren und Patina möglich.
3. Erwerb bei zuverlässigen Galerien, Händlern und Sammlern und bei namhaften Auktionshäusern.
4. Bevorzugung von Stücken mit Provenienz.
5. Spezialisierung auf seltenere Stammesstile.
6. Bewußte Vermeidung von Objekten der Dan, Senufo, Dogon, Baule und aus dem Kameruner Grasland, weil diese besonders gern und gut gefälscht werden. Oder hier zumindest das Waltenlassen besonderer Vorsicht.
7. Vermeidung von Standardtypen aus den bekanntesten Kunstbildbänden.
8. Vorsicht bei Objekten mit gleichmäßiger Patina.
9. Beim Sammeln sich auf bestimmte Masken- und Figurentypen spezialisieren. Beim Danebenhalten des eventuell zu erwerbenden Stücks zu den bereits vorhandenen Exemplaren fallen Fälschungen schneller auf.
10. Spezialisierung auf Miniaturen. Diese werden deutlich seltener gefälscht als Mittel- und Großformate.

Verfälschungen

Verfälschungen sind im Bereich der afrikanischen Kunst ein ähnlich heikles und schwieriges Thema wie Fälschungen. Hier spielt allerdings nicht nur die Erkennbarkeit eine Rolle, sondern auch die unterschiedliche Einstellung der Marktteilnehmer.

Von Verfälschung spricht man, wenn bei einem authentischen Stück Reparaturen unauffällig und verdeckt vorgenommen sind oder die originale Patina verbessert oder gleichmäßig gemacht worden ist. Eine gleichmäßige Patina ist bei afrikanischen Kunstobjekten in situ eher selten auszumachen. Häufiger anzutreffen ist sie bei Galerien und Auktionshäusern. Es ist unglaublich aber wahr: eine solcherart verbesserte oder geschönte Patina kann den Marktwert eines Objekts vervielfachen.

Bei Reparaturen gibt es mittlerweile einen Konsens, wonach diese erkennbar vorgenommen sein sollten. Bei unauffälligen Reparaturen ist es üblich geworden, am Erwerb Interessierte darauf hinzuweisen. Nichts von alledem bei geschönte Patina. Hier muß der Sammler nach vergleichenden Objektstudien für sich selbst entscheiden, ob er afrikanischer Wirklichkeit oder abendländischer Ästhetik den Vorzug geben soll.



Port-Art im Kongo-Stil um 1885

In diesem Zusammenhang ist das Thema Reinigung anzusprechen. Die Befreiung eines Objekts von Schmutz ist keine Verfälschung. Wird hierbei jedoch die Patina nicht geschont sondern in Mitleidenschaft gezogen oder gar entfernt, liegt wiederum eine Verfälschung vor, die diesmal allerdings mit starkem Wertverlust verbunden ist. Solche Prozeduren sind, seit hierüber aufgeklärt wurde, selten geworden.

DAS BESONDERE STÜCK:

Alle vier Stücke sind im Soul-of-Africa Museum in Essen ausgestellt und wurden von Henning Christoph im Grenzgebiet von Benin zu Nigeria gesammelt.

Drei Schädel sind aus der Region um den Ort Ketu von den Nago, einer Yoruba-sprachigen Gruppe, und ein Schädelpaar kommt von den Adja, einem Ewe-sprachigen Volk.

Von den Nago sind auch Figuren (Bochios) mit Schädeln bekannt. In der „Schädelkult“-Ausstellung sind zwei zu sehen.

Der Erwerb datiert in die Zeit nach dem Jahr 2000. Christliche Sekten, meist aus Nigeria kommend, haben vor allem im letzten Jahrzehnt ihren Einfluss in der Gegend verstärkt und verdrängen die traditionellen Religionen. Henning Christoph ist seit 1984 regelmässig im Land unterwegs und hat in dieser Zeit derartige Stücke nicht zu Gesicht bekommen.

Für alle Schädel liegen offizielle Aus- und Einfuhrpapiere vor.

Kalebasse mit Schädel

Woher: Nago Benin, erworben in einem Dorf in der Gegend von Ketu

Erwerbsumstände: Gekauft im Jahr 2003 vor Ort. Der Erbe des Stückes wollte den Beruf seines Vaters nicht fortführen und veräusserte es. Der Vater war angeblich über 80 Jahre alt als er starb und hatte die Kalebasse von seinem Vater geerbt.

Alter: zwischen 1900 bis 1950

Material+Aufbau: Was in die Schale hineinkommt, ist das persönliche Geheimnis des herstellenden Nutzers. Eine individuelle Mischung magischer Substanzen, z.B. Haare vom Bart einer neugeborenen Albinoziege. Die Figuren hinten könnten Zwillinge darstellen, vorn möglicherweise Legba. Das Metallteil repräsentiert Sakpata den Pocken-Gott. Diese Schalen sind sehr wertvoll. In einem Fall konnte die Herstellung beobachtet werden, es dauerte Monate bis alle Bestandteile vorhanden waren. Der Schädel in der Schale soll von einem *bokonon*, einem Orakel, gewesen sein.

Verwendung: Die Schale ist wichtiges Werkzeug eines Priesters und steht in Verbindung mit Osanyin, dem Gott der Heilkräuter. Sie findet immer die Wahrheit heraus und es ist nicht möglich in ihrer Gegenwart zu lügen.

Stuhl mit zwei Orakelschädeln

Woher: Adja Benin

Erwerbsumstände: Um das Jahr 2000 von einem islamischen Händler erworben.

Alter: vor 1972, wahrscheinlich erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als der marxistisch-leninistische Militär Mathieu Kérékou 1972 durch einen Militärputsch an die Macht kam, wurde von ihm der Gebrauch dieser Schädel verboten und Priester ins Gefängnis gesteckt. Nur sehr wenige Stücke, die versteckt wurden, sind erhalten. Nach mündlicher Auskunft von einem noch lebenden Priester wurden viele vergraben.

Material+Aufbau: In Höhe der Augenöffnung sind Kauri-Schnecken eingelassen, ebenso am vorderen Rand der Kalebasse. Der männliche Schädel, ohne Unterkiefer, ist kreuzweise mit Schnur umwickelt, der rot-weiße weibliche Kopf, mit Unterkiefer, quer, sodaß der Unterkiefer am Schädel fixiert ist. Über die Stirn des letzteren läuft ein rotes Band, das den rot gefärbten Augenbereich vom weiß gefärbten Stirnbereich trennt. Mundbereich und Kiefer erscheint schwarz. Beim männlichen Schädel ist die Wicklung derart, daß zwei Augenpaare entstehen, einmal die natürlichen

links: Kalebasse mit Schädel
rechts: Juju-Mann



Augenhöhlen, die offen bleiben und die oberhalb angebrachten Kauri-Schnecken. Vor dem männlichen Schädel sind in der Schale zwei Spiegel angebracht.

Verwendung: Die beiden Orakelschädel wurden durch acht verschiedene Pflanzen aktiviert. Unter die Schale gelegt und mit dem Blut eines geopfert Hahnes über die Pflanzen begossen, erschienen Bilder der Zukunft in den Spiegeln. Das Orakel sass hinter den beiden Köpfen, sodaß die Sicht in die Spiegel gegeben war. Der Orakelsuchende durfte niemals in die Spiegel sehen, sonst drohte Wahnsinn. Der weibliche Schädel liegt auf Blättern und achtet darauf, daß der Mann richtig liest.

Hölzerner Schrein mit Schädel

Woher: Nago Benin, aus einem Dorf in der Gegend von Ketu

Erwerbsumstände: Erworben im Jahr 2009 vor Ort

Alter: Der Schädel soll von der Amazonen-Anführerin Kuna des Dahomey-Herrschers Ghezo oder Gbezo sein, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts regelmässig das Nago-Gebiet überfielen. Nach jahrelanger erfolgloser Gegenwehr gelang es den Dorfbewohnern der Amazone eine Falle zu stellen. Sie wurde getötet und geköpft. Sollte die Geschichte stimmen, dann ist das Objekt aus der Zeit um 1850, Gbezo ist 1858 verstorben.

Material+Aufbau: Hölzerne Kiste mit Rafiavorhang. Auf der Kiste ist eine kleine Figur fixiert. In der Kiste steht eine hölzerne Männerfigur, mit Schädel auf dem Kopf, die rechts eine, an den Füßen hängende, Figur hält und links ein Schwert. Flankiert wird sie links und rechts von zwei Dienerfiguren. Die Rechte, eine Frau, hält einen Schale, die Linke, ein Mann, in beiden Händen zwei Medizinhörner. Vor allen drei Figuren stehen kleine metallische, Ase (Ahnenaltäre). An den Aussenseiten des Schreins sind Ifa-Orakelzeichen aufgemalt, die mit Schutz verbunden sind.



Verwendung: Das Stück diente dem Dorf als Schutz gegen die Amazonen. Es stellt eine Warnung dar: kommt und ich hau euch den Kopf ab. Die kleine Figur auf der Kiste war der Späher. Wenn diese die Angreifer nahen sah, erschienen unten an der Kiste drei Blutflecken. Die Priester gingen dann an den Dorfrand mit dem Schrein und wenn die Amazonen kamen, drehten sie ab. Das Dorf soll seitdem über 160 Jahre geschützt gewesen sein.

Interessant ist, daß der weibliche Amazonenschädel auf einem männlichen Körper installiert ist. Eine Geschlechtszuordnung des Schädels wäre interessant.

Juju-Mann

Woher: Nago Benin, aus einem Dorf in der Gegend von Ketu

Erwerbsumstände: Erworben im 2008 vor Ort

Alter: keine nähere Bestimmung möglich

Material+Aufbau: Auf einem länglichen Stück Tuch ist im oberen Teil ein Schädel mittig befestigt. Kauri-Schnecken sind umlaufend am Tuchrand, im Schädelbereich und quer über das Tuch aufgenäht. Links und rechts des Schädels stehen kleine hölzerne Figuren (Zwillinge) und vor dem Schädel ist eine Kalebasse, die mit kleinen Gegenständen (Kerne, Kauris) gefüllt ist. In einem aufgenähten länglichen Dreieck aus rötlichem Stoff, dessen Spitze zum Schädel weist, steht eine weitere, etwas grössere Figur in einem Feld aus weissem Stoff, direkt vor der Kalebasse. Vor der Figur am Rande des Tuches sind zwei runde Spiegel befestigt.

Verwendung: Auch dies ist ein Orakelschädel, der von Priestern des Egungun verwendet wird. Als „Juju-Mann“ tritt die Maske, die hinter dem Schädeltuch liegt, bei besonderen Zeremonien auf. Ein Scharfrichter, wenn er auftritt ist es meistens sehr ernst.

*Alle Inhalte von Henning Christoph,
Struktur und geschrieben von Andreas Schlothauer.
Gemeinsame Korrektur.*

links: Hölzerner Schrein
rechts: Orakelschädel der Adja



TWINS SEVEN SEVEN (1944-2011†)



Eric Makin im Gespräch mit Heinz Jockers

Der Anruf kam um 10:15 am Samstag, den 18. Juni. Heinz Jockers, seit vielen Jahren ein Freund Twins Seven Sevens informierte mich, dass einer der bekanntesten Söhne Afrikas im Alter von 67 Jahren im University College Krankenhaus (UCH) in Ibadan, Nigeria gestorben sei. Heinz fügte hinzu: „Irgendwie war Twins immer ein Teil meines Lebens, er war immer präsent. Er war ein guter Freund, aber nicht immer ein einfacher Freund. Über die Jahre hatte ich viele wundervolle und interessante Zeiten mit ihm in Nigeria und in Deutschland. Sein Leben nahm über die Jahre viele überraschende Wendungen von wundervollen Höhen zu schrecklichen Tiefen. Zum Beispiel konnte er nicht immer seine Enttäuschung verbergen, dass seine Arbeit nur geringe Akzeptanz in seinem eigenen Land erfuhr, aber dies scheint vielen Künstlern in aller Welt so zu gehen. Ich werde ihn vermissen aber ihn stets als einen lieben Freund, mit dem ich wundervolle Erlebnisse hatte, in Erinnerung behalten.“

Eric Makin Juni 2011

Heinz Jockers erinnert sich

Meine erste Begegnung mit Twins, wie ihn seine Freunde nennen, fand 1984 in Nigeria statt. Die Stadt Hamburg wollte einen Monat der afrikanischen Kultur widmen, wozu u. a. auch eine Ausstellung von Twins Werken gehören sollte. Da ich gerade für einige Jahre nach Nigeria ging, bat man mich, mit Twins Verbindung aufzunehmen und ihn für Hamburg zu engagieren. Ich ging in Lagos zum Goethe – Institut und fragte, wo ich ihn auftreiben könnte. Dort er-

zählte man mir, daß er vor Kurzem einen schweren Autounfall gehabt hatte, er nicht mehr male, seine Musikgruppe (er sah sich als Konkurrent zu Fela Anikulapo Kuti) sich aufgelöst hatte und seine Frauen ihn verlassen hätten, weil er seinen finanziellen Verpflichtungen nicht mehr nachkommen konnte. Man riet mir ab, aber ich gab nicht auf und traf ihn in Ibadan. Er war sofort Feuer und Flamme für Hamburg und fing sofort wieder mit der Malerei an. Auch lancierte er einen Artikel in die nigerianischen Zeitungen über seine Einladung nach Hamburg.

In Hamburg war er ein grosser Erfolg und die Presse stürzte sich auf ihn. Seine beiden Frauen, alt oder neu, waren ein unerschöpfliches Thema. Betreut wurde er von meinem Freund und späterem Kollegen Wulf Lohse vom Völkerkundemuseum. Seit dieser Zeit war Twins ständiger Besucher in Hamburg und wir versuchten immer, ihn finanziell zu unterstützen, obwohl wir manchmal schon befürchteten, daß es eine neue Frau bedeutete und mehr Verpflichtungen auf ihn zukamen. Twins war aber eben ein echter Yoruba Patriarch.

Da sehr viele Deutsche in Nigeria arbeiteten und das Goethe – Institut sich sehr um nigerianische Künstler kümmerte, gibt es in Deutschland viele Sammlungen zu Twins und seinen Künstlerkollegen aus der Oshogbo Schule.

Ich erinnere mich an einen Besuch von Twins, bei dem er mit zwei Taxis vor meinem Haus ankam. Ich wohne in unmittelbarer Nähe der Universität und bei gutem Wetter trinken viele Studenten ihren Kaffee draussen. Twins erschien im Outfit eines Chiefs mit entspre-



Hunter

chendem Gefolge, was einen Auflauf zur Folge hatte. Twins genoss diese Situationen sichtlich.

Er nannte mich gern ‚My Saviour‘, was mich auch verpflichtete. Eines Tages schickte er mir einen Brief mit 19 weiblichen Namen mit der Bitte, für die ein Empfehlungsschreiben an die deutsche Botschaft in Lagos zwecks Visaerteilung zu schicken. Es sei seine Tanzgruppe, mit der er auf Tournee gehen wollte, behauptete er. Das war mir zu suspekt und ich unterliess es. Eines Tage bekamen Wulf Lohse und ich einen Brief von einem Hotel in Hamburg mit der Aufforderung, die Renovierung seines Zimmers zu bezahlen. Twins hatte dort gewohnt und auch dort gekocht.

Eines Tages rief er mich um 4 Uhr morgens an, nur um mal „Hallo“ zu sagen, als wäre er im Lande ‚since I’m just around‘. Wo bist du? fragte ich ihn. In Philadelphia bei meinen Leuten war seine Antwort.

Einer seine Söhne lebte dort.

Wenn ich in Oshogbo war, wohnte ich üblicherweise im Gästehaus von Nike, einer ehemaligen Ehefrau von Twins und jetzt sehr bekannten Batikkünstlerin. Man konnte zum Frühstück im Garten sitzen, und Gazellen hüpfen um einen herum. Twins war immer enttäuscht, dass ich nicht in seinem Gästehaus übernachtete, aber irgendwie war das immer eine Baustelle.

Wenn wir essen gingen, nahm ich immer einen kleinen Block mit. Twins zeichnete immer fantastische Sachen, während wir aßen, tranken und klug daher redeten.

Dank der Unterstützung von Sylvia Ferdinand, einer Hamburger Galeristin, gab es eine Anzahl von Ausstellungen mit Twins Arbeiten. Ich wurde häufig gebeten, auf der Vernissage zu reden. Manchmal war auch Twins dabei – im standesgemäßen Outfit, war er doch gerade mit einem der höchsten traditionellen Titel in Ibadan ausgezeichnet worden.

Ich weiß, ich war eine Enttäuschung für ihn, obwohl er es nie richtig glaubte. „Twins, ich habe wirklich nur einmal geheiratet!“ Er war sicher, dass ich mehrere Freundinnen hatte, letztlich war ich doch lange genug in Nigeria gewesen.

Twins war sehr enttäuscht über die geringe Unterstützung, die er von seiner eigenen Regierung bekam. Stolz war er über die Auszeichnung der UNESCO zum ‚Artist of Peace‘.

Alle, die Dich getroffen haben, wirst Du unvergeßlich sein. Ich werde dich vermissen, Twins, und hoffe, dass die Orishas auf dich acht geben!

Heinz Jockers



Village Life with Palmwine (Detail)



ohne Titel (Detail)

ANZEIGENFORMATE UND PREISE



1/1 Seite
+ 3mm

210 x 297 mm
600,00 EUR

1/2 Seite
hoch

92 x 275 mm
350,00 EUR

1/2 Seite
quer

189 x 137 mm
350,00 EUR

1/4 Seite

92 x 137 mm
200,00 EUR

Alle Preise zzgl. gesetzl. MwSt.
Sonderformate auf Anfrage

IMPRESSUM

Kunst&Kontext
Zeitschrift der Vereinigung der Freunde
Afrikanischer Kultur e.V.
1. Jahrgang 2011

Kunst&Kontext ISSN 2192-4481

Herausgeber:
Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V.
Westerende 7a
25876 Schwabstedt
Tel.: +49 (0) 4884 9450

Chefredaktion:
Dr. Andreas Schlothauer (V.i.S.d.P.)
Mail: drschlot@web.de

Titelbild-Illustration:
Janine Heers / www.janineheers.ch

Fotonachweise:
SCHÄDELKULT: siehe Beitrag
BURGDORF: Andreas Schlothauer
NORTHWESTCOAST: Ethnologisches Museum Berlin, Flyer
PORTRÄT DAVID: Galerie Walu, Zürich
BRAUNSCHWEIG: Andreas Schlothauer
BAFUT-SCHALE: Hans Knöpfli Foto 01, Jörgen Brieger 02
ST. GALLEN: Andreas Schlothauer
MÜNCHEN: Eric Makin
KÜHN: Andreas Schlothauer
HECHT: siehe Beitrag
EGIDE: Egide Muziazia
DIGITALISIERUNG: Possehl-Stiftung Lübeck
BINDER: Possehl-Stiftung Lübeck
YIN-PLYER: Possehl-Stiftung Lübeck
JIVARO: Andreas Schlothauer
PORTRÄT SCHULZ: Bernd Schulz
GÖTTINGEN: Andreas Schlothauer
EGETER: Walter Egeter
PORTRÄT CHRISTOPH: Henning Christoph
RIELAU: Andreas Schlothauer
BESONDERE STÜCK: Henning Christoph
TWIN NACHRUF: Rolf Crüsemann, Eric Makin

Konzeption, Gestaltung, Satz und Litho:
docuserve
Ziethenstraße 10
22041 Hamburg
+49 (0) 40 68 87 36 13
Mail: kunstkontext@docuserve.de

Druck: gut-gedruckt, Hamburg

Auflage: 500
Erscheint zwei Mal jährlich zu den Tagungen

Anzeigenkoordination:
Eric Makin (docuserve)
Mail: kunstkontext@docuserve.de

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die persönliche Meinung des Verfassers wieder und sind nicht zwingend die Meinung der Redaktion und/oder des Herausgebers.

Die Verfasser sind verantwortlich für die Richtigkeit der in ihren Beiträgen mitgeteilten Tatbestände. Für unverlangt eingesandte Texte übernehmen Redaktion und Herausgeber keine Haftung. Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Die Redaktion hat sich bemüht alle Rechte an Bildern zu klären. Sollten dennoch Rechte ungeklärt sein, wende Dich bitte an die Redaktion.



KONTAKT: kunstkontext@docuserve.de

Tribal Art
Auktionen
17 Sept 2011
26 Nov 2011

Yombe, D.R. Kongo
19. Jh
Provenienz:
Jo Christiaens, Brüssel
Dieter Scharf, Hamburg
H 22 cm



Zemannek-Münster



Kunst der Dan
Katalog erhältlich



Galerie Walu
FINE AFRICAN ART, EST. 1957

Rämistrasse 25 · 8001 Zürich · Switzerland · Tel. +41 44 280 20 00 · info@walu.ch · www.walu.ch