



7. November 2014
bis 22. Februar 2015
im GRASSI Museum für
Völkerkunde zu Leipzig

Vom Wissen der Objekte

Ethnologische Konstellationen

Raum I.....	2
KONTEXT.....	2
REGION.....	3
PROZESS.....	4
SERIE.....	5
Raum II.....	6
BENIN LEOPARD.....	6
MOCHEGEFÄß.....	8
WALMASKE.....	10
TIKI.....	12
SCHAMANENTROMMEL.....	14
WAYANGLAMPE.....	16
KARPFENDRACHEN.....	18
NKONDI.....	20

Raum I

KONTEXT

Wieviel Kontext braucht ein Objekt, um verständlich zu sein? Und welche Kontexte sind zu bedenken, zu erinnern oder zu evozieren, um dem Objekt gerecht zu werden, um es in seinen vielen Dimensionen als Kulturträger, Handelsgut oder Trophäe zu verstehen?

Als Kuriositäten nach Europa gekommen, faszinieren ethnographische Objekte seit dem 18. Jahrhundert durch ihre visuelle Fremdheit. Sie wecken die Neugierde und auch die Begierde nach mehr. Der Transport von Gütern und die Dokumentation ihrer Herstellung, Verwendung und Bedeutung erschließt Objekte für kulturelles Verstehen. Im musealen Archiv zusammen getragen, legen sie zugleich Zeugnis ab für einen Prozess der Kulturzerstörung durch europäische Expansion. Der Beginn ethnologischer Forschung ist geprägt von dieser Dialektik von Faszination und Vernichtung, der Begeisterung für das Fremde und den Drang zur Vereinheitlichung durch imperiale Ausbreitung. Ihrem Entstehungskontext enthoben, beginnen Objekte eine lange Reise, auf der sie immer wieder neue unverhoffte Bedeutungszuschreibungen erfahren.

Im Museum erscheinen sie als Beleg für menschliche Kreativität. Auf dem Kunstmarkt werden sie alternativen ästhetischen Urteilsordnungen unterworfen. Als Exotika stehen sie für die Sehnsucht nach fernen Ländern. Als Raubgüter sind sie Mahnmal für koloniales Unrecht. Als Zeugen der Vergangenheit stützen sie kulturelle Erinnerung und befördern Identitätsdiskurse. Sehen und Übersehen lässt sich nicht entgehen, mit ihr lässt sich nur im historischen Kontext umgehen.

„Bol[umski] lässt sich die Objekte bringen und kauft sie. Er interessiert sich nicht für ihre genaue Klassifikation. Die von ihm erworbenen Objekte verschwinden in einem Schuppen [Kavieng]. B. ist ein Mann schneller Geschäfte und hat keine Geduld. Ich bin sicher, dass er sofort eine Ladung nach Berlin schicken möchte. Das verträgt sich nicht mit meinem Versuch nach einem tieferen Verständnis [dieser Objekte].“

EDGAR WALDEN AN FELIX VON LUSCHAN (1908)

„In den fetzenartigen aus dem Ganzen der Menschheit abgerissenen Bruchstücken, wie sie culturell beschränkter Sehweite zur Betrachtung vorlagen, entfielen dem jedesmaligen Theilganzen die proportionell rationalen Verhältnisse, um einen deutlich bestimmten Zifferwerth zu substituieren [...] Unter den geometeorologischen Agentien der geographischen Provinzen keimen die ethnischen Elementargedanken, um [mit wahlverwandtschaftlichen Affinitäten geschwängert] in der Differencierungen der Völkergedanken dasjenige zu entfalten, was über seinen einheitlichen Menschheitsgedanken der Logos zu kündigen haben wird.“

ADOLF BASTIAN (1895)

„Um die konkrete historische Bedeutung der Dinge [zu eruieren], müssen wir den Dingen selbst folgen, denn ihre Bedeutung ist in ihre Form eingeschrieben und äußert sich in ihrer Nutzung und den Reisewegen. Nur wenn wir diese Reisewege analysieren, können wir die Tauschbeziehungen und menschlichen Berechnungen verstehen, die die Dinge zum Leben erwecken.“

ARJUN APPADURAI (1986)

REGION

Die Geschichte ethnologischer Theorienbildung ist eng verwoben mit dem Versuch, Regionen und Kulturräume zu definieren. Objekte sind in Kulturen eingebunden und entfalten in diesen ihre Bedeutung.

In der Gründungszeit von Museen und ethnologischen Institutionen dienten Expeditionen dazu, spezifische Regionen zu erforschen und sich ihre materielle Kultur anzueignen. Ausführliche Reiseaufzeichnungen von Ethnografen oder Linguisten lieferten wichtige Hintergrundinformationen für die kulturspezifische Deutung von Objekten. Sammelnde Laien wurden mit standardisierten „Anleitungen für ethnographisches Beobachten und Sammeln“ ausgestattet, um den wissenschaftlich etablierten Kanon an Fragen zur Erforschung von „Kultur“ zur Hand zu haben. Interpretation vollzog sich als Auswertung der Daten in den europäischen „Zentren des Wissens.“

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts geriet diese Form der Forschung auf Basis von Aufzeichnungen Dritter massiv in die Kritik. Von Forschern wurde nun erwartet, dass sie eigene Beobachtungen vor Ort machen, in kulturelle Welten eintauchen und lokale Perspektiven zur Geltung bringen. In langfristigen Feldforschungen recherchieren Ethnologen ausführlich über die Einbettung von Objekten in den Fluss des Lebens. Im Fokus standen komplexe religiöse, politische und soziale Systeme, in denen Objekte ihre Kraft und Wirkung entfalten. Die durch solche Reisen bedingte Fokussierung auf spezifische Kulturen als Bedeutungseinheiten führt jedoch auch zu einer Verengung des Blicks. Vergleich, Austausch und Wandel treten als Themen so zeitweise ins Hintertreffen.

Aktuelle Ansätze suchen nach neuen Synthesen zwischen der differenzierten Beschreibung des kulturell Besonderen und dem Kulturvergleich. Sie betrachten Kontakträume und zeitliche Veränderung. Die Frage nach widerstreitenden Machtansprüchen wird zentral. Kultur erscheint nicht mehr als kohärentes Bedeutungssystem sondern als umstrittene Ressource. Auch Objekte sind in diese Dynamik eingebunden. Um ihre Deutung wird gerungen. Wissen über Objekte ist sozial verteilt und verändert sich im Zeithorizont und als Folge von räumlicher Veränderung.

„Während Stülpner die herangebrachten Gegenstände erhandelte, habe ich inventarisiert und fotografiert und die Dörfer zu Fuß und per Fahrrad abgesucht, was alles in den Hütten steckt; erfahrungsgemäß bringen die Leute selbst ja kaum ein Drittel der Sachen, weil sie sie für viel zu wertlos halten, als daß ein ‚Muzungu‘ sich damit abgeben könnte.“

GÜNTHER SPANNAUS (1931)

„Ein Kanu ist ein Objekt der materiellen Kultur, und als solches kann es beschrieben, fotografiert und sogar physisch in ein Museum transportiert werden. Aber – und dies ist eine zu oft übersehene Wahrheit – die ethnographische Realität dieses Kanus kann dem Studenten zu Hause nicht näher gebracht werden, selbst wenn ein ausgewählter Vertreter der Kultur direkt vor ihm stünde.“

BRONISLAW MALINOWSKI (1922)

„Indem die verschiedenen Autoren Dinge und ihre Zirkulation betrachten, zeigen sie, wie Güter zu Waren werden. Dies ist kein einfacher und eindeutiger Prozess. Vielmehr ist er komplex, vielfältig, manchmal unvorhersehbar und rätselhaft. Er beschreibt auch keine Einbahnstraße. Die Idee von der ‚sozialen Geschichte der Dinge‘ [...] ist ein hilfreiches Konzept. Es unterstreicht zum Beispiel wie ein Objekt in Markt-zirkulation ein- oder auch austritt.“

WIM VON BINSBERGEN UND PETER GESCHIERE (2000)

PROZESS

Während das Prinzip „Region“ ohne große Probleme eine Übersetzung in die museale Darstellung findet, bleibt das Thema Zeit immer prekär. Im Museum sind die Objekte ihren vormaligen Lebenskontexten entrissen und werden Teil neuer sozialer Prozesse von Bewahrung und Ausstellung.

Museen gehen mit diesem Problem um, indem sie auf verschiedene Zeithorizonte verweisen. So werden bei der Restaurierung Gebrauchsspuren erhalten, um auf die Lebendigkeit von Objekten und ihre Beziehungen zu Menschen zu verweisen. Ein anderes Thema ist die Herstellung. Schon vor 100 Jahren haben Museen nicht nur Objekte, sondern auch Materialien, Rohlinge und halb bearbeitete Stücke gesammelt, um Herstellungsprozesse nachzuvollziehen. Fotografien und Filme sind weitere Medien, um die Beziehung von Menschen zu Objekten zu dokumentieren. Sie zeigen Menschen auf Reisen und beim Sammeln der Objekte in ihrem Herkunftsgebiet.

Ende der 1950er Jahre entstand die Idee zu einer Film-Enzyklopädie als einer umfassenden Dokumentation typischer Vorgänge und Abläufe, wie sie in der Natur vorkommen oder von Menschen erschaffen wurden. Auch die Ethnologie beteiligte sich an diesem Projekt und so dokumentieren hunderte Filme heute das praktische Wissen aus der Vergangenheit. Wir sehen idealtypische Darstellungen der Herstellung materieller Kultur. Aber auch hier verweigert das Medium Einsicht in kulturelle Dynamik, Kontext oder Variation. Der filmische Realismus gefriert die stilisierten Handlungen in einem Zustand der Zeitlosigkeit.

Die sich seit den 1980er Jahren durchsetzende Interpretation von Kultur als einer Praxis, die sich verändert und um die gestritten wird, verlangt nach alternativen Darstellungsformen. Objekte gelten nun nicht mehr nur als Zeugen fremder Welten, sondern erscheinen als lebendige Artefakte, die immer neue kulturelle Imaginationen befördern. Die Auseinandersetzung mit Objektbiografien ermöglicht, Gegenstände vielfältig zu problematisieren. Das Nebeneinander verschiedener auf das Objekt gerichteter Aktivitäten und Ansichten vermittelt Einblicke in Aneignungspraktiken. Sie werden zum Ausgangspunkt für Debatten über transnationale Machtbeziehungen und regen das Nachdenken über Forschungsethik, Besitzansprüche und Teilhabe an.

„Man sammle nicht bloß fertige Gebrauchsgegenstände, sondern auch unfertige in solchen Stadien der Herstellung, die geeignet sind, die angewandte Technik zu erläutern; man schicke die Werkzeuge und Geräte mit, die der Verfertiger verwendet; man sammle auch die Rohmaterialien, die zur Fabrikation gebracht werden; man suche endlich festzustellen, woher das Material stammt [...] und man sende in diesem Falle ein Exemplar der Pflanze ein [...]“

BERNHARD ANKERMANN (1914)

„Während einer Expedition zu den Gilbert-Inseln [...] war es möglich 3.000 m Farb-Umkehrfilm und 3.000 m Schwarzweiß-Negativfilm zu belichten, aus denen dann eine Serie von 70 Filmen [...] publiziert wurde. Es ist der Versuch einer Gesamtdokumentation filmswerter Bewegungsvorgänge innerhalb einer Kultur, so wie jene grundsätzlich und in dieser besonderen Situation möglich ist. Etliche Filme ergänzen einander, daß damit ein Überblick vor allem über die Wirtschaft und die materielle Kultur geschieht.“

GERD KOCH (1968)

„Die Biographien von Objekten zu schreiben, bedeutet, ihnen Fragen zu stellen, wie man sie auch an Personen richten würde: Welche [...] biographischen Möglichkeiten wurden realisiert? Wo kommt der Gegenstand her und wer hat ihn gemacht? Welche Karriere hat er hinter sich? Und wie stellen sich Menschen die ideale Karriere eines solchen Gegenstandes vor? Was ist das anerkannte ‚Alter‘ oder die aktuelle Periode im Leben des Gegenstandes, und wie ist sie kulturell markiert? Wie beeinflusst das ‚Alter‘ den Gebrauch und was passiert, wenn ein Gegenstand ausgedient hat?“

IGOR KOPYTOFF (1986)

SERIE

Die Ähnlichkeit und gleichzeitige Verschiedenheit von Objekten gibt Rätsel auf. Jedes Objekt scheint einzigartig und doch ergeben sich durch den direkten Vergleich Bilder von Einheitlichkeit. Wie ist dieses Phänomen zu deuten?

Dem Geiste des Evolutionismus folgend, fasziniert Ethnologen im frühen 20. Jahrhundert das Thema kultureller Entwicklungen. Vergleich galt vielen als Mittel, Hierarchien zwischen Kulturen auf die Spur zu kommen. Konnte das Legen von Reihen helfen, kulturelle Urformen aufzuspüren? War das einfachste Gerät notwendigerweise auch der Ausgangspunkt einer fortschreitenden Entwicklung? Der deutsche Museumsethnologe Fritz Graebner verneint diese Frage, da Vereinfachung seiner Ansicht nach auch das Ergebnis einer späteren Entwicklung sein konnte. Er plädiert dafür, Gegenstände nur dann vergleichend auszustellen, wenn ihre kulturgeschichtliche Verbindung eindeutig geklärt wurde.

Ein anderes Problem wurde in der Konvergenzdiskussion betrachtet. Im biologischen Wortschatz bezeichnet Konvergenz das Auftreten einer ähnlichen Erscheinung bei nicht verwandten Lebewesen. Auf die Ethnologie übertragen, steht in Frage, ob das Vorhandensein gleicher Objekte an verschiedenen Orten die Folge von Kulturkontakt und Entlehnung ist, oder ob die Objekte unabhängig voneinander entstanden sind. Wenn sich nun nachweisen ließe, dass verschiedene Kulturen unbeeinflusst voneinander unter unterschiedlichen Umweltbedingungen die gleichen Erfindungen hervorgebracht haben, wäre das dann nicht der Beweis für die Einheit des menschlichen Geistes?

Jedes Nebeneinander von Objekten führt immer wieder zurück zur Frage nach den Bedingungen für und die Folgen von Vergleich. Welche Annahmen strukturieren den Vergleich? Welche Reihen entstehen, wenn wir nicht Objekte, sondern den Zugang zu Objekten oder die Intentionen des Vergleichens betrachten? Die Reflektion über die Bedingungen von Wissensproduktion greift auch auf Fotos als Ressource zurück. Sie weisen über die Objekte hinaus und geben Einsichten in Prozesse des Sammelns, Sortierens und Abstrahierens, die jeder Kulturtheorie inhärent sind. Der Umgang mit ihnen schafft neue spielerische Zugänge zum Vergleich selbst.

„Das heißt: nur solche Erscheinungen oder Formen sollten zunächst oder wenigstens im Zweifelsfalle in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang miteinander gebracht werden, zwischen denen auch kulturgeschichtliche Beziehungen nachzuweisen sind.“

FRITZ GRAEBNER (1911)

„Es ist ohne weiteres klar: die Entwicklungsreihen können parallel verlaufen, konvergieren oder divergieren. Divergierend sind Entwicklungsreihen, die von gleichem Ausgangspunkt zu verschiedenen Ergebnissen, konvergierend solche, die von ungleichem Ausgang zu gleichem oder ähnlichem Resultat führen, parallel solche, bei denen Ausgangs- wie Endpunkt sich gleichen. [...] Nicht darum geht der Streit, ob das alles vorkommt, sondern darum, ob und wie man das eine von dem anderen unterscheiden kann.“

BERNHARD ANKERMANN (1895)

„Vom ersten Moment an – dem der Klassifizierung (es steht außer Frage, dass wir klassifizieren und durch Beispiele verifizieren müssen, wenn wir einen Korpus herstellen wollen) – entziehen sich Fotografien unserem Zugriff. Die verschiedenen Aufteilungen, unter die wir sie subsumieren, sind entweder empirisch (Professionell / Amateure), oder rhetorisch (Landschaften / Objekte / Portraits / Akte), oder auch ästhetisch (Realismus / Piktorialismus), in jedem Fall liegen sie außerhalb des Objekts, ohne Beziehung zu seiner Essenz [...]“

ROLAND BARTHES (2000)

Raum II

BENIN LEOPARD

1897 Benin:	Die Briten fallen in den Palast des Oba von Benin ein und erbeuten zahlreiche Objekte, darunter eine große Anzahl von Bronzen.
1899 London:	Hans Meyer ersteigert mehrere Kult-objekte aus dem ehemaligen Königreich Benin.
1902 Leipzig:	Meyer übergibt dem Völkerkundemuseum den Leoparden und weitere Bronzen als Leihgaben.
1990-1995 Leipzig:	Die Erben Meyers kündigen das Leihgabeverhältnis und fordern die Rückgabe der 53 Benin-Objekte. Das Museum lässt die Bronzen unter rechtlichen Schutz stellen, damit sie nicht außer Landes gebracht werden können. Die Erbengemeinschaft klagt vor Gericht und verliert in erster Instanz.
1997-2000 Leipzig:	In der nächsten Instanz gewinnt die Erbengemeinschaft den Rechtsstreit. Schließlich einigen sich beide Parteien in dritter Instanz auf einen Vergleich in Millionenhöhe.
2001 Leipzig:	Die Benin-Sammlung geht in das Eigentum des Freistaates Sachsen über und verbleibt im Museum.

„Das Konzept eines Museums ist vornehmlich eines westlicher Herkunft. Es ist ein menschengemachtes Konstrukt, das geschaffen wurde, um durch Aneignung, Bewahrung und Interpretation gesammelter Objekte zu lernen. Aber das Museum ist mehr als ein Warenhaus voller Objekte. Es ist ein Ort der Ideen über Objekte. Wessen Objekte? Wessen Ideen?“

JOHN HENRY MERRYMAN (2010)

„Wir wollten verhindern, dass der Leopard im Tresor eines Multimillionärs verschwindet. Wir wollten die Sammlung zusammenhalten, da sie nur in dieser Fülle Erkenntnisse hervorbringen kann. Und wir wollten sicherstellen, dass die Bronzen einem Ort verbleiben, der für jedermann zugänglich ist.“

Kustos GISELHER BLESSE (2014)

Das Verfahren der verlorenen Form / cire perdue / lost wax method

Der Begriff bezeichnet ein Wachausschmelzverfahren, dessen Ergebnisse ohne Ausnahme Einzelstücke sind. Zunächst wird ein Modell aus Bienenwachs in Originalgröße und mit allen Feinheiten hergestellt. Um dieses Modell wird die Form aufgebaut und mit Lehm ummantelt. Nach dem Trocknen wird das Wachs ausgeschmolzen, wobei ein Hohlraum entsteht, in den das geschmolzene Metall gegossen wird. „Verlorene Form“ betont die Einzigartigkeit jeder Figur.

nach PETER GÖBEL (1994)

„Die Zeichnung der Flecken ist durch glatte, leicht vertiefte, kreisrunde Dellen wiedergegeben, die mit einem umwallten Rande versehen und sehr eng nebeneinandergestellt sind; die zwischen ihnen liegende Haut ist dicht punktiert; die Dellen selbst waren ursprünglich alle mit Eisen ausgelegt, von dem jetzt freilich nur mehr etwas Rost übrig ist. [...] Ich hoffe, daß es bald möglich sein wird, diesen Panther in Bronze abformen und in der alten Art wieder mit Eisen inkrustieren zu lassen, um so eine bessere Vorstellung von seiner ursprünglichen Schönheit zu geben.“

FELIX VON LUSCHAN (1919)

„Die [...] ‚prachtvollen Leoparden‘ aus Elfenbein sind übrigens auch nicht in das Britische Museum gekommen, sondern der Königin von England geschenkt worden. Vier ebenso schöne Leoparden aus Erz sind nach Berlin gelangt, zwei von diesen besitzt der Kaiser; von dem zweiten Paare hat das Museum für Völkerkunde nur einen behalten und den anderen im Tauschwege nach Leipzig abgegeben.“

FELIX VON LUSCHAN (1919)

2005 wird den Leipziger Bronzen eine Metallprobe entnommen mit dem Ziel, die heterogene Objektgruppe besser zuordnen zu können. Aus welcher Zeit stammt das Material? Wie steht die Leipziger Sammlung mit anderen Objektgruppen in Zusammenhang? Mithilfe eines 1 mm starken Bohrers werden Proben entnommen. Der Eingriff wird mit Bienenwachs verschlossen und bleibt damit unscheinbar. Die Analyse verrät, dass der Leopard aus einer ausgesprochen seltenen Legierung mit relativ hohem Kupferanteil besteht, die insbesondere bei frühen Benin-Bronzen, aber auch dort recht selten vorkommt.

nach Analyse von JOSEPH RIEDERER, Rathgen-Forschungslabor Berlin (2005)

MOCHEGEFÄß

„Obwohl Moche-Kunst den Eindruck erweckt, eine beinahe unendliche Vielfalt von Themen zu beinhalten, macht eine Analyse [...] deutlich, dass es sich um eine kleine Anzahl von Grundmotiven handelt. Um zu illustrieren, was ein Grundmotiv ist, ziehe man am besten eine Analogie zur christlichen Kunst. Die Geburt Christi schließt bestimmte symbolische Elemente ein: Individuen (z.B. das Kind) und Objekte (z.B. den Stern). Obwohl die symbolischen Elemente des Geburtsmotivs standardisiert sind, variiert ihre Kombination in verschiedenen Repräsentationen. Es gibt Repräsentationen, die Jungfrau und Kind enthalten, oder die Jungfrau, das Kind und Joseph. [...] Die möglichen Kombinationen sind beinahe unendlich. Moche Kunst ist der christlichen sehr ähnlich in dem Sinne, als dass sie nur aus wenigen Grundmotiven besteht.

B. Eine Figur, die [...] halb Vogel, halb Mensch ist.“

CHRISTOPHER B. DONNAN (1978)

„Dargestellt ist jeweils eine herabstoßende Eule in Vorderansicht mit weit ausgebreiteten Schwingen ähnlich einem Wappenvogel [...] Auf den Flügelkanten, die Haken von Fledermausflügeln.“

KATALOGZETTEL ZUM MOCHEGEFÄß (1990)

SINNLICHES

„Es ist immer wichtig, sich das Objekt, mit dem Sie arbeiten, wirklich von allen Seiten **anzuschauen**, wenn die Möglichkeit besteht, reinzuschauen, hineinzugreifen, reinzuriechen, vielleicht auch daran zu lecken, wenn es den Objekten nicht schadet. Das meine ich ernst. Bei der Nordküstenkeramik aus Peru ist es beispielsweise so, dass Sie unter Umständen allein am Gewicht, am Geruch und auch am Geschmack erkennen können, ob sie echt oder gefälscht ist. Durch die Nähe zum Meer nehmen die Gefäße aus der Umgebung häufig sehr viel Salz auf, wenn sie an einer solchen Keramik lecken, schmecken sie salzig. Es braucht allerdings eine gewisse Zeit, damit sich das Salz ansammelt und bei neuen Objekten fehlt es daher. Es gibt aber auch Fälscher, die das bereits bei ihrer Arbeit berücksichtigen. Eine weitere Sache ist das Gewicht. Fälschungen sind oft wesentlich schwerer als Originale und bei höheren Temperaturen gebrannt. Je höher die Temperatur, umso heller der Klang. Das können Sie selbst überprüfen, wenn Sie mal einen niedrig gebrannten Blumentopf und eine hoch gebrannte Porzellantasse zum Klingeln bringen.“

Interview mit Kustodin CLAUDIA SCHMITZ (2014)

Die Eule liegt lange Zeit in Scherben. Unter den einzelnen Teilen befindet sich ein Kopf, der sich nicht so recht einfügen will in die Symbolik der Eulengeramik. Auch als Objekt schmiegt er sich nicht stimmig in den Hals, sondern bleibt fremd. Seine Ikonographie verrät, dass er einst eine andere Keramik zierte und nachträglich auf das Eulengefäß montiert wurde. Das Objekt gibt in seinem kaputten Zustand Klebespuren frei. Warum hatte man den falschen Kopf angekittet? War es die Idee einer Unvollständigkeit, die den ästhetischen Blick stört? Später wird die Eule restauriert und der falsche Kopf als eigenständiges Objekt in den Bestand aufgenommen.

„Warum haben Sie sich dafür entschieden, das Gefäß wieder komplett zusammenzusetzen?“

„Bei jedem Objekt, das zu uns kommt, wird zunächst einmal über das Restaurierungsziel entschieden. Weil es in einem ethnologischen Museum auch auf den Gebrauch der Dinge ankommt, versuche ich Gebrauchsspuren zu erhalten. Es ist uns wichtig anzudeuten, dass das Objekt genutzt wurde. Die Zerstörung hat allerdings ihre Grenzen, wir wollen nicht immer alles zeigen. Wenn es sich um Beschädigungen handelt, die bei einem Transport oder durch Krieg entstanden sind, bemühen wir uns, diese rückgängig zu machen. Das Objekt kann ja nichts dafür, dass es den Krieg oder einen Transport mitgemacht hat. Die Brüche bei dem

Mochegefäß waren jüngerer Datums. Wir haben uns deswegen gemeinsam entschieden, die Scherben möglichst spurlos zusammensetzen. Außerdem ist ein Gefäß ein Gebrauchsgegenstand - Risse sind da eigentlich nicht erwünscht, weil der Inhalt nicht gehalten werden kann. Da alles reversibel ist, kann sich der nächste Restaurator in 20 Jahren auch anders entscheiden.“

Interview mit Restauratorin CAROLA GRUNDMANN (2014)

„Wie unterscheiden Sie Beschädigungen am Gefäß?“

„Sie müssen sich das so vorstellen wie Glasscherben, die am Meer liegen. Wenn eine Scherbe lange liegt, auch in der Erde, verschleifen ihre Kanten durch Wind, durch Bewegung... auch Bewegung im Boden, oder durch Feuchtigkeitsaustausch. Das sind dann die alten Brüche. Die neuen Brüche passen hingegen meistens so, wie wenn Sie gerade Ihre Kaffeetasse fallen gelassen haben.“

Interview mit Kustodin CLAUDIA SCHMITZ (2014)

„Es ist wahrscheinlich, dass auch Eduard Gaffron Raubgrabungen durchführen ließ. Können Sie heute Spuren von Grabraub am Objekt erkennen?“

„Es gibt Stellen an unserem Objekt, die darauf hindeuten. Eine bis heute übliche Praxis der Grabräuber ist es, mit Eisenstangen in der Erde zu stochern. Sie merken dann, wo die Erde lockerer ist und schon mal bewegt wurde. Wenn Gräber nicht sehr tief liegen, konnte es dann schon mal sein, dass man ein Gefäß mit der Stange durchstoßen hat. Als Beschädigung blieb dann häufig ein kleines Loch auf der Keramik zurück, dass, weil es ja nicht vereinzelt auftrat, sondern häufiger zu beobachten war, als Seelenloch bezeichnet wurde, also als rituelle Beschädigung gewertet wurde. Auch das Eulengefäß hatte ursprünglich eine Beschädigung in Form eines kleinen Lochs, das durch ein solches Verfahren entstanden sein könnte.“

Interview mit Kustodin CLAUDIA SCHMITZ (2014)

WALMASKE

„Man könnte die Haida, wie ich weiterhin auszuführen gedenke [...] ein Volk von Künstlern nennen, denn es giebt fast keinen Gebrauchsgegenstand bei ihnen, den sie nicht auf sinnige und technisch vollendete Weise schmücken.“

JOHAN ADRIAN JACOBSEN (1884)

Pars Pro Toto

(lat. „ein Teil für das Ganze“) bezeichnet ein Stilmittel der bildenden Kunst. Es beschreibt die Betonung von Einzelmerkmalen, die repräsentativ für die Gesamtdarstellung sind. In der Kunst ethnischer Gruppen an der Nordwestküste Kanadas ist dies ein wichtiges Darstellungsprinzip. Der überdimensionierte, detailliert ausgearbeitete Kopf dominiert die Darstellung des Wales. Des Weiteren kennzeichnet ihn eine senkrecht aufsteigende Rückenfinne.

nach DUDEN (2013) und ROCHARD (1993)

Ethnographien

„Ein Mann, der zur Seehundsippe gehörte und ein sehr begabter Schnitzkünstler war, dachte, daß die Indianer viel glücklicher wären, wenn sie den großen Walfisch hätten, und sofort machte er sich daran, einen herzustellen. Zuerst versuchte er, ihn aus rotem Zedernholz zu schnitzen, dann aus Schierling und aus den verschiedensten anderen Holzarten. Wenn er einen fertig hatte, trug er ihn zur Meeresküste und versuchte, ihn hinausschwimmen zu lassen, aber keiner wollte untertauchen. Sie trieben alle nur auf der Oberfläche dahin. Endlich versuchte er einen Wal aus gelbem Zedernholz zu schnitzen, und als er ihn aufs Wasser legte, tauchte er unter und schwamm ins Meer hinaus. Da machte er aus diesem Holze verschiedene Sorten des großen Wals.“

JULIUS LIPS (1961) | Märchen der Tlingit-Indianer

„Man könnte die Haida, wie ich weiterhin auszuführen gedenke [...] ein Volk von Künstlern nennen, denn es giebt fast keinen Gebrauchsgegenstand bei ihnen, den sie nicht auf sinnige und technisch vollendete Weise schmücken.“

JOHAN ADRIAN JACOBSEN (1884)

„Der vielleicht schönste unter den aus dem Leipziger Völkerkundemuseum stammenden Haida-Walen ist der zum Tanzhut gestaltete. [...] In der Stilisierung wird er zum reinen Ornament, dessen Ursprung zu erkennen einige Übung erfordert. Stets aber zeugt das Produkt von feinstem Kunstgeschmack; es ist eine Kunst, die treffend als ‚exakt, intellektualisiert, symbolisch‘ bezeichnet worden ist.“

EVA LIPS (1956)

„Während früher zu dieser Arbeit Steinbeile dienten, verwenden sie jetzt eiserne Meissel, aber diese reichen vollständig aus um die saubersten Figuren zu bilden. [...] Besonders grotesk erscheint die Verbindung der complicirtesten Skulpturarbeiten mit Bemalung an den vielfachen Tanzmasken, welche manchmal menschliche Köpfe, in der Regel Thier und Vogelköpfe von zum Theil übernatürlicher Grösse, häufig mit beweglichen Unterkiefern und Seitentheilen, darstellen.“

FRANZ BOAS (1886)

In einer aktuellen Aufführung erzählt ein Berliner Puppentheaterstück von der Reise des Seefahrers und Sammlers Jacobsen an die Nordwestküste. Chaotisch und wild wird das Leben des Kapitäns dargestellt, der

dem Fischerboot seines cholerischen Vaters entflohen ist. Das Stück möchte den Zuschauer erahnen lassen, wie Jacobsen die fremdartigen Masken und Skulpturen sah. **Welche Eindrücke sammelt ein norwegischer Seefahrer des 19. Jahrhunderts? Was ist Klischee und was ist Wahrheit?**

Im Spiel schafft es Jacobsen nicht, einen Zugang zur Welt der Indianer zu finden: Die Verständigung ist schwierig und er zieht den Zorn des Totengeistes auf sich. Durch ein Ritual, einen Potlatch, versucht Jacobsen Einblick in die Kultur der „Indianer“ zu bekommen. Ein wilder und grotesker Tanz, zu dem Kopfmasken von nackten Schauspielern getragen werden. Die leere Bühne versinkt im Nebel, in dem sich die Tänzer zur Schlagzeug- und Gitarrenmusik bewegen. All dies gipfelt in einer Erscheinung oder einem Traum, in dem Jacobsen in einem bunten Strudel von Farben Tiere und Indianer erscheinen.

Seine indianische Geliebte Negetze bringt es auf den Punkt: Jacobsen wird überall Tourist bleiben. Trotzdem lässt sie sich überreden, ihn nach Berlin zu begleiten und dort als Darstellerin traditionelles Alltagsleben zu inszenieren.

SINA ROHM (2014) | Rezension des Theaterstücks „Der von einem Stern zum anderen springt“

1992 nimmt sich das Museum einen Jahrbucheintrag von Eva Lips zu Hilfe, um die Kopfmaske in der neuen Dauerausstellung zu präsentieren. Die Kuratoren Rolf Krusche und Lothar Dräger haben die Idee, eine Tlingit-Decke mit Walmotiv anfertigen zu lassen. Die Textilrestauratorin Christine Müller-Radloff steht vor einer anspruchsvollen Aufgabe, da es keine Schnittmuster oder Vorlagen gibt. Sie projiziert die aus einem Kinderbuch entnommene Waldarstellung an die Wand und beginnt, Skizzen anzufertigen. Deckenstoff aus Wolltuch wird besorgt, außerdem über 3.000 Hemdknöpfe, die statt der teuren Perlmutterknöpfe den Stoff verziern sollen. Die Decke wird nach Muster genäht - die Restauratorin schafft etwa 300 Knöpfe pro Stunde. In der Vitrine wird schließlich eine Figurine platziert, die, von der Decke umhüllt und weiteren Objekten umgeben, die Maske vorführt. Als Besucher von der Nordwestküste Kanadas die Installation betrachten, loben sie die Decke. Auch sie selbst seien mittlerweile auf einfache Knöpfe umgestiegen, weil sie sich oft keine Perlmutterknöpfe leisten können.

AUS EINEM INTERVIEW MIT CHRISTINE MÜLLER-RADLOFF (2014)

TIKI

„Bei Untergang der Sonne sah man bereits die Berge dieser Insel aus den vergoldeten Wolken über dem Horizont hervorragen. Jedermann an Bord, einen oder zwei ausgenommen, die sich nicht rühren konnten, eilte begierig an Deck, um die Augen an dem Anblick dieses Landes zu weiden, von dem man die größten Erwartungen haben mußte, weil nach dem übereinstimmenden Zeugnis aller Seefahrer, die dort gewesen sind, nicht nur Überfluß an frischen Lebensmitteln vorhanden, sondern auch die Einwohner von besonders gutherzigem und gefälligem Charakter sein sollten.“

GEORG FOSTER (1773)

„Derartige Figuren werden zum Andenken verstorbener berühmter Stammesgenossen angefertigt und errichtet und aus als Schmuck heiliger Plätze und der Häuser der Häuptlinge benutzt.“

JOHANNES DIETRICH EDUARD SCHMELTZ und R. KRAUSE (1881)

DIES ALLES IST TIKI.

IDYLLE · EXOTIK · EROTIK · PARADIES COCKTAILS · TRÄUMEREI · HULAMÄDCHEN · LEBENSGEFÜHL · GAUGIN-
BILDER · SÜDSEEZAUBER · SOMMERGEFÜHL · ALLTAGSFLUCHT · HAWAIIHEMDEN · MEERESRAUSCHEN ·
SCHATZINSELROMANE

Tiki ist ein universeller Sammelbegriff, ein Füllhorn der Assoziationen, eine Projektionsfläche der Fantasie. Nach ihm sind Bars, Massagesalons und Tattoo-Studios benannt. Romantischer Südseekult rankt sich um seinen Namen. Waren es im Pazifikraum stationierte Soldaten, die Tiki in die USA trugen und sein Eigenleben beförderten? Ist es Paul Gauguins Pinsel, der Tiki um die Welt trug? Verdankt Tiki literarischen Südseehelden wie Robinson Crusoe den Wohlklang seines Names? Tiki ist all dies und vieles mehr.

„Bei einem anderen Morai sahen wir eine kleine, plump gearbeitete Figur von Stein, den einzigen Beweis von Bildhauerkunst, der uns auf der Insel vorgekommen ist. Die Einheimischen schienen auf diese Figur großen Wert zu legen, denn sie hatten Matten über sie gehängt, um sie gegen das Wetter zu schützen.“

JAMES COOK (1769)

„Auf den Marquesas ist niemals eine Figur in Ton geknetet und modelliert worden, hier mußte der Künstler Stein, Holz und Knochen mit Splitter oder Zahn ritzen und auskerben. So saubere und zierliche Arbeit die Höhenleistungen auch sind, die Mehrzahl der Skulpturen ist doch, wenn nicht archaisch geschlossen, immer noch äußerst steif in der Haltung der Gliedmaßen und erscheint in den kleineren Teilen wie Gesicht, Hände und gar Füßen nur oberflächlich behandelt; alles dies wird ja durch lineares Ritzen oder flächenhaftes Herausholen der obersten Schichten umrissen und abgesetzt.“

KARL VON DEN STEINEN (1928)

„Götze“

„Die Menschen der Südsee sind keine Götzendiener gewesen. Sie haben innig geglaubt an die Macht der Götter und an die Kraft der Ahnen. Die Hölzerne Skulptur ist kein gewesen, sie hat nur als Symbol gedient, zur Konzentration der Betenden und der Priester – als Fixpunkt, als Vehikel [...] gewissermaßen. Und auch die Ahnen sind bei ihnen gewesen, zum Schutz und als Mächte der Ordnung der Alten Tage.“

GERD KOCH (2004)

„Götze“ bedeutete im Laufe seines begrifflichen Lebens dreierlei: Dummkopf, Bildwerk oder Abgott. Die Reformation verstärkte den Beiklang eines „Göttchens“ oder „Göttleins“, der es ermöglichte, eine Grenze zwischen höherer und niederer Mythologie zu ziehen. Gott leite die Menschen christlichen Glaubens, der Götze hingegen sei verirrter Ausdruck „primitiven Aberglaubens“. Für Martin Luther war Götzendienst Dämonenkult, ein fetischartiges Gebilde, das etwas Negatives oder Unwahres versteckt hält. So wurde nicht nur das Objekt als äußere Hülle, auch die Kraft dahinter oder darinnen zum „Götzen“ erklärt.

nach JACOB und WILHELM GRIMM (1971)

SCHAMANENTROMMEL

Seit dem Zweiten Weltkrieg sind die Schamanentrommeln des Museums kaum ausgestellt worden. Ihr Verbleib im Depot ist nicht ihrem hohen Wert oder ihrer Anfälligkeit geschuldet, sondern dem Fehlen anderer Objekte aus Lappland, die die Trommel kontextualisieren und kulturell zuordenbar machen. Aus Perspektive der Kuratoren ist die Trommel erst als Teil einer Sammlung kulturell aussagekräftig. Welchen Sinn gewinnen wir der Trommel als Einzelstück ab?

Erinnerung

„Endlich war es gelungen, eine der Leipziger Zaubertrommeln [...] als einjährige Leihgabe nach Inari zu bringen. In Inari, im neuen Siida-Museum, erwartet uns Direktor Jomppanen zur Hebung eines Schatzes. [...] Eine riesige Holzkiste (Spezialanfertigung mit Klimatechnik für Langstreckenflug) wird im Museumskinosaal geöffnet. [...] Dann: Stille! Was für ein ergreifend-mystischer Moment. Schweigend und ehrfurchtsvoll wird die rumpu in Empfang genommen, nach Jahrhunderten kehrt sie endlich an den Ort ihres Ursprungs zurück. Und dann: Ein Blitzlichtgewitter! 10, 15, 20 Fotografen drängen sich um den Tisch, wollen ihr persönliches Bild machen. In diesem Moment können wir erahnen, welche Bedeutung die anwesenden Sámi dieser Geste des guten Willens, und diesem Unterpfand zukünftiger Zusammenarbeit beimessen. [...] Dann brach eine mehrtägige Nachrichtenflut über Finnland herein – ob Abendnachrichten oder Frühstücksfernsehen, staatliche oder private Rundfunksender, alle titelten mit einem Bild und Bericht von unserer Trommel, der einzigen in ganz Finnland.“

ARMIN KRAUSE, Bericht über die Reise nach Finnland im Jahr 1998

„Petteri Laiti, wohl eher unter seinem Künstler-Namen Samekki bekannt, der unser vergebliches Bemühen [den Kofferraum zu öffnen] vom Fenster seiner Werkstatt aus beobachtet hatte, erbot sich zu helfen, nicht mit Hammer und Meißel, sondern mit einer Trommel, einer Schamanentrommel. Diese sei zwar von einem Noaiden – das ist die Bezeichnung für Schamane bei den Sámi – für den alltäglichen Zauber/Gebrauch noch nicht geweiht worden und könne deshalb noch nicht ihre volle Zauberkraft entfalten, erklärte Petteri Laiti mit einem geheimnisvollen Schmunzeln, aber er werde es trotzdem einmal versuchen. Tuom-tuom-tuom-tuom... mit jedem der kurzen, dumpfen Trommelrufe wuchs die Anspannung! Tuom-tuom-tuom... Doch nichts! Nach zwei, vielleicht auch drei Minuten, aber gerade in einem Moment allgemeiner Unaufmerksamkeit, ging der Kofferraumdeckel plötzlich auf; wie von Geisterhand geöffnet. Leider kam niemand auf die Idee, unsere verdutzten Mienen zu fotografieren.“

ARMIN KRAUSE, Bericht über die Reise nach Finnland im Jahr 1998

„Weil sie aber, wie ich gefragt, vermeynen, daß sie durch die Hülffe dieser Trummel vererley Sachen zu wege bringen, müssen wir anjetzo besehen, was dieses alles sen, und auff was für Weise sie sich hierin verhalten. [...] Sam Theen gedencket in Sonderheit viererleyn. Das erste, damit sie erfahren mögen, was an anderen Oertern, ob sie gleich weit abgelegen, für lauffe. Das andere, damit sie von glücklichem oder unglücklichem Ausgange der fürgenommenen Geschäfte, wie auch der Kranckheit, so sie darin gewiß werden. Das dritte, damit sie die Kranckheit vertreiben. Das vierte, damit sie erforschen an... Opffer ihre Götter Belieben tragen, und sie selbst für Tiere schlachten sollen. Die Weise aber und Manier solches alles zu erfahren, ist nicht durchgehends einerley.“

aus „Neue und wahrhaftige Beschreibung von Lappland und dessen Bewohnern, worin viel bißhero unbekandte Sachen von der Lappen Ankunfft, Aberglauben, Zauberkünsten, Nahrung, Kleidern, Geschäften, wie auch von den Thieren und Metallen so es in ihrem Lande gebietet, erzählet, und mit unterschiedlichen Figuren fürgestellt worde“

„Mitglieder der Gemeinschaften, aus denen die Objekte stammen, argumentieren, dass die rituale Praxis westlicher Museen, Objekte sensorisch zu isolieren ihre Stasis zu verstärken, im Gegensatz zu indigenen Formen ritueller Ordnung steht, die einfordern, dass Objekte genährt, gehalten, getragen, bespielt, betanzt und Luft, Wasser oder Rauchwerk ausgesetzt werden.“

ELIZABETH EDWARDS, RUTH PHILIPS, CHRIS GOSDEN (2006)

Perspektiven

Bis in die 1850er Jahre war es in Privatsammlungen möglich, „exotische Objekte“ nicht nur zu betrachten, sondern sie zu berühren und auszuprobieren. Der Tastsinn wurde als essentiell empfunden, um Zeit und Raum imaginär zu überbrücken. Das Ertasten machte es möglich, mit den vorherigen Besitzern des Objektes sinnlich verbunden zu sein. Auch war es naturwissenschaftliche Praxis, die Dinge multisensorisch zu erfassen. Mit der Etablierung des Museums als Institution der Öffentlichkeit verlagerte sich der Fokus zunehmend auf visuelle Wahrnehmung.

nach ELIZABETH EDWARDS, RUTH PHILIPS, CHRIS GOSDEN (2006)

und CLASSEN (2005)

Ohne museales Bewahren und Restaurieren hätte die Trommel nicht bis heute überlebt. Als Leipzig im Zweiten Weltkrieg bombardiert wurde, retteten die Kustoden ihre besten Stücke, darunter sechs Schamanentrommeln. Als das Museum in Flammen stand, verbrannte der Rest der Lapplandsammlung und tausende weitere Objekte. Konservatorische Arbeit erhielt die Trommel über die Jahre in einem guten Zustand. Regelmäßig empfängt die Trommel Besucher aus Lappland, so zum Beispiel 1995 von Jonni Kitti, einem Mitglied des Samischen Parlaments Finnland.

WAYANGLAMPE

Transaktion

„Angebot 573.

Sehr schoene grosse alte Lampe. Beim Wayangspiel gebraucht. Garuda. 150 Reichsmark.“

„Senden Sie uns bitte zunächst zur Ansicht folgende Nummern zu... 573 Wayanglampe.“

„Über die Nummern 560 Madura, Pferd und 573 Java, Wayanglampe Können wir erst in einigen Tagen schlüssig werden. Die Gegenstände sind sehr schön, aber leider in ihrem Altertumswert sehr herabgemindert, da die Patina bedauerlicherweise heruntergeputzt worden ist.“

„Es ist bedauerlich dass die Garuda Lampe geputzt ist aber die entwertung habe ich im Preise zum Ausdruck kommen lassen. Ich habe eben eine andere alte Wayanglampe empfangen (Photo 678). Diese alte hat seine alte Patina und ist alter und seltener als die zur Ansicht geschickte. Er ist aber auch nicht so dekoratif. ... Preis Fl. 200.- Ich bin mit diesem Stück schon mit jemand in Unterhandlung der mich gefragt hat es bis Samstag zu reservieren.“

„... teile Ihnen mit, dass wir die Wayanglampe (Nr. 573) und... erwerben wollen... Die neuerdings angebotene Wayanglampe (Nr. 678) wollen wir nicht erwerben.“

Briefwechsel zwischen Kunsthändler LEMAIR-DEVRIES und
Museumsdirektor FRITZ KRAUSE (JULI | AUGUST 1929)

„Wir haben die Wayang Lampe gerade einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass sie zu keinem Zeitpunkt in Benutzung war. Der Umstand, dass sie keine Patina aufwies, der beim Ankauf moniert worden war, lag nicht daran, dass sie geputzt worden war, sondern daran, dass sie neu war. Es wird wohl so gewesen sein, dass ein hoch qualifizierter Bronzegießer das Stück auf Bestellung angefertigt hatte, ob für Lemaire-Devries selbst oder einen einheimischen Verkäufer, lässt sich wohl nicht mehr feststellen. Trotz allem ist es ein sehr solides Stück Handwerk, wie es nicht viele Gießer anfertigen konnten.“

Kustos DIETMAR GRUNDMANN (2014)

Javanische bemalte Puppen aus geschnittenem Leder erzeugen Schatten auf einem 4x7 Bildschirm: Klingt einfach, aber dies ist anspruchsvolle Schattenmalerei, eine bewegte visuelle Darstellung, eine große Kunstform.

MARTHA KELLER (1988) in SCHECHNER (1990)

„In der Vergangenheit wurden Puppenspieler als hochprofessionalisierte literarische Experten wahrgenommen, die durch ihre Kunst moralische und ästhetische Werte vermittelten. [...] Das Wayang Puppentheater ist nach wie vor sehr beliebt. Aber um erfolgreich mit modernen Formen des Zeitvertreibs, wie Film, Fernsehen oder Karaoke konkurrieren zu können, neigen die Spieler dazu, komische Szenen auf Kosten der Erzählung zu akzentuieren und musikalische Begleitung durch Poplieder zu ersetzen. Dies führt zum Verlust der klassischen Elemente des Wayang.“

UNESCO-KOMMISSION bei der Erklärung des Wayang zum Weltkulturerbe (2003 | 2008)

„Der mythische Vogel Garuda gehört zu den alten Machtsymbolen javanischer Herrscher. Er geht auf die vorislamische Vorstellung zurück, dass die javanischen Fürsten die irdische Verkörperung der hinduistischen Gottheit Vishnu seien. Deren Reittier war ein Mischwesen, halb Vogel, halb Mensch. Unter dem Einfluss des Islam, der in der Zeit vom 15. – 17. Jh. auf Java die hinduistische Religion ablöste, wurden zwar viele der vorislamischen Kulturelemente, wie Theater, Literatur oder Batikkunst und deren Symbolsprache beibehalten, änderten aber ihr Äußeres. Die Figur des Garuda wandelte sich dabei zu einer reinen Vogelgestalt mit den Attributen eines Raubvogels, oft versehen mit einer Krone. Die Figur zierte Musikinstrumente, Schmuck und zeremonielle Waffen. Reduziert auf ihre Flügel und die prächtigen Schwanzfedern schmückte das Motiv die Batikkleidung javanischer Fürsten.“

Kustos DIETMAR GRUNDMANN (2014)

Erwartung

„Die ‚normative Erwartung‘ ist das Vereinen von Bedürfnis und Expertise, um eine Aufführung und ihre Rezeption aufrecht zu erhalten, und das nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Javas; eine Aufführung, die ‚Tradition‘ verkörpern soll. Die normative Erwartung ist ein Einverständnis, ausgesprochen oder unausgesprochen, zwischen Künstlern, Wissenschaftlern, Publizisten, Bürokraten, Mäzenen, Schülern und Zuschauern, eine bestimmte Form der Aufführung am Leben zu erhalten.“

RICHARD SCHECHNER (1990)

Reaktion

Also ich mein, das sieht ziemlich asiatisch aus, so irgendwie nach alter asiatischer Kunst... ziemlich edel. Ich weiß nicht, ob es wirklich Gold ist oder nur vergoldet. | Schwer zu sagen, könnte was in Richtung Islam sein, weiß ich aber nicht so genau wegen des Goldes, ob es jetzt echtes Gold ist oder Bronzeapplikation. | Also, ich find's **nicht schön**. Gar nicht, ich mag da andere Sachen (lacht). **Ich mag einfach keine Vögel**, deshalb ist das nicht so meins. |

Das soll ein richtiges Tier sein?... Also ich würde sagen, es hat Krallen, dann sieht das schon aus wie ein Raubvogel mit dem Schnabel. Und dann hat es hier, ich weiß nicht, ob das ein Zahn ist, dass das diesen Raubcharakter einfach symbolisieren soll. Und auf der anderen Seite könnte man auch sagen, dass das sehr edel ist, aufgrund des Pfau. Und Pfau bedeutet ja eigentlich immer, das weiß man ja, dass das mehr so ein Gehabe ist. Der Pfau sträubt ja seine Federn immer, wenn er etwas ausdrücken will... so eine Art Paarungstanz. Und deswegen würde ich sagen: es soll etwas Auffälliges sein und was Kriegerisches, da würde ich jetzt meine Schwerpunkte setzen. |

Ich würde einfach mal sagen: Deko. | Im Museum würde ich mir das zehn Minuten angucken, sehe drei, vier Aspekte, aber würde nicht mehr sehen. Wenn man ein Dalí-Bild sieht, würde man sich eine Woche dran aufhalten. | Dadurch, dass meine beste Freundin Archäologie studiert, bin ich da doch ziemlich interessiert... also ich wüsst' schon gerne, wo das herkommt und aus welcher Zeit. | Kein Interesse, weil... als Drachen und als Kunst ist das schon was, aber Feuer, was mache ich damit? Kein Platz zuhause. |

Das erste woran man irgendwie denkt, ist so ein Fasan oder Pfau. So ne Mischung aus nem Drachen und so nem Fasan, ja. | ‚Schön‘ ist schwierig, also ich find sie ziemlich extravagant. Also ich würde sie mir jetzt nicht selbst ins Haus stellen, aber ich kann mir vorstellen, dass sie irgendwo in einem Museum steht, weil man sie als wichtig empfindet.

Ergebnisse einer PASSANTENBEFRAGUNG (2014)

KARPFENDRACHEN

„Die Erwerbung dieser wertvollen Gruppe stellt einer der wertvollsten und kostbarsten unseres Museum in den letzten 15 Jahren dar.“

BRIEF VON MUSEMSDIREKTOR FRITZ KRAUSE AN FINANZIER KROCH (JANUAR 1928)

Nur die Stärksten schaffen den Sprung und verwandeln sich in BLOG einen Drachen, das edelste aller Wesen. Der Karpfen steht für Ausdauer, Stärke und Standhaftigkeit. Im alten China war der Karpfen Symbol für die jungen Männer, die die kaiserliche Staatsprüfung anstrebten. Bis heute ist er ein Sinnbild für Karriere und Erfolg.

Der Porzellankarpfen gibt Rätsel auf. Die Akten schweigen über die Herkunft und das Alter des Objektes. Durch das Museum schwirrt das Gerücht, es handle sich um eine Schenkung der chinesischen Regierung. Briefwechsel geben korrigierende Einblicke. Anlässlich der Neueröffnung des GRASSI Museums im Jahr 1929 stiftet das Sächsische Staatsministerium für Volksbildung einen Betrag von 50.000 Reichsmark. Das Völkerkundemuseum nutzt seinen Anteil, um den Restbetrag für eine chinesische Dachbekrönung zu begleichen. Kunsthändler Singewald hatte die Bekrönung dem Museum zunächst als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Zuletzt erwirbt das Museum die vierteilige Bildergruppe und zwei weitere Objekte, einen Drachen und einen Delphin. Die Gruppe wird für eine Fotografie aufgestellt. Im Raum angeordnet, tut sich eine Lücke auf. Wo ist der Partner des Karpfens? Ohne sein Pendant verweilt er heute im Depot.

„Es gibt zwei Arten von Drachen: die, die es von Geburt an sind, und die, die sich von Karpfen in Drachen verwandeln. [...] Der zweite wird zum Drachen, indem er den Strom eines großen Wasserfalls im westlichen Gebirgsstreifen hinaufschwimmt. [...] Dieses Motiv bringt den glücklichen Umstand mit sich, dass der Karpfen, ein normaler Fisch, ein Drachen werden kann, ebenso wie ein eifrig bemühter Schüler ein Meister der Künste werden kann, was den Wert der Transformation stark erhöht.“

NEWTON HAYES UND FONG F.F. SEC (1922)

Spiel

In den ersten Pokemon-Editionen gibt es den Karpfen „Karpador“, der sich in den Drachen „Garados“ verwandeln kann. Karpador ist eines der schwächsten Pokemon und ist nur zu einer Art von „Attacke“ fähig: den „Platscher“. Der Spieler braucht große Ausdauer, um Karpador zu trainieren. Aber wenn der Karpfen sich dann schließlich zu Garados entwickelt hat, ist er mächtig und kann sogar eine „Mega-Entwicklung“ zu „Mega-Garados“ vollziehen. In diesem höchsten Stadium ist er ein sehr starkes und seltenes Pokemon. Karpador ist ein Wasserpokemon, Garados darüber hinaus auch ein Flugpokemon.

Blog

ISABEAU: „Alsooooo... Werde diese Woche mal wieder meinen Inker aufsuchen. Es soll eine Verlängerung des bestehenden werden. Also Kurz ...eine Black and Grey Ranke, mit einzelnen Blüten oder Dolden oder so... Mir fehlen also noch die passenden floralen Akzente... Dass Drachen mit Tigern harmonieren weiß ich, aber wie steht es da mit Blüten?“

HORIMAKI: „Wäre mir nichts bekannt. Hab alles schon gesehen bei jap. Künstlern.“

PHOENIX: „Hallo! Erst einmal, das Gerücht das Drachen und Kois zusammen nicht gehen nervt!! Und bezüglich der Blüten gibt es eine Beschränkung: Sie müssen jahreszeitlich zueinander passen. Kirschblüte in

Zusammenhang mit einem Sommer- oder Herbstblüher! Das macht man in der japanischen Tätowierung nicht!“

ISABEAU: *„Allerdings habe ich in einem Buch gelesen, das Drachen und Karpfen nicht zusammen in Tattoos vorkommen sollten/dürfen. Vielleicht bezieht sich das auf die reinen Formen...“*

HORIMAKI: *„Drache und Koi können sehr wohl miteinander tätowiert werden. Dennoch werden sie in einem rückenfüllenden Motiv einzeln gemacht. Also entweder Drache oder Fisch, oder eben Drachenfisch (Kopf eines Drachen mit Fischkörper).“*

ISABEAU: *„So...meine Wahl ist getroffen. Ich werde die Lilie nehmen. Vertreten in der jap. und chinesischen Kunst, und ist in der europäischen Astrologie meinem Sternzeichen zugeordnet... Passt.“*

TATTOOBLOG AUF TATTOOScout.DE (2014), GEKÜRZT

NKONDI

Die Minkisi beeindruckten Missionare und Reisende der Kolonialzeit auf zweierlei Art. Sie mahnten, diese Objekte heidnischer Hexerei müssen verbrannt werden, kamen jedoch nicht umhin, einige der „faszinierenden Figuren“ zum Studium der Minkisi-Kultur mitzunehmen.

„Als Kind habe ich während meiner wöchentlichen Kunstklassen im Carnegie Museum of Art eine Figur gesehen: ein Nkisi Nkondi aus dem Kongo. Die Figur hat mich sofort angezogen, obwohl ich nichts über ihren Symbolismus wusste. Diese Figur befruchtet die meisten meiner Arbeiten [...] Ich besitze viele afrikanische Artefakte, nicht nur wegen ihrer spirituellen Bedeutung. Auch sind es ihre Formen und Oberflächen, die mich dazu anregen, in meinen Arbeiten ähnliche Effekte zu erzeugen.“

RENEE STOUT (2010)

„Fetisch“

- „sehr verschiedene Phänomene [...], die, aus ihrem kulturellen Zusammenhang herausgelöst, keine brauchbare Kategorie bilden.“
TASCHENWÖRTERBUCH DER ETHNOLOGIE (1982)
- „Diese großen F. sind oft das Sakralste, was die Gruppe besitzt; hier ist auch der Ausdruck F. unangebracht.“
NEUES WÖRTERBUCH DER VÖLKERKUNDE (1988)
- „Fetischisierung ist der Akt, etwas so zu behandeln, als wäre es ein Fetisch.“
ENCYCLOPEDIA OF SOCIAL AND CULTURAL ANTHROPOLOGY (1996)
- „Die im Museum ausgestellt sind meist keine „echten“ F.e, da ihre Kraft i.d.R. vor dem Verkauf deaktiviert wurde.“
WÖRTERBUCH DER VÖLKERKUNDE (2005)
- Was ein Fetisch ist, liegt im Auge des Betrachters, schreibt Wolfgang Mey. In der Psychoanalyse ist es die psychische Besetzung eines Gegenstandes durch Verschiebung eines Affektes. Karl Marx schrieb über den Fetischismus der Warenwelt, um den eigentümlichen Charakter jener Arbeit zu erfassen, die Waren produziert. Für Jean Baudrillard ist der Fetisch ein Signum der Transästhetik. Der museumsethnologische Fetisch jedoch, so schreibt Mey weiter, wird zum „speziellen Symbol der allgemeinen Produktion des musealisierten ethnographischen Objektes.“ Diese Produktion stellt den Gegenstand erst her, den es benennt: ein Objekt umgeben von Aura und Geschichte.
nach WOLFGANG MEY (1998)

Funktion

„Dorfbewahrer“

„gegen Lahmheit“

„zum Auffinden von Dieben“

„Dorffetisch gegen Diebe (sehr alt)“

„erzeugt beim Missetäter Zahnschmerz“

„dieser geht nachts auf Suche nach Missetätern“

„seine Existenz hat tausenden Menschen das Leben gekostet“

„dieser soll dem Feinde seines Besitzers Brustkrankheit besorgen“

Sammler ROBERT VISSER (ENDE 19. JH.) | Funktionsbeschreibungen für Minkisi-Figuren

Reflektion

„Minkisi sind gemachte Dinge, dennoch können sie aktiviert werden, um die gewünschten Effekte zu erreichen. Sie können einen Eigenwillen besitzen und absichtsvoll das menschliche Verhalten lenken.“

WYATT MACGAFFEY (1990)

„Die Natur des Kunstobjektes ist eine Funktion der Matrix von Sozialbeziehungen, in der es eingebettet ist [...] Es ist wirksam nicht wegen seiner ästhetischen Schönheit, sondern weil es Effekte hervorrufen kann. Mit dieser Fähigkeit ausgestattet, ist es sodann sozialer Agent.“

ALFRED GELL (1998)

„Ein Nkisi ist eine personalisierte Kraft aus dem unsichtbaren Land der Toten, die beschlossen hat, oder eingespeist wurde, sich einem gewissen Grad an menschlicher Kontrolle zu unterwerfen und durch rituelle Performanz in Erscheinung zu treten.“

WYATT MACGAFFEY (1991)

Dieser Nkondi verließ als religiöser Handlungsträger den Ort seiner Entstehung. Im Museum wurde er zum Repräsentanten von Kultur und zum Kunstobjekt. In diesem Übergang erhielt er neue Eigenschaften: ästhetisch, faszinierend, geschichtsträchtig. Er ist nun ein Wissensgegenstand, der verschiedene Betrachtungsweisen ermöglicht. Als Museumsobjekt ist er befähigt, etwas über Kultur zu erzählen: die Kultur seiner Macher, aber auch derer, die ihn ausstellen.

Impressum

Sonderausstellung anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Instituts für Ethnologie an der Universität Leipzig

Ausstellungskonzeption: Ursula Rao, Birgit Schepps-Bretschneider

Ausstellungsorganisation: Stefanie Mauksch, Christine Schlott

Fotowand: Katja Müller

Texte: Laurin Baumgardt, Lisa Heidtmann, Stefanie Mauksch, Ursula Rao, Friederyke Röttger, Sina Rohm, Katharina Wischer

Grafische Gestaltung Poster: Stefanie Mauksch

Grafische Gestaltung Begleitheft: Stefanie Mauksch, Antje Velasquez

Objektrecherche: Marita Andó, Giselher Blesse, Friederike Brandenburger, Dietmar Grundmann, Marion Melk-Koch, Claudia Schmitz, Christel Treumer

Cynthia Abels, Victoria Atanasov, Carl Ludwig Bode, Alina Depner, Henriette Dietrich, Kira Dörnte, Tabea Dunemann, Claudius Engeling, Julia Fiedler, Sándor Fülep, Janis Haug, Lydia Heinz, Anna Hirschmann, Leon Imeri, Matthias Lauer, Annelie Meier, Daria Mengert, Charlene Plänitz, Sabrina Reichert, Sina Rohm, Chantal Schöpp, Anna Schröder, Lumnie Sejdiu, Charlotte Stieglitz, Jo-hanna Uhrich, Anna von Rédey, Katharina Wischer

Historische Recherche und Archivbesuche: Laurin Baumgardt, Sara ten Brinke, Tabea Dunemann, Lorenz Gosch, Cornelia Jonas, Sinja Lange, Thekla-Luise Molle, Emanuel Rogge, Marie Spindler, Johanna Uhrich, Antje Velásquez Cuadros, Maria Venne, Shalaja Weber

Archivbetreuung: Kerstin Fuhrmann, Christiane Klauke

Konservatorische Betreuung: Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Ausstellungsmobiliar: Tischlerei Hattebier

Gestaltung: Benno Griesel, Karsten Pfau

Werbung / Öffentlichkeit: Christine Fischer, Ute Uhlemann

Umschlagsfoto: Adrian Sauer

Beratung: Hartwig Fischer

Druck: 2014 Institut für Ethnologie / Universität Leipzig