
Mutabor – oder wie viele Geschichten stecken in einem Goldgewicht

Michael Schönhuth

„Im epistemischen Ding steckt unaufhebbar das Moment der Überraschung, wie das der Langen Weile, der Geduld. [...] seine Widerständigkeit fordert uns eher herein als heraus.“
(Hans-Jörg Rheinberger)

Prolog

„Dinge befremden“. Vielleicht ist es so, dass Alltagsdinge in der Soziologie erst einmal aus ihrem vertrauten Kontext herausgenommen und als Fremde betrachtet werden müssen, um sich hernach angemessen mit ihnen ‚auseinander-setzen‘ (sie erklären) zu können. In der Ethnologie ist es eigentlich genau umgekehrt. Wir betrachten fremde Dinge und versuchen sie dann angemessen in einen vertrauten Kontext zu ‚über-setzen‘ (sie verstehen zu können).

Von solch einem Versuch handelt die folgende Geschichte. Sie hat keinen richtigen Anfang und ob ihr Ende schon am Ende dieses Essays erreicht ist, ist alles andere als ausgemacht. Auch das Objekt selbst ist kaum zu fassen und wandelt im Lauf dieser Begegnung seine Gestalt, egal ob man die Geschichte nun zurück oder nach vorne erzählt. Die Konstanten sind das Motiv, das trotz der Metamorphosen in den diversen Objektvarianten erkennbar bleibt und der Erzähler, der als Museumsforscher den Motivspuren folgt, um am Ende als Feldforscher unversehens selbst in die Geschichte ‚hereingefordert‘ zu werden.

Die Figuren, in der Reihenfolge Ihres Auftretens:

- ein Künstlerehepaar
- ein Völkerkundemuseum
- der Ethnologe

- 72 Artefakte
- das Goldgewicht/Gelbgussmotiv (insgesamt 7 Protagonisten)
- ein Sammler (Westafrikaspezialist)
- zwei Wissenschaftler (Ethnomediziner)
- zwei alte Meistergießer
- eine Schreingottheit
- ein lokaler Kollege
- ein Gehöft
- der Enkel des alten Meistergießers
- die Tochter des Sammlers
- der Schrein

1. Szene – Das Ding zum Sprechen bringen

Es ist Frühjahr 1991. Der Donation einer Privatsammlerin an das hiesige Völkerkundemuseum ist es zu verdanken, dass der frischgebackene Ethnologe vorübergehend in Lohn und Brot kommt. Der Forschungsgegenstand: 72 Artefakte unterschiedlichster Provenienz und recht unterschiedlicher Qualität aus Afrika; in Galerien erstanden und ausgewählt nach dem Kriterium des persönlichen Geschmacks von einem deutschen Künstlerehepaar. Der Forschungsauftrag: Bearbeitung der Sammlung nach ethnografischen Kriterien und Erstellung eines Katalogs zur Ausstellung; kein leichtes Unterfangen, wenn eine Sammlung komplett undokumentiert ist.

Jeden Morgen beim Betreten des Büros empfängt den Ethnologen die noch wilde, unbestimmte Horde, und wartet darauf, den Regeln des Hauses entsprechend bestimmt, „domestiziert“ zu werden. Die Objekte, einige daumennagel-, andere überlebensgroß, strukturieren in dieser Zeit nicht nur seinen Arbeitsalltag. Sie verdingen sich auch durch ihre bloße Präsenz als temporäre und mobile Raumgestalter, und verbreiten dabei eine eigentümliche Geruchsmischung, die ihnen als eine Art olfaktorische Patina aus früheren Lebensstationen anhaftet.

Den Auftakt ihrer musealen Inbesitznahme bildet die möglichst unauffällige Kennzeichnung der Objekte. Der zweite Schritt gilt ihrer Vermessung und detaillierten Beschreibung. Durch die Übersetzung der gefundenen Form in Worte wird aus dem noch namenlosen nummerierten Objekt ein Gegenstand mit individuell beschreibbaren Merkmalen. Durch deren Verschriftlichung entsteht ein Drittes. Das Objekt wird im Schritt seiner Katalogisierung dokumentarisch ‚festgehalten‘ und auch für andere auf Dauer identifizierbar gemacht. Das verleiht dem Objekt so etwas wie ein Museumsgesicht, einen handelbaren Ausweis seiner Existenz.

Maße, Form, Materialien, Textur, Herstellungstechnik, Alter, Zustand, Gebrauchsspuren, stilistische Eigenheiten, Indizien für Authentizität oder Fälschung, alles Auffallende wird auf Karteikarten festgehalten. Dazu wälzt der Ethnologe einschlägige Monografien („*Les Sénoufo; Religion and Art in Ashanti ...*“) und Ausstellungskataloge („Afrikanische Skulpturen; Die Kunst der Dogon“ ...) – immer auf der Suche nach einem vergleichbaren Stück, das eine regionale oder inhaltliche Zuordnung erlauben würde.

Was sich der näheren Bestimmung entzieht, wird fotografiert und an befreundete Museen zur kollegialen Begutachtung bzw. zum Vergleich mit eigenen Stücken geschickt. Jede inhaltliche Übereinstimmung erhöht die Chance einer treffenden Zuschreibung. Eine möglichst konzise Verortung im gesellschaftlich-kulturellen Herkunftskontext vorzunehmen, ist neben der Feststellung des Versicherungswertes sowie konservatorischer Aspekte die Königsdisziplin des Museumsethnologen. Es ist der Versuch, das Ding zum Sprechen zu bringen. So werden aus Artefakten Ethnografika, und in dieser Form gewinnen auch mediokre Stücke, ja mitunter sogar Fälschungen Ausstellungswert, weil sie, in einen größeren Sinnzusammenhang gestellt, etwas zu sagen haben.

2. Szene – Geschichten aus Bronze

Eine Gruppe von Gelbgussarbeiten beschäftigt den Museumsethnologen besonders. Regional äußerst dispers, sind alle in derselben Technik, dem sogenannten Wachsmodellgussverfahren hergestellt, dem verbreitetsten Gussverfahren in Westafrika seit 700 Jahren. Dabei wird der Guss vom Künstler in Wachs vormodelliert, mit Kanälen versehen, anschließend mit feinen Ton-Holzkohleschichten überzogen und in einen Tonmantel eingepackt und getrocknet. In einer Esse erhitzt, schmilzt das Wachs und wird ausgegossen. Danach kann flüssiges Metall (meist eine Zink-/Kupferlegierung) durch die Kanäle in die Hohlform fließen. Erkalte, wird der Tonmantel, und mit ihm die Negativform, zerschlagen („Guss in der verlorenen Form“). Zurück bleibt der fertige Guss, immer ein Unikat, auf seine Art ‚einzigartig‘. Dies ist wichtig zu erwähnen, da so ein jedes Stück, ob kunstfertig oder nachlässig hergestellt, eine individuelle Handschrift trägt.

Eine eigene Klasse bilden die sogenannten Goldgewichte, die im Handel spätestens seit dem 15. Jahrhundert zum Abwiegen des Goldstaubs aus der Region der Goldküste eingesetzt wurden. Waren die Gewichte anfangs noch größtenteils geometrisch, kamen später immer mehr figürliche Motive hinzu. Da Goldstaub im Gegensatz zu Goldklumpen frei handelbar war, konnte sich jeder Kunde beim

Gelbgussgießer Motive seiner Wahl gießen lassen. Der Afrikanist Harrie M. Leyten nannte sie einmal „Geschichten aus Bronze“, weil sie uns etwas über Anschauungen, gesellschaftliche Stellung und Ambitionen ihrer ehemaligen Besitzer erzählen.

Zwischen 1400 und 1912, als die Engländer den Goldhandel verboten, wurden so schätzungsweise über drei Millionen Messing-Goldgewichte gegossen. Mit dem wachsenden Sammlerinteresse an ‚afrikanischer Kunst‘ in den 1960er Jahren lebte auch die Gelbgussstradition wieder auf. Gegossen wurde, was dem Sammler- später auch dem Touristengeschmack entsprach. Mit der Nachfrage und der damit verbundenen massenhaften Herstellung sank die Qualität der Güsse. Aus dieser Produktion stammt auch eines der Goldgewichte der zu bearbeitenden Sammlung, das gleichwohl das Forscherinteresse unseres Ethnologen weckt:

„Nr. 49 Bronzeguss in einem Stück, H 4,5 cm. Figurenpaar (weibl./männl.) auf Sockel, hintereinander angeordnet. Weibl. Figur mit angedeutetem Wickelrock, stehend, in der Rechten einen Gegenstand haltend, Linke in einer Geste zum Kopf geführt. Männl. Figur mit angedeuteter Bauch-/Schambinde, dahinter, Körper in leichter Spannung nach hinten geneigt, beide Arme auf den Schultern der weibl. Figur. Das Gewicht ist recht grob gearbeitet, weist Gussgrate auf und ist mit einer Schmutzpatina überzogen.“

Die Anwendung der üblichen, in komplexeren Goldgewichtsdarstellungen eingegossenen Spruchweisheiten führen beim Versuch einer Deutung des Motivs zu keinem befriedigenden Ergebnis. Auch in den einschlägigen Museumskatalogen findet sich zunächst kein brauchbarer Hinweis. Erst der Besuch eines Sammlers, der anlässlich des Verkaufs eigener Stücke an das Museum einige der noch unbestimmten ‚Problemkinder‘ des Ethnologen – so weit geht seine Aneignung schon – begutachtet, bringt den Guss zum Sprechen: Der Sammler hat das Motiv Anfang der 1960er Jahre in Ghana zweimal gesehen und die entsprechenden Gewichte gekauft. 1965 ließ er von einem Meistergießer insgesamt fünf Nachgüsse des seltenen Motivs herstellen, die dieser nach einem der Originale modellierte.

Die Nachfrage veranlasste offensichtlich andere lokale Gießwerkstätten, das Motiv in ihr Repertoire aufzunehmen. Auch der Nachguss aus der zur Bearbeitung anstehenden Sammlung dürfte aus diesen Jahren stammen. Der Originalguss wurde – vom Ethnologen zunächst unentdeckt – bereits zweimal publiziert. (Haaf 1974; Haaf/Zwernemann 1971) Er ist, wie auch die vom Sammler in Auftrag gegebenen direkten Nachgüsse, nicht nur feiner modelliert, er hat auch eine klarere Formensprache, und gegenüber jüngeren Exemplaren, wie das aus der Sammlung des Ethnologen, eine etwas andere Ikonographie.

Der Originalguss dient dann auch als Benchmark für einen Vergleich mit dem Sammlungsobjekt. Die Beschreibung geht jetzt über eine bloß morphologische,

„kontextfreie“ hinaus und wagt, auf der Grundlage der Aussagen des Sammlers und weiterer Literatur erste kulturgesättigte Aussagen bezüglich des Originals:



Abb. 1 Foto: Originalnachguss aus der Sammlung Krieg (Foto: K.-H. Krieg; Abdruck mit frdl. Genehmigung der Erben)

„Die Frau ist hochschwanger dargestellt; sie trägt einen traditionellen, einfach gewickelten Rock; sie hält mit der rechten Hand ein Ei umklammert, die Linke, als Zeichen der Bestürzung, liegt vor dem Auge; drei Ringe ziehen sich um ihren schmalen Hals (einem Schönheitsideal entsprechend wurden früher solche Ringe durch Abbinden oder kosmetische Farbgebung erzeugt [vgl. Volprecht 1989, S. 66]); der Mann scheint sie mit dem ausgestreckten Arm schieben zu wollen. In der rechten Hand hält auch er ein Ei(!)...“. (Schönhuth 1992, S. 31)

3. Szene – Etische und emische Lesarten

Zwei Wissenschaftler, ebenfalls ausgewiesene Landeskenner, hatten Anfang der 1970er Jahre den Originalguss des Sammlers einer etwas radikaleren Interpretation unterzogen. Eingebunden in einen wissenschaftlichen Beitrag zu „Krankheitsdarstellungen an afrikanischen Masken und Figuren“ argumentieren sie ebenfalls kulturgesättigt, allerdings in einem ethnomedizinischen Duktus:

„Abb. 20 zeigt ein Goldgewicht, das eine Schwangere darstellt, die ein Mann sorgsam an Arm und Schulter stützt. Für das Vorliegen einer Gravidität spricht u. a. die Gestaltung des Leibes, dessen Wölbung deutlich unterhalb des Rippenbogens beginnt. Dieses Detail gestattet eine sichere Abgrenzung gegen eine mit Bauchwassersucht einhergehende Erkrankung. [...] Durch die auf vielen Goldgewichten wiederkehrende Schmerzgebärde, eine oder beide Hände am oder über dem Kopf, soll ausgedrückt werden, daß die Frau unter Schmerzen leidet, in diesem Falle wohl unter Wehenschmerzen (...) Sozusagen als Nebenbefund leidet die Frau an einer Nabelhernie, die durch den erhöhten intraabdominellen Druck im augenblicklichen Zustand deutlich hervortritt.“ (Haaf/Zwernemann 1971, S. 50f.)

Den Sammler hat diese Form der wissenschaftlichen Aneignung und Neukontextualisierung des von ihm gesammelten Motivs immer geärgert, denn er weiß es besser. Immer auch ethnografisch interessiert, hatte er schon 1965 bei der Herstellung der Originalnachgüsse Gießler des Königshofes in Kumasi nach der Bedeutung der Motive gefragt, und dem Ethnologen die getrennt voneinander erhobenen Originaltranskriptionen zweier Gießler-Interviews zum Originalguss überlassen. Den beiden Wissenschaftlern erschien diese ethnographische Spur für ihre systematische Abhandlung offensichtlich nicht bedeutsam genug, oder sie haben einfach nicht nachgefragt.

In der Erzählung der beiden Aschanti-Ältesten springt die in Bronze gegossene Figur vom wissenschaftlichen Seziertisch zurück in einen sozialen und kulturellen Raum, aus dem heraus und in den hinein sie geschaffen wurde. Die Geschichte rollt sich vor dem inneren Auge aus, wie ein Filmdrama, von dem man zuvor nur das Plakat gesehen hat.

„Der Ehemann einer schwangeren Frau klagt diese der Untreue während seiner Abwesenheit an und behauptet (daß) die Schwangerschaft nicht von ihm sei. Die Frau bestreitet die Anklage, so daß beide zum Gott ‚Tia Kwabewna‘ (der Streit schlichtet) gehen, um die Wahrheit herauszufinden. Jeder von ihnen trägt ein Ei mit sich. Wenn sie vor dem Altar stehen, wird die Frau Zeugnis ablegen: ‚Wenn ich während der Abwesenheit meines Mannes mit einem anderen Mann geschlafen habe, und deshalb das Kind, das ich trage, nicht das meines Mannes ist, dann laß mich von der Geburt nicht erholen.‘ Dann wird sie das Ei im Angesicht des Gottes brechen. Der Mann wird

ebenso sagen: ‚Wenn meine Frau lügt, laß Deine Strafe auf sie fallen. Wenn aber meine Beschuldigung falsch ist, dann soll ich sterben.‘ Die Frau ist in Tränen aufgelöst weil sie beschämt ist, deshalb bedeckt sie ihr Gesicht.“ (vgl. Schönhuth 1992)

Medizinisch betrachtet lagen die beiden Forscher also richtig: Die Frau ist schwanger. Ob der Ausschluss von Bauchwassersucht die Hand des Gießers beim Modellieren der Figur zumindest intuitiv geführt hat? Wir lassen es offen. Wo immer die Ethnomediziner dem Befund kulturellen Kontext hinzugefügt haben, gingen sie fehl. Das Artefakt hat diesen Akt der naturwissenschaftlichen Vereinnahmung und Umwidmung mit sich geschehen lassen bzw. vorerst nicht weiter kommentiert.

4. Szene – Eigensinnverlust, Inwertsetzung und das (vorläufige) Ende der Geschichte

Der Sammler hat sich inzwischen die Mühe gemacht, nach der weiteren Entwicklung des Motivs zu forschen. Tatsächlich stößt er auf Gelbgüsse mit vergleichbarem Motiv auf einem auf Touristenkunst spezialisierten Hausa-Markt 700 km weiter nördlich von Kumasi in Ouagadougou (Burkina Faso). Einer der Güsse enthält noch genügend ikonografische Züge, anhand derer sich die Motivgeschichte erkennen und rekapitulieren lässt. In dem Guss der vom Ethnologen bearbeiteten Privatsammlung hatte der Gießer sich entschieden, beide Hände des Mannes auf die Schultern der Frau zu legen. Bei diesem Vorgang verliert dieser fast zwangsläufig sein Ei. Eine Schwangerschaft lässt sich unter den grob gestalteten Rockfalten der weiblichen Figur allenfalls vermuten. Dem Ethnologen war sie in seiner kulturfreien Beschreibung nicht aufgefallen, und auch den beiden Wissenschaftlern wäre ihr elaborierter Schwangerschaftsdiskurs bei der groben Ausarbeitung des Objekts wohl versagt geblieben.

Im letzten, in der Form fast minimalistisch reduzierten Stück aus Ouagadougou¹ stimmt zwar noch das Ensemble und dessen Anordnung, die Frau ist aber nicht mehr schwanger und der Mann führt den Gegenstand in seiner Hand an ihren Kopf, als solle er dort aufgeschlagen werden. Im Wissen um die eigentliche Motivgeschichte ist man versucht, das Paar zur Umkehr zu bewegen. Ohne Ei und Schwangerschaft macht der Weg zum Gott Twi Kwabena keinen Sinn mehr. Es wäre interessant zu erfahren, wie der Gießer (vom Stil her aus der Region von Ouagadougou) auf seine Form kam. Eine szenische Vorstellung des Ensembles

1 Alle Stücke sind abgebildet in Schönhuth 1992, S. 32ff.

muss er noch gehabt haben. Die Geschichte dahinter, deren Eigensinn, ist auf dem Weg zu ihm offenbar verloren gegangen.

Der Ethnologe hat diesen Zusammenhang später unter dem Titel „Eigensinnige Artefakte“ publiziert. (vgl. Schönhuth 1998) Er ist überzeugt, so zur Inwertsetzung der ursprünglichen Bedeutung beigetragen zu haben. Ein Kommentator moniert allerdings, warum er sich nicht der Mühe unterzogen habe, selbst nach Ghana zu reisen, um nach Spuren des Motivs zu forschen. Informationen aus zweiter Hand haben in einer Wissenschaft, die sich wie kaum eine andere über Feldforschung definiert, einen etwas schalen Beigeschmack. Dem ist kaum zu widersprechen und es wurmt ein wenig, zumal der Kommentator sein ehemaliger Hochschullehrer ist.

Die Ausstellung ist jedenfalls ein Erfolg. Die Geschichten sind erzählt. Das Völkerkundemuseum ist inzwischen geschlossen. Die fünf Motivvarianten schlummern in den Magazinen einer übergeordneten Institution. Der Ethnologe hat dort keinen barrierefreien Zugang, und ist inzwischen auch kein Museumsethnologe mehr.

Und das ist das vorläufige Ende der Geschichte.

5. Szene – Die Verwandlung

Zwölf Jahre später. Der Ethnologe sitzt im Hof eines jungen Meistergießers. Es hat ein Weilchen gedauert, bis der lokale Forscherkollege und er den heutigen Hofgießer des Königs (Asantehene) ausfindig gemacht haben. Aber nun sind sie da. Erfolgreiche Versuche, Vertreter lokaler Museen und der Universität in der Hauptstadt Ghanas mittels laminiertes Hochglanzfotos des Goldgewichtsoriginals und seiner Halbgeschwister zum Erzählen zu bringen, liegen hinter ihnen. ‚Interessant, aber unbekannt‘ lautet der Tenor. Auch ein Besuch im bekanntesten Gelbgussgießerviertel der Stadt hat sie nicht weiter gebracht. Nun kommt die letzte Enttäuschung: Auch Nana, der junge Meistergießer kennt das Motiv nicht. Und das, obwohl er der Enkel des alten Gießers ist, der dem Sammler in den 1960er Jahren noch die Geschichte erzählt hatte, und beim Alten in die Lehre gegangen war – eigentlich der Traum eines jeden Ethnohistorikers. Es hilft nichts: Motiv und Geschichte scheinen sich im Verlauf der letzten 50 Jahre aus dem kulturellen Deutungsrepertoire herausgeschlichen zu haben.

Als der junge Meistergießer erzählt, dass er neben Arbeiten für den Asantehene auch private Auftragsarbeiten annimmt, kommt dem Ethnologen eine Idee. Er bittet den Kunsthandwerker, anhand der Fotografie des Originals eine möglichst originalgetreue Kopie nachzubilden. Wenn die Geschichte schon nicht weitergeht, so wäre es schön, zumindest sein eigenes Stück Erinnerung an sie zu besitzen. Nach

längeren Preisgesprächen willigt der Gießer ein – auch in den eher unüblichen Wunsch, dem Herstellungsprozess beizuwohnen. Die Besucher sollen genügend Zeit mitbringen.

Ein paar Tage später. Es ist faszinierend zuzusehen, wie sich unter den Händen des Kunsthandwerkers ein Motiv materialisiert, das den Ethnologen vor 20 Jahren gepackt und seitdem nie mehr ganz losgelassen hat. Aufmerksam verfolgt er jeden Herstellungsschritt. Und er stellt Fragen; zuerst technischer, dann immer mehr inhaltlicher Natur. Der Schlüssel, der schließlich das Tor zur Geschichte öffnet, ist eine kulturelle Universalie, die in das Motiv eingegossen ist; der Stein des Anstoßes, der die Geschichte erst ins Rollen bringt: „*Dies Kind ist nicht von mir!*“. Der Gießer lacht. Die Situation und der daraus entstehende Konflikt sind ihm wohlvertraut. Das kommt auch in seiner Umgebung vor. Und wie wird damit umgegangen? Hat Nana gehört, ob in seiner Elterngeneration das Aufsuchen eines Schreins bei solchen Konflikten ein möglicher Klärungsweg war?

Natürlich, aber die Tradition existiert auch heute noch. Twi Kwabena ist nur eine der mächtigen Schreingottheiten, die konsultiert werden können, wenn es um Schwur oder Verfluchung geht. Etliche Landsleute nutzen diesen Weg, um familiäre oder nachbarschaftliche Konflikte zu lösen, insbesondere wenn der Zugang zur modernen Justiz versperrt oder wegen des Anlasses nicht opportun ist. Er könne die Besucher zu einem solchen Schrein führen, wenn sie das wünschten. Der Ethnologe ist sprachlos. Da hat er nun so viele Jahre das Paar auf seinem Weg zum Schrein begleitet, dem letzten Paar aus Ouagadougou wegen Sinnentleerung im Stillen gar zur Umkehr geraten, und nun soll er die Möglichkeit bekommen, die letzten Schritte zum Schrein selbst zu gehen?

Es ist Mittag. Das Wachsmo­dell strebt seiner Vollendung entgegen. Torsi, Köpfe, Arme, Beine, Brüste, Bauchnabel, Nasen, Augen, Haarzöpfe, Bauchbinden, die Halsringe der Frau und natürlich die zwei wichtigsten Utensilien, die Eier, alle vom Künstler getrennt geformt und säuberlich aufgereiht, werden zu einem Ensemble zusammengefügt. Man redet inzwischen wieder intensiv über den Ablauf der Zeremonie. Nana hat sichtlich Gefallen an der Geschichte gefunden. Gleichzeitig beginnt er, ihre Umsetzung im Original zu kritisieren. Zwei Eier würden keinen Sinn ergeben. Wenn beide das Ei am Schrein brechen und schwören, käme in jedem Fall einer von beiden um. Das sei unsinnig. Konflikte würden so bei ihnen nicht gelöst. Das klingt logisch und vor allem alltagstauglich. Aber es steht natürlich im Widerspruch zu den Aussagen der Alten, die nicht mehr in den Zeugenstand zu rufen sind. Wer Recht hat, bezüglich der ursprünglichen Auslegung des Motivs, ist an dieser Stelle nicht mehr zu klären.

Stattdessen fasst sich der Ethnologe ein Herz: Er fragt den Gießer, wie er als Künstler das Motiv entwerfen würde, wenn er frei wäre, es ganz nach seinem Bild

zu gestalten. In jedem Fall nur mit einem Ei, antwortet er, und auch nicht auf dem Weg zum Schrein, sondern direkt am Schrein, in dem Moment, wo der Mann der Frau das Ei übergibt, und sie auffordert, bei der Schreingottheit zu schwören, dass das Kind von ihm ist. Das ist der Kulminationspunkt der Geschichte. In der Regel würde es aber gar nicht zum Schwur kommen. Gottheiten sind in ihrem Verhalten letztlich nicht ausrechenbar. Wenn sie einmal angerufen sind, kann der Schuss auch leicht nach hinten losgehen und auf den Kläger und seine Verwandten zurückfallen.

Hat die Ehefrau den Fehltritt tatsächlich begangen, wird sie dies noch vor dem Brechen des Eis gestehen. Die Familienoberhäupter des geouteten Liebhabers und der Eheleute verhandeln dann hinterher über eventuelle Kompensationsleistungen. Sieht der Mann die Frau zum Eibrechen entschlossen, und erkennt so ihre Unschuld, wird er sie davon abbringen, und sie um Verzeihung für seine grundlose Eifersucht bitten. Überhaupt müsse der Mann schon maßlos eifersüchtig gewesen sein, dass er für so einen Fall, der sich leicht über eine Aussprache der Familienältesten hätte regeln lassen, nur noch den Weg zur Schreingottheit sieht.

Und dann schenkt er der Geschichte ein letztes ikonographisches Detail: Grund für die Dramatisierung des Falles könnte die ausnehmende Schönheit der Frau sein. Ihre Speckröllchen am Hals, eine Laune der Natur, die nur einer von Tausend Frauen vergönnt sei, seien ein Indiz dafür. Das Wissen um ihre Wirkung auf andere Männer habe womöglich schon vor seiner Abreise am Selbstbewusstsein des Gatten genagt. Die Schwangerschaft bestätigt nur einen längst gehegten Verdacht. Er ist krank vor Eifersucht.

Nun muss sich der Ethnologe entscheiden. Will er seine Kopie des Originals oder will er ein neues Original, das der Geschichte eine weitere Wendung gibt, vor allem aber ein neues Setting kreiert? Das änderte seine Rolle. Der ethnografische Dokumentarist würde nun selbst zur *dramatis persona* in diesem vielschichtigen Stück. Da es zur Ursprungsgeschichte schon etliche Entwürfe gibt, auch wenn er keinen davon besitzt, entscheidet er sich für Letzteres.

So wandelt das schon fast fertige klassische Goldgewichtsmotiv unter den Händen des Meisters seine Gestalt ein vorerst letztes Mal. „Mutabor“ – ich werde mich verwandeln. Nana modelt das Ensemble nach seinen Vorstellungen um, und macht es – zumindest für heutige Ansprüche – ‚alltagstauglich‘. Er dreht die Figuren zueinander. Er nimmt der Frau das Ei aus der geöffneten Hand. Er führt die Hände des Paares zueinander, er legt das andere Ei in die Hand des Mannes, zur Übergabe bereit. Zuletzt setzt er zwischen das streitende Paar den schlichtenden Schrein.



Abb. 2 Figurenpaar, Ghana (Asante), Höhe ca. 8,5 cm; Künstler: Nana Poku (Kumasi) 2013; Foto: Michael Schönhuth

Epilog

Drei Wochen später: Der Ethnologe ist wieder zuhause. Ein gesundheitliches Problem verhinderte, dass er die restlichen Teile der sich über mehrere Tage hinziehenden Prozedur, den Formaufbau, den Brand, das Zerschlagen der Form und das Entfernen der Kanäle und Grate mitbekam. Auch auf den Besuch des Schreins musste er schweren Herzens verzichten. Aber der Gelbguss ist da. Der ghanaische Kollege hat ihn nach Deutschland gebracht.

Einem Impuls folgend, ruft der Ethnologe unter der alten Nummer des Sammlers an, die sich in den privaten Sammlungsunterlagen findet. Der letzte Anruf liegt zwanzig Jahre zurück. Wenn der Anschluss noch besteht und er ans Telefon geht, muss er den Rest der Geschichte hören. Er erreicht nur dessen Tochter, die, zufällig im Haus, gerade seinen Nachlass regelt. Sehr schade. Trotzdem findet eine seiner zwei noch in der Sammlung befindlichen Originalnachgüsse über familiäre

Pfade ein paar Wochen später als Geschenk den Weg zum Ethnologen. Es war die Geschichte, die das bewirkt hat, dessen ist er sicher.

Versonnen betrachtet er die beiden, vom Großvater und vom Enkel gegossenen Figuren, die zusammen mit ihren in sie eingegossenen Geschichten einträchtig beieinander stehen und nun bei ihm ein neues Zuhause gefunden haben. Wer weiß schon, wohin sie noch aufbrechen, wo sie noch landen, welche Geschichten noch an ihnen hängen bleiben, oder mit ihnen gebastelt werden – nach seiner Zeit. Ihre materielle Beschaffenheit spricht jedenfalls für ein noch langes Leben.

Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Stofflichkeit. Alle drei wirken in dieser Geschichte zusammen. Am faszinierendsten aber ist für ihn der Stoff. Widerständig und wandelbar: Die an die Materialität des Messings gebundene Widerständigkeit ließ die alte Geschichte auch Fremdaneynungen schadlos überstehen. Doch erst das formbare Wachs ermöglichte im Prozess des Neuaufbaus der Figur die spontane Verwandlung des Motivs.

Aber auch der Ethnologe hat sich im Lauf der Geschichte verwandelt. Als Quellenforscher hatte er gelernt, Dinge zum Sprechen zu bringen. Doch erst als teilnehmender Beobachter des schöpferischen Dialogs zwischen Handwerker/Künstler und Material wurde er in die Geschichte hereingefordert. Am Ende dieser Kommunikation steht ein Ergebnis, das alle Beteiligten (Ding und Mensch) sich ein wenig hat verändern lassen. Wenn man Dinge ‚nur‘ zum Sprechen bringt, ist das noch keine Kommunikation. Die Erkenntnis bleibt die des Forschers. Das Ding steht da, ungerührt. Erst die Teilnahme birgt die Chance zu einem echten Gespräch – und zur Verwandlung.

Inzwischen war der Ethnologe auch beim Schreiben. Aber das ist dann wirklich der Beginn einer ganz neuen Geschichte.

Literatur

Der Essay verzichtet auf direkte Bezugnahme zu Theoriekonzepten, um gegebenenfalls auch Lesarten jenseits derer des Autors zu ermöglichen. Trotzdem ist er durchwirkt mit Ideen anderer, die die Geschichte auf vielfältige Weise inspirierten. Sie sind im Folgenden aufgeführt.

- Bellinger, A., & Krieger, D.J. (Hrsg.) (2006). *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript.
- Eckstein, K. (2014). *Deren kreative Ideen den Essay bereicherten und dem Schluss eine andere Wendung gaben*. Mülheim.

- Haaf, E., & Zwernemann, J. (1971). Krankheitsdarstellungen an afrikanischen Masken und Figuren. *Tribus* 20, 35-62.
- Haaf, E. (1974). *Sika Amapa. Gold aus Afrika*. München: Karl Thiemig.
- Hauff, W. (1991) [1826]. Die Geschichte von Kalif Storch. In ders. *Mährchen für Söhne und Töchter gebildeter Stände*. Stuttgart: Metzler (Faksimile der Erstausgabe), „Wenn du dich in ein Tier verwandeln willst, dann musst du von dem Pulver schnupfen und dabei sprechen: Mutabor! Du verstehst dann auch die Sprache der Tiere. Willst du wieder ein Mensch sein, dann verbeuge dich dreimal nach Osten und sprich wieder: Mutabor!“
- Korff, G. (2011). Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung. In A. Hartmann u. a. (Hrsg.), *Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann* (S. 11-26). Münster u. a.: Waxmann.
- Krieg, H. A. (2014). *Die dem Ethnologen ein überraschendes Geschenk machte*. Berlin.
- Krieg, K. H. (1989). *Der dem Museumsethnologen auf die Sprünge half*.
- Leyten, H. M. (1979). *Goldweights from Ghana and the Ivory Coast - Tales in Bronze*. Amsterdam: Khepri van Rijn.
- Olympio, F. K. N. (2013). *Ohne den es zu gar keinem Gespräch gekommen wäre*. Trier/Kumasi.
- Rheinberger, H. J. (2001a). *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Rheinberger, H. J. (2001b). Objekt und Repräsentation. In B. Heintz & J. Huber (Hrsg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* (S. 55-61). Zürich: Voldemeer.
- Schönhuth, M. (1992). *Begegnungen mit der Kunst Afrikas. Die Sammlung Monjau. Städtische Museen Freiburg. Museum für Völkerkunde*. Freiburg: Museum für Völkerkunde.
- Schönhuth, M. (1998). Eigensinnige Artefakte: Emische und etische Deutungen durch Künstler und andere Interpreten. *Baessler-Archiv* 46, 353-367.
- Schuster, M. (1999). *Wohlmeinender Kommentator*. Basel.
- Volprecht, K. (1989). *Afrika-Sammlung Doetsch*. Köln: Stadt Köln