



BEGEGNUNGEN MIT DER KUNST AFRIKAS

**DIE SAMMLUNG  
MONJAU**

MICHAEL SCHÖNHUTH

BEGEGNUNGEN  
MIT DER KUNST AFRIKAS

# DIE SAMMLUNG MONJAU

MICHAEL SCHÖNHUTH

## ZUM TITEL DES KATALOGS

„Afrikanische Kunst“, „Afrikanische Skulpturen“, „Plastik aus Afrika“ oder schlicht „Afrika“. Die Palette der möglichen Titel zum Thema variiert nur unwesentlich. Wenn sich der vorliegende Katalog nun nicht ganz an die vorhandenen Vorbilder hält, so nicht, um Bekanntem, allzu Bekanntem einen Schein von Einzigartigkeit zu verleihen. Vom kunstkritischen Standpunkt aus erhebt die Sammlung Monjau keinen Anspruch auf Einzigartigkeit. Sie ist vielmehr Ausdruck einer ganz persönlichen, über Jahre dauernden Begegnung der Sammlerin mit ihren Objekten.

Bei unserem ersten Besuch auf ihre Lieblingsstücke angesprochen, hob Frau Monjau besonders zwei Stücke hervor: eine nur handspannenlange Holzstatuette aus dem südlichen Afrika (Nr. 36 Luena/Cokwe?) und eine fast menschengroße, weibliche Holzstatue mit erhobenen Armen (Nr. 4 Bamana/Mali oder Kurumba/Burkina Faso im Dogonstil). Das Figürchen ist, wenngleich von der ethnischen Zuordnung letztlich nicht bestimmbar, sammlungshistorisch betrachtet am wichtigsten. Frau Monjau hat es bei einer Reise ins südliche Afrika am Straßenrand auf dem Weg nach Swaziland von einem kleinen schwarzen Jungen erstanden. Es sollte das einzige vor Ort erworbene Stück bleiben, bildete aber gleichzeitig den Anstoß zum Aufbau der Sammlung in den sechziger und siebziger Jahren.

Die Sammlung umfaßt in der dem Museum gestifteten Form 31 Holzplastiken, 37 Gelbgußarbeiten und vier Elfenbeinschnitzereien. Vor allem unter den Gelbgußarbeiten finden sich zahlreiche interessante Stücke, so ein Dogon-Ring, ein wahrscheinlich sehr altes Fläsch-



chen aus Liberia und einige der Ashanti-Goldgewichte. Aber auch bei den Holzplastiken wartet die Sammlung mit einigen sehr schönen Stücken auf. Verwiesen sei nur auf die Eschufigur der Yoruba, den Webrollenhalter der Senufo, den Hocker der Bwa oder das Türschloß der Bamana.

Von der erwähnten weiblichen Holzstatue trennte sich die Sammlerin nur ungern. Begünstigt durch ihre einladende Form und Haltung hatte sie ihr über Jahre als stille Tanzpartnerin gedient. Welchem Zweck die Figur in ihrem »Vorleben« gedient haben mochte, war nicht mehr festzustellen. Authentisch war diese sammelerische Neuinterpretation allemal. Die Sammlerin war über Jahrzehnte hinweg als Gymnastiklehrerin und Tänzerin tätig gewesen. Vielleicht rührt es auch daher, daß sie – obwohl mit dem Maler Julo Levin eng befreundet und mit dem Künstler Franz Monjau verheiratet – sich immer von plastischen Formen, vom körperlichen Ausdruck begeistern ließ. Die hinreißenden Bewegungen der schwarzen Tänzer in den von ihr geleiteten Tanzgruppen hat sie in den Plastiken wiedergefunden.

Der Katalog ist, wie jede Privatsammlung, Zeugnis einer möglichen Begegnung mit der Kunst Afrikas. Im Bemühen, in der Bearbeitung der Sammlung die Intention der Sammlerin aufzunehmen und zu erweitern, entstand das *Motto* dieses Katalogs und der ihn begleitenden Ausstellung. Es soll gezeigt werden, wie man afrikanischer Kunst von unterschiedlichen Blickwinkeln aus begegnen kann: als Ethnologe, als Sammler, als Besucher, als Schnitzer oder Benutzer solcher Kunstwerke. In diesen Kontext unterschiedlicher Begegnungen gehört auch ein kleines Kapitel, das dem eigentlichen Katalogteil vorangeht. »Begegnungen mit dem Objekt«, erzählt von den ganz unerwarteten Wendungen, die die Beschäftigung mit einem Goldgewicht aus der

Sammlung im Verlauf der Bearbeitung nahm. Die Wandlung und wechselseitige Beeinflussung dieses Motivs ist ein eindrückliches Beispiel der laufenden Veränderungen, denen auch afrikanische Kunst durch äußere und innere Einwirkungen unterliegt. Die afrikanische Kunst wird gerne als eine in »Stammes«-stilen über Jahrhunderte konservierte, statische und heute im Aussterben begriffene betrachtet. Wir haben das Glück, aufgrund des persönlichen Engagements eines dem Museum verbundenen Kunsthändlers und Sammlers, der die Szene in den letzten Jahren durch seine vielen Afrikaaufenthalte wie kaum ein anderer mitverfolgt und an einzelnen Punkten mitgeprägt hat, die Geschichte, die Mißverständnisse und die Neuinterpretationen eines künstlerischen Motivs nachzeichnen zu können. Das Stück in der Sammlung stellt ein Glied in dieser Kette dar. So kann der Katalog auch als Aufforderung verstanden werden, der lebendigen Kunst Afrikas – ganz im Sinne der Sammlerin – immer wieder aufs Neue zu begegnen.

M.S.

# BEGEGNUNGEN MIT DER KUNST AFRIKAS

## ASPEKTE AFRIKANISCHER KUNSTGESCHICHTE

Noch vor 10 oder 15 Jahren wurden von manchen Kunsthistorikern Zweifel angemeldet, ob ein kunsthistorisches Studium Schwarzafrikas überhaupt möglich sei. Schwierigkeiten gab es in der Tat. Sie lagen im weitgehenden Fehlen schriftlicher Quellen, in einer noch nicht sehr weit fortgeschrittenen Archäologie, aber auch daran, daß vieles, was wir an afrikanischen Artefakten in unseren Museen haben, wenig älter als 100 bis 150 Jahre ist. Holz, der bevorzugte Werkstoff schwarzafrikanischer Künstler, fällt in tropischen Breiten schon nach relativ kurzer Zeit dem Klima oder dem Insektenfraß zum Opfer. Eine über ein halbes Jahrtausend zurückreichende Tradition von Holzplastiken ist nur für solche Plätze nachweisbar, wo günstige Lagerbedingungen den Verfall verhinderten, wie dies z.B. bei den bis aufs 11. Jahrhundert zurückgehenden *Tellem*-Figuren der Fall war. Sie haben sich im trockenen Klima von relativ unzugänglichen Höhlen in Mali erhalten.

Bei keramischen oder metallurgischen Erzeugnissen läßt sich eine kunstgeschichtliche Tradition und Kontinuität besser nachzeichnen. So ist es William Fagg, F. Willett und

anderen anhand der Geschichte des im heutigen Nigeria gelegenen Königreichs Benin gelungen, einen historischen Bogen zu schlagen. Er reicht von den berühmten Keramik-Skulpturen von Nok, die schon zu Herodots Zeiten im 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung entstanden sind, über die Kunst von Ife (12. -15. Jh.) und die drei Perioden der Kunst Benins bis hin zur künstlerischen Tradition der Yoruba, die heute in diesem Gebiet leben. Zweidimensionale Kunstwerke in Form von Felsbildern lassen sich noch viel weiter zurückverfolgen. Das Alter mancher Felszeichnungen in Namibia wird auf bis zu 27.000 Jahre geschätzt. Damit reicht es an die ältesten als *Kunst* bezeichneten Funde aus Europa heran.

Sorgfältige Grabungen in der Republik Niger, in Mali und anderen Orten Westafrikas haben in den letzten Jahren Ergebnisse gebracht, die es erlauben, verschiedene Aspekte afrikanischer Kunstgeschichte genauer zu verfolgen als bisher, auch wenn noch viele Fragen offenbleiben. Aufwendige Öfen zur Kupferschmelze wurden in der heutigen Republik Niger entdeckt. Sie werden auf das zweite vorchristliche Jahrtausend datiert. Eine unabhängig davon entstandene Kupferindustrie konnte für das 9. Jahrhundert unserer Zeitrechnung in Mauretaniens und an den Ufern des Senegals nachgewiesen werden. Mit der Reichsgründung von Gana, dem ersten für Schwarzafrika belegten Staat, um das 4. Jahrhundert n. Chr. und der Einführung des Dromedars für den Karawanenhandel durch berberische Nomaden, intensivierten sich die Handelsbeziehungen zwischen dem Maghreb und dem südlich der Sahara gelegenen Sudan. Es waren vor allem die von Gana aus kontrollierten Goldfelder im Süden, die die mühseligen und kostspieligen Transporte durch die Wüste für alle Seiten lohnend machten.

Lange Zeit war Awdaghust Ziel des südlichen Karawanenhandels. Nachdem Gana, mit den Soninke als staatstragender Bevölkerung, aus noch nicht genau geklärten Umständen in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts als Machtzentrum zerfallen war, entstanden südlich davon neue Reiche, von denen Mali das größte wurde. Niani, seine Hauptstadt, lag nicht weit von den einträglichen Goldfeldern. Alle Handelswege im westlichen Sudan führten durch dieses Reich, das sich von der Atlantikküste im Westen bis nach Gao am Niger im Osten erstreckte. Die Städte wurden unter dem Einfluß der islamgläubigen Herrscher zu Hochburgen islamischer Gelehrsamkeit. Händlergruppen trugen ihren Glauben bis an die Regenwaldgrenze im Süden. Der Einfluß des Islams, als Religion der »Reichen und Mächtigen« (Förster), beschränkte sich aber auf die Zentren der Macht. Es gab nie Massenbekehrungen. Für den gebildeten Muslim blieben alle »ungläubigen« Bauern unterschiedslos schlicht »bambara« (Förster). Der Islam förderte mit seiner Ablehnung figürlicher Darstellungen keine eigene plastische Kunsttradition, so daß seine Ausstrahlung auf das Kunstschaffen dieser Völker gering blieb. Darin liegt wohl ein Grund für die Eigenständigkeit, die die regionalen und lokalen Stile bis in jüngste Zeit in Form und Sinngebung behalten haben. Auch sonst gab es kaum kulturelle Grenzen übergreifende Institutionen, so daß sich das Kunstschaffen an den Bedürfnissen lokaler Auftraggeber ausrichtete.

Einflüsse gab es gleichwohl vom nördlichen Afrika hinsichtlich der Einführung metallurgischer Techniken (Gußverfahren), Techniken der Textilherstellung (Trittwebstuhl) und diverser Designs und Muster. Über das Ausmaß gegenseitiger Befruchtung ist noch wenig bekannt.

Heute wird gelegentlich nicht nur von Kunstsammlern, sondern auch von Kunsthistorikern der Untergang der afrikanischen Kunst beklagt. So sieht Kerchache die Kolonisation als Faktor, »der entweder einen Verlust an Echtheit bei der traditionellen afrikanischen Kunst oder auch einfach ihr totales Verschwinden zur Folge hatte«. Und er klagt: »Das Objekt verflüchtigt sich unter dem Blick des Historikers«. Der Blick auf die letzten 70 Jahre gibt diesem Standpunkt nur zum Teil recht. Häufig verschwinden mit der älteren Schnitzergeneration tatsächlich nicht nur begabte kunsthandwerkliche Traditionen, sondern auch das Wissen um die Symbolik, das Beziehungsgeflecht und den gesellschaftlichen Standort dieser Kunstwerke. Andererseits entstehen allorten neue Kunststile, die die alten Formen aufnehmen und an den heutigen Bedingungen neu interpretieren. Der westliche Kunstmarkt beteiligt sich an diesen Entwicklungen, wenn auch sehr selektiv. Mit der verstärkten Nachfrage setzt dann nicht selten eine Verflachung des neuen Genres ein, wie zum Beispiel bei der Makondeschnitzerei. Andererseits zeigen die weltweit beachteten Steinplastiken zeitgenössischer Künstler aus Zimbabwe, oder das noch weithin unbeachtete Puppen- und Maskentheater der Bamana in Mali die Kontinuität und Überlebensfähigkeit authentischer afrikanischer Kunst.

Geschichtlichkeit wird noch auf eine andere, unbeabsichtigte Weise ignoriert. Nur selten gelingt es, ins Museum gelangte Stücke eindeutig zu datieren. Im Zweifelsfall bleibt nur das früheste Erwerbsdatum als Anhaltspunkt. Dies gilt auch für die Objekte in diesem Katalog: Wo nicht der Zustand der Patina oder, wie im Fall der Ashanti-Goldgewichte, die relative Wahrscheinlichkeit vorherrschender Motive zu bestimmten Zeiten einen früheren Zeitpunkt nahelegen, kann nur gesagt werden,

daß die Objekte mit Sicherheit vor den 70er beziehungsweise 60er Jahren dieses Jahrhunderts hergestellt wurden.

## AFRIKANISCHES GESAMTKUNSTWERK – EUROPÄISCHER KUNSTBEGRIFF

Wie betrachten wir afrikanische Kunst? »Wir betrachten sie, als ob sie ihre Existenzberechtigung in dem Vergnügen hätte, das sie uns bereitet. Und wir finden etwas Pittoreskes da, wo ein Mitglied der schwarzen Gesellschaft das Gesicht einer Kultur sieht« (Chris Marker). Wenn europäische Kunstexperten das Gebiet der afrikanischen Kunst auf Westafrika südlich von Mauretanien bis ins Kongogebiet beschränken, und dabei das östliche und südliche Afrika mit seiner nur gering ausgeprägten plastischen Kunsttradition ausklammern, so beschreiben sie damit nur ihren eigenen Horizont und das Interesse hiesiger Kunstinstitutionen. Sie beweisen gleichzeitig eine gewisse Blindheit für einen Kunstbegriff, der über den aus dem Griechischen stammenden *techné*-Begriff als einer meisterschaftlichen materiellen Hervorbringung des Menschen hinausgeht. Es ist eine europäische Voreingenommenheit, bei Kunstschaffen zuerst einmal an Dinge zu denken. Die Kunst der Körpergestaltung, des Tanzes, der Musik, der Rhetorik, der dramatischen Aufführung, der Selbstdarstellung, der mündlichen Literatur sind in anderen Gesellschaften oft ungleich wichtigere Äußerungen künstlerischen Schaffens.

Paul Gebauer, der seinerzeit bedeutendste Sammler plastischer Kunst aus Kamerun und intimer Landeskenner, hat in einem Buch 1979

eine bemerkenswerte, weil von den Kamerunern selbst aufgestellte, Rangskala für künstlerischen Ausdruck wiedergegeben: Nicht die Plastik steht dabei an erster Stelle, sondern der Tanz, als von allen geteiltes künstlerisches Ausdrucksmittel. Ihm folgt die in jahrelanger Praxis geübte Musik und die Kunst des kunstvollen Wortes, mit dem man Geschichte lebendig werden lassen kann. Erst nach der Kunst der Körperdekoration und der Architektur rangiert die in westlichen Wertskaalen so hoch angesehene Plastik. Die afrikanische Kunst hat immer die Dimension eines »Gesamtkunstwerks« (Perrois). Ziel der Darbietungen, in denen Masken und Figuren eine Rolle spielen, ist es immer, den kosmischen Lebensraum zu bewältigen. Die figürliche Plastik ist lediglich die uns am leichtesten zugängliche und die am besten transportierbare Form dieses Gesamtkunstwerkes.

## DIE EUROPÄISCHE ANEIGNUNG AFRIKANISCHER KUNST – ZU IHRER GESCHICHTE

Im Gegensatz zur europäischen Entdeckung der neuen Welt, war die Begegnung mit Schwarzafrika kein Schock für das Europa der Renaissance. Seit der Antike sind diplomatische, religiöse und kommerzielle Kontakte belegt. Senegalesische Muslime kämpften schon im 11. Jahrhundert in Spanien. 1283 erwähnt Raymondus Lullus das Königreich *Gana* aus arabischen Quellen. Die Kunde vom unsäglichem Reichtum des malischen Herrschers Mansa Musah, dessen Pilgerreise nach Mekka ihn im Jahre 1324 auch durch Alexandria und damit an venezianischen und genuesischen

Handelsniederlassungen vorbeiführte, weckte schon früh das europäische Interesse am sagenhaften Goldland südlich der Sahara. Die Almoraviden, die 1055 Awdaghust gestürmt hatten und im 12. Jahrhundert auch den islamischen Teil Spaniens und ganz Marokko beherrschten, nahmen eine Schlüsselstellung auf dem Gold- und Geldmarkt der Mittelmeerländer ein. Das Gewicht ihres Golddinars wurde zur Maßeinheit *mitqal*, mit dem das Gold abgewogen wurde. Westsudanisches Gold war Basis der abendländischen Währung des Hochmittelalters. Es waren also nicht allein die nautischen Errungenschaften jener Zeit und die Entdeckerlust der Mannen aus der Seefahrerschule Heinrich des Seefahrers, die die Portugiesen 1444 erstmals an die Guineaküste führten. Wichtigste Handelsniederlassung wurde das Fort El Mina an der Küste des heutigen Ghana (Goldküste!), wo man sich einen Tausch portugiesischer Produkte gegen Gold erhoffte. Es sollte aber noch Jahrzehnte dauern, bis die Europäer den von den islamischen Dyula-Händlergruppen beherrschten einheimischen Markt zu erobern vermochten. Hilfreich war dabei neben dem großen Kupferbedarf der Königtümer an der Küste und dem mit den Europäern betriebenen Sklavenhandel vor allem die Einfuhr von Feuerwaffen. Von afrikanischer Seite begann schon früh die Auseinandersetzung mit den Fremden in der Kunst. So entstanden als Auftragsarbeiten portugiesischer Händler erste Elfenbeinarbeiten mit europäischen Motiven. 1520 kaufte der Maler Albrecht Dürer zwei aus dieser afroportugiesischen Produktion stammende Salzfähchen in Holland. Im 18. Jahrhundert finden wir europäische Perückenmode auf den Häuptlingsstäben der Kongo. Europäische Geräte, christliche Symbolik, später auch Personengruppen wie Beamte, Missionare und deren Ehefrauen wurden zum Gegenstand der

Bildhauerei Schwarzafrikas. Für solche Objekte hat sich heute der Begriff *colon*-Figuren eingebürgert.

Die Europäer hatten es mit der fruchtbaren Auseinandersetzung nicht so eilig. Zwar wanderten schon früh einzelne Belegstücke afrikanischer »Primitivität« in die Kuriosenkabinette europäischer Fürstenhäuser, aber erst mit dem Wettlauf der Weltmächte um ein möglichst großes Stück des »Kolonialkuchens« begann Ende des letzten Jahrhunderts der Exodus afrikanischer Kulturgüter. Sie fanden Eingang in die zu dieser Zeit an vielen Orten entstehenden Völkerkundemuseen. Noch 1886 bemerkt der Geograph und Völkerkundler Ratzel nicht ohne Abscheu: »In der Darstellung des Hässlichen übertrifft kein Volk die Westafrikaner. Dazu die Ungeschicklichkeit, womit besonders die Götzenbilder gearbeitet sind.« Und Karl Woermann ergänzt 1915: »Die Phantasie der lachlustigen Neger ist aufs Groteske gerichtet, ihre Bildhauerei neigt dementsprechend zur Karikatur ... zum Unanständigen«.

Ihre Anerkennung als eigenständige Kunstform verdankten Afrikas Plastiken erst dem Interesse europäischer Künstler nach der Jahrhundertwende. Diese waren in einer Zeit der Zivilisationsmüdigkeit und der Suche nach den eigenen Wurzeln im »Unterbewußten der Kunst der Urzeit« (Joan Miró) fündig geworden. Die »plastischen Konzeptionen der Neger Afrikas« (Vlaminck) waren der Gruppe um Picasso und Derain zum Schlüsselerlebnis geworden. Mit diesen Namen und den neuen Stilrichtungen des Kubismus und Expressionismus verbindet sich die künstlerische Aneignung der afrikanischen Kunst. Sie wandten sich ab von der Tradition der naturalistischen »Beefsteakplastik«, wie ein damaliger Künstler die Werke eines Michelangelo oder Rodin abfällig nannte. Sie wollten nicht mehr die Dinge



an sich darstellen, sondern die Beziehung zwischen den Dingen. Sie wollten zurück zu 'reinen plastischen Formen, wie sie die Negerplastik isoliert gezüchtet habe', so Carl Einstein in seinem berühmten Buch »Negerplastik« von 1915. Sie lösten die organische Form in kubische Elemente auf, sie übten sich im Weglassen, Hinzufügen und Verdichten, sie begannen konzeptionell zu arbeiten. Solcherart in die europäische Kunst eingeführt und damit aufgewertet, begannen die einst verachteten afrikanischen Schnitzwerke ihren Siegeszug durch die westliche Kunstwelt.

Die damaligen Künstler versuchten in ihren Werken gesellschaftliche Werte in Frage zu stellen, Sehgewohnheiten zu brechen und individuelle Empfindungen in einer neuen Bildersprache auszudrücken. Im Gegensatz dazu war die afrikanische Kunst in einem gesellschaftlichen Zusammenhang entstanden, in dem die Künstlersprache an ein allgemein erkennbares und gebilligtes System von Zeichen gebunden war. Afrikanische Kunst hatte so in erster Linie integrierende Funktion.

Man kann den europäischen Künstlern aus heutiger Sicht mit einigem Recht vorwerfen, daß sie sich der afrikanischen Formensprache zwar bedient, ihren Entstehungszusammenhang aber ignoriert, beziehungsweise auf den Kopf gestellt haben. Historisch betrachtet wichtiger ist es vielleicht, daß durch diesen Prozeß der Aneignung afrikanische Kunst überhaupt erst als solche wahrgenommen und geachtet wurde.

## KUNST UM DER KUNST WILLEN – DIE BEGEGNUNG DES KUNSTLIEBHABERS

Für den Kunstliebhaber steht der ästhetische Reiz eines Objektes im Vordergrund. Ästhetik, Kunst, das Schöne: Sie bilden den Rahmen innerhalb dessen das Wohlgefallen an autonomen Kunstwerken entsteht. »Alles, was ich über afrikanische Kunst wissen muß, steckt in den Objekten selbst«. Dieses häufig zitierte Wort von Picasso bildet das Credo einer unverbundenen, wenngleich nicht unverbindlichen Begegnung mit afrikanischer Kunst. Die Botschaft liegt im Objekt. Es ist für diesen Standpunkt unerheblich, was sich der Urheber des Kunstwerkes bei der Herstellung gedacht haben mag, oder »was man von den einstmals sogenannten Eingeborenen erfährt. Unsere Fragen sind nicht ihre Fragen« (Schmalenbach). Entscheidend ist, was den Werken durch die künstlerische Formulierung mit auf den Weg gegeben wird. Ausschlaggebend ist die Wirkung des Objektes auf den Betrachter. Vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt Schmalenbachs reichen formalästhetische Qualitätskriterien für die Beurteilung aus: Kraft, Verdichtung, Spannung, Konzentration, Reduktion, Ausgewogenheit, Dynamik, Ausdrucksstärke, handwerkliche Meisterschaft und Feinheit der Ausführung finden in einem Spitzenstück afrikanischer Kunst zu einer vollendeten Harmonie. Mit anderen Worten: Das Sehen des Kunstexperten läßt sich nicht täuschen. Eine afrikanische Skulptur ist so entweder gut oder schlecht. Kommt zur Qualität noch die Seltenheit und die durch Beopferung und die langjährige Benutzung entstandene schöne Gebrauchspatina, so kann sich der

Sammler sicher sein, ein wertvolles Stück afrikanischer Kunst zu besitzen.

Von einem anderen Standpunkt aus ließe sich eine ästhetische Form, die zum Selbstzweck geworden ist und ihren Inhalt ignoriert, allerdings auch folgendermaßen fassen: »Was immer von einem Publikum als Kunst bewundert, besprochen, verkauft wird, ist Kunst für dieses Publikum« (Rothfuchs-Schulz). Nirgendwo wird dies deutlicher als in der Umwertung afrikanischer Plastiken von häßlichen, ungeschickten und grotesken Götzenbildern zu von der französischen Avantgarde geadelten Kunstwerken nach der Jahrhundertwende.

## KUNST IN FUNKTION – DIE BEGEGNUNG DES ETHNOLOGEN

Für den Ethnologen steht nicht der ästhetische Wert eines Objektes im Vordergrund. Die Seltenheit eines Stückes ist für ihn eher ein zu bedauernder Umstand, denn mit der Vergleichbarkeit von Stücken wächst auch der Aussagewert über ihre Funktion und die Variation von Motiven und Stilen. Gebrauchspatina ist schon eher ein Kriterium. An ihr kann er unter Umständen ablesen, ob das entsprechende Objekt noch im gesellschaftlichen Kontext benutzt, oder zum Beispiel für europäische Käufer hergestellt wurde. Entscheidend ist, daß der Ethnologe die Plastik nicht als autonomes Kunstwerk behandelt. Für ihn ist die Maske nicht nur eine Maske, sondern Teil eines Maskenkostüms. Das Kostüm ist Teil einer öffentlichen Aufführung und die Aufführung Teil eines Jahreszyklus, in dem sich die Mitglieder einer Gemeinschaft innerhalb ihres

kosmischen Lebensraums bewegen. Die Maske wird zu einem Stück dokumentierter Zeitgeschichte. Mit jeder Information, die der Ethnologe über den Entstehungs- und Verwendungszusammenhang erfährt, wird das Stück für ihn wertvoller. Künstlerische Ausdrucksformen sind für ihn Teil einer Lebenspraxis und sie weisen auch in ihrer Ästhetik auf diese Lebenspraxis zurück. Das Wissen um das System von Zeichen, das in jede Skulptur gelegt ist, spricht für eine behutsame Interpretation. Die Formen, Gesten und Haltungen sprechen zu denen, die die Geschichte und den Sinn des Dargestellten zu deuten wissen. Was bedeutet die Zahl »drei«, was die Zahl »vier« bei Dogonfiguren, was ein langgezogener Schnabel bei Senufovögeln, was bedeuten Halswülste bei Mendemasken, oder was erzählen die Szenen der Ashanti-Goldgewichte? Das Decifrieren von Sigeln und Symbolen, das Entdecken von offenen oder verdeckten Botschaften, das Dokumentieren des Wandels und der Wandlung von Stilen und Motiven, das Suchen von Verbindungen zur Mythologie und zum Alltag; das sind wichtige Schritte bei der ethnologischen Begegnung mit dem Objekt.

## KUNST IM ALLTAG – AFRIKANISCHE BEGEGNUNGEN

Als Fremde können wir wenig sagen über die Art und Weise, wie einzelne Angehörige einer Kultur dem begegnen, was wir als »afrikanische Kunst« bezeichnen. Der gesellschaftliche Ort aber ist erkennbar, und es ist ein anderer als der unserer Kunst. Afrikanische Kunst ist eingebunden in die Bewältigung des Alltags.

Sie begleitet Spiel und Religion, den Kampf um Prestige und Macht, ist Teil öffentlicher Inszenierungen und von vielem anderen mehr. Sie ist in diesem Sinne eine totale Kunst (Balandier) und die bildnerischen Produkte sind nur ein Teil davon. Sie gibt sich fast immer in gesellschaftlichen Aktivitäten zu erkennen. Figuren stellen nicht Abbilder dar, sondern sie verkörpern Wesen auf der Bühne der Welt. Masken hängen nicht an Wänden oder Pfählen, sie treten auf. Afrikanische Kunst ist im besten Sinne Gebrauchskunst. Sie wird gebraucht, um mit Ahnen und Geistwesen zu kommunizieren, oder um Kinder Werte und Normen der Gesellschaft zu lehren; um historische Ereignisse in Erinnerung zu rufen oder um in belustigender oder moralisierender Absicht kulturtypische Figuren und Charaktere darzustellen; um Konflikte zu schlichten oder um schlechte Einflüsse abzuwehren. Sie hilft, eine gesicherte und geordnete Existenz aufrechtzuerhalten. Sie ist aber immer und überall auch da, um Menschen zu unterhalten und um zu gefallen.

*Schönheit* als Begriff existiert bei vielen Völkern. Die Wirksamkeit einer Maske kann bei verschiedenen Gruppen an der westlichen Guineaküste erhöht werden, indem man sie nach dem Vorbild einer schönen Frau schnitzt. Regelrechte Schönheitswettbewerbe für Sprache und Körper veranstalten die Männer der Bororo-Fulbe im Niger. Selbst, wo die Sprache, wie bei den Pangwe in Gabun, kein Wort für *Schönheit* entwickelt hat, wird ein Maximum an Schönheit ausdrückbar: *Egongol* = Mitleid, Trauer, wird auch beim Anblick von etwas außerordentlich Schöнем benutzt und bedeutet, daß das Herz beim Anblick des Schönen bis zur Schwermut gerührt ist. Die Wertschätzung des Schönen entwickelt sich in Afrika aus der persönlichen Beteiligung, nicht aus der kontemplativen Betrachtung. Die

Öffentlichkeit hat immer Teil an dieser aktiven Begegnung.

## ETHNOKUNST IM MUSEUM – DIE BEGEGNUNG DES BESUCHERS

»Die größte Anerkennung für die ästhetische Kraft einer künstlerischen Arbeit ist, daß sie uns selbst in der sterilen Umgebung eines Museums noch bewegen kann« (Roy Sieber). Die Begegnung im Museum ist eine eigenartige. Losgelöst aus dem kulturellen Zusammenhang, aneinandergereiht und in nur schwer faßbarer Zahl, stehen, liegen oder hängen die Objekte in ihren Vitrinen. Man schlendert von einem Ensemble zum andern, verweilt, staunt, verliert sich zuweilen auch in der Vielzahl der kulturellen Reize. Bewunderung in Isolation führt leicht zu Mißverständnissen. Es wäre wünschenswert, mehr über den sozialen Ort des Objekts zu erfahren. Für eine realitätsnahe, alltagsbezogene Inszenierung fehlt es aber häufig an Platz und Geld. Andererseits könnte eine ausschließlich auf den Alltagszusammenhang bezogene Ausstellung den Blick des westlichen Besuchers auch wieder in eine ungewünschte Richtung lenken und ihn mit einem schon überwunden geglaubten Bild aus solch einer Inszenierung entlassen: Sie hätten gar keine Kunst, die Afrikaner, nur einen bunten, folkloristischen Alltag. Es besteht die Gefahr, daß die Empfindung des Besuchers irgendwo zwischen Romantik und Mitleid stehen bleibt.

Auch die unvermittelte Konfrontation mit dem Objekt hinter Vitrinenglas hat ihren Wert. Eine Formensprache, die in sich vollkommen ist, läßt sich unter bestimmten Voraussetzungen

auch über kulturelle Schranken hinweg verstehen. Es gibt die Mitteilung durch das Objekt. Man muß sich dazu von ihm nur ansprechen lassen. Das fällt bei manchen Werken leichter, bei anderen schwerer. Die Museumsbegegnung ist ein Schritt auf dem Weg zur Begegnung mit der Kunst Afrikas. Für viele Afrikanisten, Sammler und Kunstexperten, die ich kenne, war es der erste, für viele Besucher bleibt es der einzige.

## AFRIKANISCHE KUNSTKRITIK – ZU EINER ETHNOLOGIE DER ÄSTHETIK

»Wir haben viele Jahre damit zugebracht, der Welt zu erklären, was afrikanische Kunst ist, aber wir haben selten Afrikaner gefragt, was sie meinen, worum es bei ihrer Kunst geht« (Simon Ottenberg). In den 70er Jahren wurden Untersuchungen in Angriff genommen, die auch die Schöpfer der Kunstwerke, das Publikum, die Kritiker und das soziale Ereignis, kurz, den ganzen künstlerischen Prozeß zum Gegenstand hatten. Sie zeigten, daß nicht nur die westliche Kunstkritik über einen Katalog ästhetischer Beurteilungskriterien verfügt. R. F. Thompson verdanken wir einen Katalog von dreizehn Kriterien, mit denen die Yoruba plastische Werke ihrer Schnitzkünstler beurteilen. Wichtig sind unter anderem:

- die Mitte zwischen der naturalistischen Darstellung und völliger Abstraktion
- die gelungene Verschmelzung von Proportion und einführender Bearbeitung
- die Feinheit der Ausführung, vor allem der Frisur und des Narbenschmucks

- die Rundheit einzelner und die angenehme Eckigkeit anderer Figurenteile
- Symmetrie und Ausgewogenheit als Sinnbild besänftigender Macht
- die Geschicklichkeit des Bildhauers, die sich durch ihm verliehene Ehrennamen ausdrücken kann
- schließlich als vielleicht wichtigstes Yorubakriterium, die Darstellung des Menschen in seiner Jugend.

Am letzten Punkt läßt sich zeigen, wie trügerisch unsere Sehgewohnheit für eine objektive Beurteilung sein kann. Junge Brüste haben für die Yoruba in der plastischen Darstellung von gleicher Länge zu sein, und sie hängen möglichst weit herunter. Dies vermittelt zum einen Fülle, zum anderen den Eindruck, daß gleichlange Brüste noch nicht gestillt haben. Brüste einer alten Frau hingegen würden hoch und kleiner dargestellt, wie eingelaufen und ausgetrocknet. Auch die Farbenlehre ist eine für die Yoruba typische: Die Lieblingsfarbe der Yoruba ist das Blau. »Es liegt genau zwischen Rot und Schwarz, denn es ist nicht so kräftig wie das Rot und nicht so dunkel wie das Schwarz«. In dieser Aussage vermittelt sich der zugrundeliegende Wert der Yoruba-Ästhetik: das rechte Maß zu finden zwischen den Extremen Exzess und Mangel.

Bei einem Vergleich der Ästhetik der nigerianischen Yoruba und der Baule an der Elfenbeinküste entdeckte S. M. Vogel Gemeinsamkeiten und Unterschiede: Beide Völker bevorzugen, bis auf wenige Ausnahmen, einen gemäßigten Naturalismus. Für die Baule sind besonders glatte, polierte Oberflächen wichtig. Rau gewordene oder krustige Oberflächen verbinden sie mit Krankheit. Solche Stücke werden weggeworfen. Unterschiede zeigen sich vor allem in der Symmetrie: Baule lieben leicht unregelmäßige, asymmetrische Skulpturen. Baule- und Yorubafiguren ermöglichen

einen relativ leichten Einstieg in afrikanische Kunst, weil sie in vielen Kriterien unserem Geschmacksempfinden entsprechen. Es gibt auch andere Ästhetiken, die es einem schwerer machen, sich einen direkten Zugang zu verschaffen.

Da afrikanische Kunst in gesellschaftliche Prozesse eingebunden war und öffentlich vorgeführt wurde, war sie auch öffentlicher Kritik unterworfen. Es gibt Ausnahmen: Eine Yorubaskulptur, einmal geweiht und auf einem Altar aufgestellt, wird wegen der spirituellen Aspekte keiner Kritik mehr unterzogen. Auch bei uns würde kein Gläubiger auf die Idee kommen, ein Kreuzifix, einmal in der Kirche aufgestellt, formal zu kritisieren. Es sei denn, der Künstler wandelt den Formenkanon soweit ab, daß sich der Gläubige darin nicht mehr wiederfinden kann. Die Ikonographie muß auf eine von allen gebilligte Weise erkennbar bleiben: das Kreuz, die mit einem Lententuch bekleidete Figur, die Dornenkrone, die Wunden und die leidende Würde des 'Menschensohnes'.

Menschen versuchen überall auf der Welt ihre Eindrücke zu organisieren, zu vereinfachen und zu harmonisieren. Ziel der Wahrnehmung sind gute Gestalten, d.h. Strukturen, die durch ein geringes Maß an Ungewißheit und Zufälligkeit gekennzeichnet sind. Mit dieser Erkenntnis aus der Gestaltpsychologie beginnt Schomburg-Scherff ihr Buch zu einer Ethnologie der Ästhetik. Die Organisation nach Ähnlichkeit, Geschlossenheit und gemeinsamer Richtung erleichtert die Wahrnehmung und liefert die Grundlage für unsere Orientierung in der Welt. Aufbau und Gliederung der Ordnungsmuster werden allerdings in keiner Gesellschaft demokratisch ausgehandelt. Sie sind gekoppelt an Abhängigkeitsverhältnisse beziehungsweise Machtansprüche bestimmter Gruppen. Die »Interessen der Tonangeben-

den« (Schomburg-Scherff) entscheiden letztlich über die Gliederung der Ordnungssysteme und damit auch über die Verwendung ästhetischer Ausdrucksformen.

»Als Orientierungsmittel und Form der Kommunikation zielt ästhetisches Verhalten vor allem darauf, die Lebenswelt in räumlicher und zeitlicher Hinsicht so zu ordnen, daß sie erstens rasch erfaßbar erscheint, zweitens die Machtverhältnisse deutlich macht und begründet und drittens, daß die Ordnung trotz des Abhängigkeitsgefälles allen Beteiligten gefällt«. Mit diesen Worten umschreibt Schomburg-Scherff die soziale und politische Dimension ästhetischen Verhaltens. Kunst hat in jeder Gesellschaft auch etwas mit Macht zu tun. Kunsterzeugnisse der gewöhnlichen Bevölkerung, weniger spektakulär und von allgemein minderer Qualität, finden sich kaum in den Afrikasammlungen unserer Museen. Die wirklich 'schönen', wertvollen Stücke afrikanischer Kunst verbinden sich oft mit den Eliten (Szalay). Dies gilt nicht nur für zentralistisch organisierte Gesellschaften, wo die Künstler häufig an den Hof gebunden waren, für dessen repräsentative Bedürfnisse sie arbeiteten, wie z.B. in Benin, am Bamumkönigshof in Kamerun, in Dahomey oder bei den Ashanti in Ghana. Auch in Gesellschaften, deren Mitglieder ohne Zentralmacht auskamen, diente die Kunst als Mittel der Unterscheidung zwischen verschiedenen Lebensstilen.

Ein Beispiel dafür sind die Lega. Die in der Sammlung Monjau vertretenen Stücke sind aus späterer Zeit, aber sie verweisen auf die Legatradition, nach der sämtliche plastischen Kunstwerke im Besitz der beiden höchsten Grade des *Buami*-Bundes waren, der im öffentlichen Leben eine überragende Rolle spielte. Der Besitz von Elfenbeinschnitzereien war sogar nur dem ersten Grad dieses Bundes vorbehalten. Selten betrifft das Monopol wie

bei den Lega die gesamte Kunstproduktion. Häufiger sind es bestimmte Motive (Spinne und Doppelschlange bei den Bamum), Materialien (Gold bei den Ashanti) oder Typen (Masken bei den Guro), deren Gebrauch von bestimmten Familien, Bünden oder einflußreichen Personen kontrolliert wurde. Für die populäre Kunst heute, so z.B. der Schildermaler Westafrikas, gelten diese Beschränkungen nicht mehr. Sie ist Kunst vom Volk fürs Volk. Dieser Demokratisierungsprozeß in der Kunst hat ein frühes Beispiel in dem aufklärerischen Ideen aufgeschlossenen Bamumkönig *Nschoja* kurz nach der Jahrhundertwende. Die Königs-embleme wurden unter ihm für das profane Kunstgewerbe freigegeben.

Das einigende Band von Kunst und Gesellschaft, Religion und Politik löst sich, wie bei uns schon vor über 200 Jahren, zunehmend auf. Die Kunst hat sich von ihrer Verpflichtung auf eine allgemein verständliche und gebilligte künstlerische Sprache emanzipiert. Sie ist bei uns zur »autonomen Kunst« (Szalay) geworden. Dieser Verlust an Allgemeinverständlichkeit ist für die moderne afrikanische Kunst noch nicht festzustellen, auch wenn sie sich zweifellos von ihrer Traditionsgebundenheit löst, europäische Anregungen aufnimmt und neue eigene Wege sucht.

## DER KÜNSTLER IN DER GESELLSCHAFT

Bis noch vor gar nicht allzu langer Zeit wurden in Büchern zu afrikanischer Kunst »Lieder ohne Sänger, Märchen ohne Erzähler und Skulpturen ohne Bildhauer« (d'Azevedo) präsentiert. Afrikanische Kunst war anonyme Kunst, die nur über Stilregionen oder in ethnischer Zuordnung zu unterscheiden war. Mit

dem Verständnis für die verschiedenen Funktionen des Kunstschaffens wuchs auch das Interesse für die Rolle des Künstlers in diesem Prozeß. »Ich schnitze, damit die Leute sagen: »wer hat das gemacht?«, und so mein Name über Land geht«, erklärte ein junger Künstler der Kran in Liberia dem Völkerkundler Himmelheber. Zu guten Künstlern kam man von weither, oder aber sie wurden als Berufskünstler an die Höfe gerufen. Bei den Kuba vom Kasai (Zaire) trug der angesehenste Vertreter der Schnitzergunft am Königshof als Zeichen seiner Würde ein Prunkbeil. Vom Lernen durch Zusehen (z.B. bei den Dan/Liberia) zu einer regelrechten Lehrzeit, die bis zu 20 Jahren dauern konnte (Baule/Elfenbeinküste), gibt es alle Varianten. Auf regelrechte Schnitzergilden traf man im Westsudan. Sie bewohnten eigene Viertel oder Dörfer und heirateten in der Regel nur untereinander. Die Fertigkeit wurde vom Vater an den Sohn weitergegeben. Eine ambivalente Stellung nimmt der Schmied ein. Bei den Guro und Baule wegen seiner vor allem vom Umgang mit dem Feuer herrührenden Kenntnisse auf magisch-religiösem Gebiet hochgeschätzt, gehört er im Westsudan einer – mit einer Mischung aus Ehrfurcht und Geringschätzung betrachteten, pariaartigen – Gruppe an. Manchmal, wie bei den Dogon, wird er auch mit dem mythischen Kulturbringer in Verbindung gebracht. Interessanterweise sind Metallgießer nur selten auch Schmiede. Bei den Bamana und anderen ist das Schnitzen wiederum an das Schmiedehandwerk geknüpft.

Starke Künstlerpersönlichkeiten sind trotz des festgelegten Formenkanons häufig erkennbar. Aber der Freiraum des Künstlers ist beschränkt. Wenn die gesellschaftlich festgelegten Zeichen verschwommen sind, oder gar ganz fehlen, wird auch das Kunstwerk abgelehnt. Durch Formenvergleiche können

anonym in die Museen gelangte Stücke bestimmten Künstlern oder Werkstätten zugeschrieben werden. Neben dem wegen seiner einzigartigen Karyatidenfiguren bekannten »Meister von Buli« und seiner Schule, die vor der Jahrhundertwende in der Nähe des Ortes *Buli* im Ostzaire tätig war, entdeckte William Fagg noch andere an ihrem Stil erkennbare »Meister«: den »Meister der Kaskadenfrisuren« zum Beispiel, oder auch einen künstlerischen Stümper aus Nigeria, dem Fagg wegen seines Kardinalfehlers den Namen »Meister der ungleichen Augen« gegeben hat, und dessen um die Jahrhundertwende entstandene Werke in verschiedenen Museen vertreten sind. Es gibt auch einige wenige signierte Werke und heute, neben bekannten Künstlerpersönlichkeiten, auch zunehmend Werkstätten mit einem eigenen Stil. Schnitzen, Gießen und Weben am Trittwestuhl sind in Schwarzafrika bis auf wenige Ausnahmen Männersache. Töpfern, Spinnen, Flechten und das malerische Gestalten von Hauswänden und Perlenarbeiten sind in vielen Fällen Frauen vorbehalten. Das Färben von Stoffen kann, je nach Gegend, von Männern oder von Frauen ausgeübt werden.

## DAS MATERIAL, WERKZEUGE, HERSTELLUNGSTECHNIKEN

Metall, Knochen, Stein, Haar, Zähne, Tierhaut, Pflanzen und Wurzeln, Lehm; es gibt kaum natürliche Materialien, die in der afrikanischen Kunst nicht Verwendung gefunden hätten. Beliebtester Werkstoff aber ist das Holz. Für Skulpturen werden heute vorzugsweise schwere, termitenbeständige Sorten benutzt, für Masken leichtere. Leichte Hölzer lassen

sich einfacher bearbeiten und sind besser zu tragen. Ausgangspunkt fast jeder Skulptur ist ein massiver Holzblock. Mit dem Buschmesser wird dieser solange behauen, bis die Umrisse der Plastik festliegen. Hauptwerkzeug ist der Dechsel, ein Beil mit querliegendem Klingensblatt, durch den die Skulptur mittels kleiner, kurzer Hiebe von oben nach unten ihr endgültiges Gesicht erhält. Eine vorbereitende Entwurfszeichnung auf einem neutralen Träger gibt es nicht. »Holz schnitzen – Geist arbeiten«. Mit diesen knappen Worten umriß ein junger Guro-Künstler seine Vorgehensweise. Der Künstler arbeitet nach seiner Vorstellung, nicht nach dem Vorbild des Dargestellten. Diese konzeptionelle Auffassung wirkt sich direkt auf die Proportionen, die Symmetrie und die organische Struktur der Skulptur aus. Ein vorherrschendes Formprinzip ist die Trennung der einzelnen Körperpartien. Kopf, Hals, Schulter, Hände, Brüste, Gesäß ja selbst Gesichtszüge werden nach einem »additiven Formprinzip« (Schmalenbach) selbständig gegliedert. Bemerkenswert ist auch, wie sehr das Holz noch durch die Figur hindurch mitspricht. In europäischen Darstellungen ist dies nur selten der Fall. Perfekt ist ein Kunstwerk, wenn die Bearbeitung das Werkstück vergessen macht. Afrikanischen Stücken sieht man den Baum oder Ast, aus dem sie geschnitzt sind, noch an. Selbst in den polierten Stücken der Baule, Guro oder Dan ist von dieser Lebendigkeit des Holzes noch etwas zu spüren. Die Kraft, die von afrikanischen Figuren ausgeht, liegt in der Organik des Holzes. Hinter sie tritt die Organik des dargestellten Körpers zurück.

## STILREGIONEN

Afrikanische plastische Kunst kann stilistisch, das heißt nach äußeren Erscheinungskriterien, unterschieden werden. In den 50er Jahren wurde z.B. die Unterscheidung in einen kubistischen *Pfahlstil* und einen naturalistischen *Rundstil* (Baumann, Leuzinger) vorgeschlagen. Der abstrakte *Pfahlstil*, der vielfach wie aus Zylindern, Kegeln und Kuben zusammengesetzt wirkt, ist vor allem bei den Figuren und Masken des nordwestlichen Sudan zu erkennen. Ein Kennzeichen ist die Betonung der Vertikale, die diesen Plastiken ihre 'Pfahlwirkung' verleiht. Der *Rundstil*, in dem die Durchgestaltung des Körpers bis in die genaue Darstellung der Haartracht oder des Narbenschmucks gehen kann, findet sich vor allem in Plastiken entlang der gesamten Atlantikküste von Sierra Leone bis Nordangola. Da die Tendenz zu Pfahl- oder Rundstil regional nicht einheitlich voneinander zu trennen ist, und zudem, wie bei den Dan, beide Stile innerhalb einer Ethnie vorkommen können, ist diese Unterscheidung nicht immer hilfreich. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß in nicht zentralisierten Gesellschaften die Pfahlplastik, in staatenbildenden Gesellschaften die Rundplastik überwiegt.

Andere Wissenschaftler schlugen eine Unterteilung nach »Stammes«-stilen vor, nach dem Motto: »ein Stamm, ein Stil« (Fagg). Aber auch dies ist ein fragwürdiges Unterfangen: Die Baule verwenden bei ihrem *Goli*-Tanz Masken von so unterschiedlicher Erscheinung, daß man sie, wüßte man es nicht besser, verschiedenen Völkern zuschreiben müßte. Auch ergeben sich Überschneidungen durch stammesübergreifende Institutionen wie den *Poro*-Bund. Ein Teil der Kunstproduktion kann stilistisch überlappen, wie bei den figürlichen Goldgewichten der Baule (Elfenbeinküste)

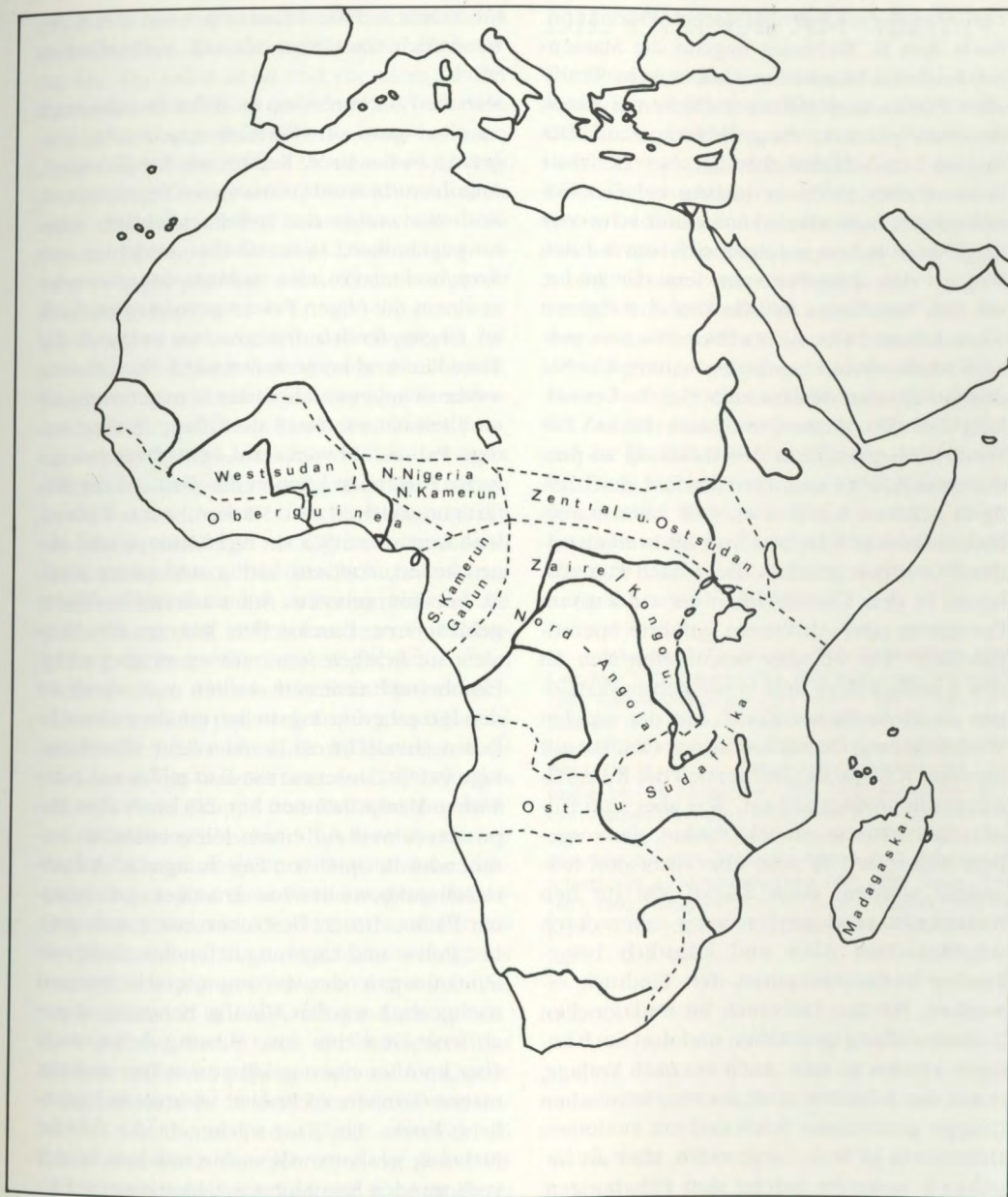
und der Ashanti (Ghana), deren Statuen aber grundverschieden sind. Eine Möglichkeit wäre, Objekte nur noch nach dem Dorf oder der Werkstatt zu benennen, aus denen sie stammen, und, wo dies nicht bekannt ist, die Institution, für die sie benutzt wurde.

Die im vorliegenden Katalog gewählte Lösung folgt einer im deutschen Sprachraum üblichen Gliederung in acht Regionen (vgl. Karte), von denen mit dem Westsudan, der Oberguineaküste, dem Kameruner Grasland und Zentralafrika vier in der Sammlung vertreten sind. Diese Einteilung ist nicht willkürlich. Sie folgt bestimmten historischen, geographischen und kulturellen Übereinstimmungen. Es sollte aber betont werden, daß jede von uns vorgenommene Gliederung äußerlich bleibt und in erster Linie ein Darstellungshilfsmittel ist. Bei genauerem Hinsehen lösen sich die Stile auf in Stilperioden (vgl. das Beispiel von Nok, Benin und Yoruba), lokale und regionale Substile (Kameruner Grasland), Substile zwischen Gruppen mit gleicher Institution (*Poro*-Bund) und Unterstile innerhalb von Gruppen. Für die Ibo können zum Beispiel vier solcher Unterstile unterschieden werden. Sie sind voneinander stilistisch genauso weit entfernt, wie alle vier vom Stil der benachbarten Yoruba. Selbst Individualstile werden erkennbar, wie das Beispiel des 'Meisters von Buli' und anderer zeigt.

## VON FALSCHEN KÜNSTLERN UND KUNSTVOLLEN FÄLSCHERN

In der Kolonialzeit gab es bereits Schnitzer, die für Europäer Arbeiten nach deren Wünschen übernahmen, wie schon knapp 400 Jahre





Stilregionen  
afrikanischer Kunst  
(nach Zwernemann/  
Lohse 1985).

zuvor bei der afroportugiesischen Produktion. Nach dem II. Weltkrieg begann die Massenproduktion afrikanischer Plastiken. In westlichen Filmen und Modezeitschriften tauchten dekorativ plazierte »Neger«-plastiken auf. Die Haussa- und Malinkehändler, so berichtet Himmelheber 1967, die bislang auf den Hotelterrassen bunte Lederkissen und Schwerter feilgeboten hatten, machten sich nun auf den Weg zu den »Eingeborenen« fern der Städte, um sich bei diesen mit Masken und Figuren einzudecken. Dort, wo traditionell schon ganze Schnitzerviertel bestanden hatten, wie bei den Senufo und den Bamana, fiel die Umstellung auf die Massenproduktion leicht. Die Schnitzer begannen in Arbeitsteilung zu produzieren oder an mehreren Masken gleichzeitig zu arbeiten, was eine enorme Zeitersparnis bedeutete. Das Schnitzen von Bildwerken anderer Gruppen geschah meist nach Fotovorlagen. In den Küstenstädten entstanden von Europäern oder Afrikanern geführte Spezialgeschäfte. Die Händler orientierten sich an den Kunstbüchern und Versteigerungskatalogen zu afrikanischer Kunst. Mit der rapiden Wertsteigerung der afrikanischen Objekte auf unserem Kunstmarkt setzte auch die Kunstfälschung in großem Stil ein. Was aber sind Fälschungen? Zuerst einmal Objekte, die vorgeben, afrikanisch zu sein, aber nicht dort hergestellt wurden; dann Stücke, die für den Kunstmarkt produziert wurden, aber durch vorgetäushtes Alter und künstlich beigebrachte Gebrauchsspuren den Eindruck erwecken, für den Gebrauch im traditionellen Zusammenhang geschaffen und dort auch benutzt worden zu sein. Auch ein nach Vorlage, durch den Schnitzer einer anderen ethnischen Gruppe gearbeitetes Stück und mit modernen Hilfsmitteln in Serie hergestellte, aber als traditionell verkaufte Stücke sind Fälschungen. Alter allein ist im übrigen noch kein Beweis

für Echtheit. Eine Fälschung kann durchaus wesentlich älter sein als ein authentisches Stück.

Manche Fälscher haben es in der Zwischenzeit zu einer gewissen Perfektion gebracht. Vergraben in der Erde, Reiben mit Sandkörnern, Ankohlen, bewußt provozierter Termitenfraß, sind nur einige der gebräuchlichsten Alterungstechniken. Himmelheber berichtet von *Senufoschnitzern*, die mehrere Schnitzwerke in einem mit öligen Fasern gepolsterten, Sack im Ziegenpferch aufhängen, wo er durch die Tiere hin- und hergestoßen wird. Die Schnitzwerke scheuern sich dadurch gegenseitig ab und bekommen durch die Öllappen eine seidige Patina. Hinweise auf Echtheit beziehungsweise Fälschung können der Zustand der Befestigungslöcher von Masken, oder Webrollenhaltern sein. Wo sie nicht stumpf und abgeseuert, sondern kantig und gratig sind, ist Vorsicht geboten. Auf traditionelle Weise geklammerte Bruchstellen können ein Hinweis auf Echtheit sein, müssen es aber nicht. Elfenbeinschnitzereien sollten vor allem an den Hauptberührungstellen mit dem menschlichen Handschweiß dunkler sein. Gleichmäßige Patina deutet auf ein Bad in Teesud oder andere Manipulationen hin. Ein besonders imponierendes Beispiel von Fälschung sind Ashanti-Gelbgußgewichte mit krustiger, grünbrauner Patina. Durch Bestäuben mit einem grünen Pulver und Lagerung in feuchter Erde sollen Grünspan oder Verrostungserscheinungen nachgeahmt werden. Häufig benutzte, abgegriffene Gewichte aus Messing bekommen aber im Alter einen goldbraunen Ton und ein mattes Glänzen, nicht eine verkrustete, grünliche Patina. Ein paar solcher, in die falsche Richtung gealterter Gewichte tauchen in der vorliegenden Sammlung auf. Eine weitere Fälschungsvariante, die Himmelheber 1972

publiziert hat, ist ebenfalls in der Sammlung dokumentiert. Es ist eine Hüttentür der Senufo. Die Tür selbst ist alt und vor allem auf der Rückseite wunderbar patiniert. Bei näherem Betrachten zeigt sich, daß die ausgehobenen Teile des Reliefs auf der Vorderseite späteren Entstehungsdatums sind. Der Schnitzer nahm eine alte, unverzierte Tür und beschnitt sie im nachhinein mit Motiven. Diese zeigen neben *senufotypischen* auch Züge von zwei Nachbargruppen.

Es ist sicher zu bedauern, daß einige der besten Schnitzkünstler nicht mehr ein lokales, sondern indirekt ein internationales Sammler- und Händlerpublikum bedienen. Doran Ross, ein Spezialist ghanaischer Kunst, berichtet 1983 von wenigstens zwei großen Werkstätten in *Kumasi*, die sich ausschließlich um die westliche Nachfrage nach ghanaischen Antiquitäten kümmern. Die Geschichte eines ihrer Meisterschnitzer steht stellvertretend für die ganze Zunft. Seit 1972 schnitzte er, in Ermangelung anderer Verdienstmöglichkeiten, im Auftrag eines Haussa-Händlers Masken verschiedener Gruppen nach Katalogvorlage und alterte die Stücke künstlich. 1973 stiegen zwei 'Brüder' in das Geschäft ein. Seit 1979 wurden sie von einer Gruppe von fünfzehn angeleiteten Helfern unterstützt. Ihr handwerkliches Geschick war so groß, daß zu diesem Zeitpunkt schon fünf ihrer Werke in dem internationalen Standardwerk »The Arts of Ghana« vertreten waren. Nur zwei Kämmen wurden als rezente Schöpfungen erkannt, aber wegen ihrer Exklusivität in den Katalog aufgenommen. Erst auf der Suche nach den Schöpfern der Kämmen stieß der Experte auch auf die Quelle der drei anderen in den 70er Jahren entstandenen, »authentischen« Werke. Inzwischen hatte sein Buch den Horizont der Schnitzer noch beträchtlich erweitert und zur Aufnahme weiterer Motive geführt.

## DIE FREUDE AM SEHEN

Die Grenze zwischen echt und falsch ist fließend. Wo siedelt man Werke an, die für den Gebrauch geschaffen, aber vor der Benutzung durch Fremde gekauft wurden, und deshalb keine Gebrauchsspuren aufweisen, wo Arbeiten im traditionellen Stil, die als Auftragsarbeit eines Fremden entstanden sind, wo die Skulptur im Stil eines anderen Volkes, aber von meisterlicher Schnitzerhand angefertigt? Die Authentizität des traditionellen Gebrauchs ist für den Ethnologen insofern wichtig, als er beim Versuch, Geschichte und Bedeutung kultureller Zeichen über Plastiken zu rekonstruieren, auf die Verlässlichkeit der Quelle angewiesen ist. Dem Liebhaber afrikanischer Kunst steht der direkte Weg zum Objekt immer offen. Letztlich ist es die Entscheidung, sich ansprechen zu lassen, die zu einer echten Begegnung führt.

Lit.: d'Azevedo 1973; Bascom 1969; Bassani/Fagg 1988; Cole/Ross 1977; Einstein 1915; Fagg 1969; Fagg/Pemberton 1982; Fischer/Hombberger 1985; Förster 1987; Forkl 1989; Gebauer 1979; Goldwater 1969; Himmelheber 1958, 1960, 1967, 1972; Hirschberg 1962; Jopling 1971 ed.; Kamer 1974; Kerchache et al. 1989; Klever 1975; Leiris/Delange 1968; Lindig 1981 ed.; Leuzinger 1959; 1972; McCall/Bay 1975 eds.; Maquet/Ganslmayr 1978; Otten 1971 ed.; Ottenberg 1971, 1975; Perrois 1989; Preston 1985; Ritter 1980; Ross/Reichert 1983; Rothfuchs-Schulz 1980; Schomburg-Scherff 1986, 1990; Schmalenbach 1989; 1990; Szalay 1986, 1987, 1990; Thompson 1971, 1973, 1974; Vansina 1984; Vogel 1977, 1987; Willett 1985; Zwernemann/Lohse 1985.

## BEGEGNUNGEN AM OBJEKT



## MOTIVGESCHICHTE AM BEISPIEL EINES GOLDGEWICHTES AUS DER SAMMLUNG

Recht unerwartete Wendungen nahm die Beschäftigung mit einem Objekt aus der Gruppe der Ashanti-Goldgewichte. Ich möchte sie hier dokumentieren, weil sie ein Beispiel für die wechselseitige Beeinflussung und die permanenten Veränderungen darstellen, denen afrikanische Kunst unterliegt. Sie sind auch ein Beispiel dafür, wie vorläufig unsere Erkenntnisse bleiben müssen, solange wir die kulturelle Bedeutung eines Motivs oder den Entstehungshintergrund des jeweiligen Objektes nicht kennen.

Ashanti-Goldgewichte, aus Gelbgußmetall in der verlorenen Form gegossen, werden seit 1912 nicht mehr für den traditionellen Gebrauch hergestellt (vgl. das Kapitel »Die Ashanti-Goldgewichte« in diesem Katalog). Erst Anfang der 60er Jahre lebte die alte Gelbgußtradition mit dem wachsenden Sammlerinteresse an ihnen wieder auf. Es wurden in dieser neuen Generation gut und schlecht gemachte Fälschungen alter figürlicher Motive sowie reine Touristenware auf den Markt gebracht. Aus dieser neuen Serie stammt auch das Goldgewicht aus der Sammlung. Es handelt sich um die Katalognummer 49, »Figurenpaar«. Anlaß für die Recherche war nicht das Objekt selbst, das unschwer als Nachguß zu erkennen ist, sondern das Motiv. Eine Frau, die einen ovalen Gegenstand in der einen Hand hält und sich mit der anderen an den Kopf faßt; dahinter ein Mann, der sie an der Hüfte und an der Schulter umfaßt. Dieses Motiv kam Karl Heinz Krieg, einem Fachmann und Sammler, der sich die Sammlung angesehen hatte, bekannt vor. Er hatte es zu Beginn der 60er Jahre in Ghana

insgesamt zweimal gesehen und die entsprechenden Goldgewichte gekauft. Zu diesem Zeitpunkt gab es noch keine Nachgüsse des sehr seltenen Motivs. Der Sammler ließ 1965 fünf Nachgüsse in einem kleinen Dorf bei Kumasi (Ghana) herstellen. Der Gießer modellierte diese nach einem der Originale.

Die Nachfrage nach dem bis dahin nicht neugegossenen Motiv veranlaßte wohl verschiedene Gießerwerkstätten, es in ihr Repertoire aufzunehmen. In der Folgezeit tauchte es jedenfalls am Markt wieder auf. Auch der Gelbguß aus der Sammlung Monjau dürfte aus dieser Zeit stammen. Krieg hat sich nun die Mühe gemacht, auf seiner letzten Afrikareise nach der weiteren Entwicklung dieses Motivs zu forschen. Tatsächlich stieß er auf Gelbgüsse, die dasselbe Motiv darstellen sollten. Die Güsse wurden im September 1991 in Ouagadougou (Burkina Faso) von verschiedenen Hausahändlern erstanden. Es steht also zu vermuten, daß ein klassisches Ashanti-Motiv, das über ein halbes Jahrhundert aus der Mode gekommen war, aufgrund des Interesses eines Sammlers an Nachgüssen wieder aufgenommen wurde und auch heute, 30 Jahre später, noch im Handel ist und zwar im Nachbarstaat Burkina Faso.

Es ist interessant, an den Objekten selbst zu sehen, welche Veränderungen das ursprüngliche Motiv erfahren hat. Direkt oder indirekt nehmen sie alle auf eine Geschichte Bezug, die zwei Ashanti-Gießer Krieg in den 60er Jahren unabhängig voneinander dazu erzählten (nach unveröffentlichten Unterlagen des Sammlers).

Eine Frau wird von ihrem Mann der Untreue beschuldigt. Er behauptet, sie nicht geschwängert zu haben. Die Frau hat die Beschuldigung zurückgewiesen. In der dargestellten Szene stößt der Mann seine Frau zum »Fetisch-priester, wo sie beide vor den Schrein des Gottes

*Tia Kwabena* (der Streit schlichtet) treten werden, damit Schuld oder Unschuld ans Licht kommen. Die Frau weint wegen der Schande, die die Angelegenheit ihr bereitet. Vor dem Schrein schwört sie: »Wenn ich unaufrichtig war, und dieses Baby nicht das meines Mannes ist, laß mich nicht von der Geburt genesen«. Der Mann: »Wenn meine Frau lügt, laß Deine Strafe über sie kommen. Wenn meine Anklage falsch war, laß mich Deinen Zorn spüren«. Zur Bekräftigung des Schwurs wirft jeder ein Ei auf den Boden vor dem Schrein. Soweit die Geschichte. Wie ist sie in den Gelbgüssen umgesetzt?

1) Im Originalguß,<sup>1</sup> der schon zweimal, allerdings mit gänzlich falscher Interpretation veröffentlicht wurde (vgl. Haaf 1974:51 und Haaf/Zwernemann 1971:49-51), sind folgende ikonographische Merkmale vorhanden:

- 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 ihrer Bestürzung, liegt vor dem Auge.
- Drei Ringe ziehen sich um ihren schmalen Hals<sup>2</sup>
- Der Mann scheint sie mit dem ausgestreckten linken Arm schieben zu wollen. In der rechten Hand hält auch er ein Ei.
- Beide haben eine leicht spitz zulaufende Frisur, geschlossene, »verkniffene« Mundzüge und angesetzte, mandelförmige Augen.

Was ist davon bei den weiteren Güssen geblieben, was hat sich verändert?

1 Privatbesitz. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

2 Einem Schönheitsideal entsprechend wurden früher solche Ringe durch Abbinden oder kosmetische Farbgebung erzeugt (vgl. Volprecht 1989:66).



## II

Der Nachguß von Krieg nach Originalmodell weist alle Details des Originals auf. Die Formen sind nicht so glatt und rund. Das ist kein Wunder, denn das Stück wurde natürlich nicht benutzt und auch nicht künstlich gealtert. Es ist aber auch in der Ausarbeitung nicht mehr ganz so klar und fein. Die Münder der beiden sind leicht geöffnet, der Kopf des Mannes steht aufrechter. Die Ikonographie stimmt. Höhe: 4,0 cm.



## III

Eines der im September 1991 gesammelten Stücke erinnert stark an das Original. Nur die Kopfform sowie der Bauch der Frau sind rundlicher, die Gesichter sind flacher ausgearbeitet. Die ganze Darstellung wirkt sehr zierlich. Auch die Halsringe sind vorhanden. (H 4,1 cm).



## IV

Bei dem Guß aus der Sammlung Monjau umfaßt (!) der Mann die Frau an der Hüfte bzw. an der Schulter mit beiden Händen. Das Motiv des Eis scheint dabei verloren gegangen zu sein. Die Frau trägt einen langen, unter der Brust verknoteten Rock. Unter den Rockfalten kann eine Schwangerschaft noch vermutet werden. Auf ihrem Bauch hält sie das Ei. Das spitze Zöpfchen der Frisur fehlt beiden. Die Frau scheint sich eher an den Kopf zu fassen als die traditionelle Geste der Scham auszudrücken. Die Darstellung ist insgesamt etwas größer geworden (H 4,5 cm).



## V

Bei einem weiteren Guß aus der im Herbst 1991 gesammelten Serie hat der Mann eine Mütze bekommen. Beide Gesichter sind schlecht modelliert. Die Wickelröcke sind zu Bauchbinden geworden und führen nicht mehr zwischen den Beinen hindurch. Der Mann umfaßt die Frau an beiden Schultern. Sie hält zwar noch ein Ei in der einen Hand und die andere an den Kopf, als schwanger ist sie aber nicht mehr zu bezeichnen. Das Figuren paar ist noch etwas gewachsen (H 5,5 cm).



## VI

Muß man bei den beiden zuletzt genannten Güssen schon ernsthaft zweifeln, ob den Gießern die Bedeutung des Motivs noch bekannt war, weil sie auf die Darstellung wichtiger Details verzichteten, so erscheint einem das dritte 1991 in Ouagadougou gesammelte Stück wie eine ungewollte Karikatur des ursprünglichen Motivs, ja, es wirkt geradezu unfreiwillig komisch: Beide Figuren sind nur noch schematisch dargestellt, Brust und Nabel zu aufgesetzten Punkten degeneriert. Die Frau ist so wenig schwanger wie der Mann. Mit den Händen bedeckt sie ihre Scham. Ein Ei hält sie nicht mehr in der Hand. Das Paar ist nun 6 cm groß. Bleibt zu hoffen, daß es sich bei dem Gegenstand, den der

Mann am Kopf der Frau zerschlägt, nur um ein Ei handelt. Ihre Gelassenheit, mit der sie diese Prozedur zu erdulden scheint, ist bemerkenswert. Vielleicht hätte auch der Gießer des letzten Stückes Freude daran, den ursprünglichen Sinn der Darstellung zu erfahren. Für uns Betrachter jedenfalls, lassen sich an diesen Figuren einmal die Abwandlungen und voneinander unabhängigen Variationen eines Motivs nachvollziehen. Der Gelbguß der Sammlung Monjau stellt eine Etappe innerhalb der hier aufgezeigten Folge dar, bei der sich die einzelnen Objekte immer weiter vom Original entfernt haben, bis zur völligen Sinnentleerung.