



Afrikanische Plastik

Konfrontation und Annäherung

herausgegeben vom
Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation

LIT

**Göttinger Kulturwissenschaftliche Schriften
– Ausstellungskataloge –**

herausgegeben vom
Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation e.V.

in Zusammenarbeit mit
Institut und Sammlung für Völkerkunde, Universität Göttingen,
und der Göttinger Gesellschaft für Völkerkunde e.V.

Band 1

LIT

**Afrikanische Plastik
Konfrontation und Annäherung**

herausgegeben vom
Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation

LIT

Herausgegeben vom Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation e. V. (AIW) in Zusammenarbeit mit Institut und Sammlung für Völkerkunde, Universität Göttingen und der Göttinger Gesellschaft für Völkerkunde e. V.

Fotos: Harry Haase, Institut und Sammlung für Völkerkunde, Universität Göttingen

Redaktion: Stefan Hainski, Anke Meiner

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Afrikanische Plastik - Konfrontation und Annäherung : Ein Katalog zur Ausstellung aus den Beständen der Göttinger Völkerkundlichen Sammlung im städtischen Museum Göttingen, Januar/Februar 1994 / Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation . - Münster ; Hamburg : Lit, 1994

(Göttinger Kulturwissenschaftliche Schriften : Ausstellungskataloge ; Bd. 1.)
ISBN 3-89473-967-3

NE: GT

© LIT VERLAG Dieckstr. 73 48145 Münster Tel. 0251-23 50 91
Hallerplatz 5 20146 Hamburg Tel. 040-44 64 46

Inhaltsverzeichnis

Einleitung <i>Gundolf Krüger</i>	1
Afrikanische Plastik <i>Lydia Haustein-Müller</i>	8
Verstehen Sie den Nagelfetisch? Versuch einer kunstethnologischen Annäherung <i>Brigitta Benzig</i>	29
Katalogteil	39
Abbildungen	40
Dokumentation <i>Stefan Hainski</i>	103

Vorwort

Es entspricht einer alten Tradition, daß die Völkerkundliche Sammlung der Universität Göttingen seine Bestände von Zeit zu Zeit in den Räumen des Städtischen Museums der Öffentlichkeit zeigt. Als Forschungs- und Studiensammlung dem Institut für Völkerkunde zugehörig, sind kulturelle Zeugnisse und Kunstschöpfungen außereuropäischer Gesellschaften im Rahmen der Universität nur in sehr eingeschränktem Maße der Betrachtung eines breiten Publikums zugänglich. Umso mehr erfreut die Tatsache, daß das Städtische Museum Göttingen von sich aus die Initiative ergriff, der Völkerkundlichen Sammlung eine Sonderausstellung vorzuschlagen.

Mit Dankbarkeit nahmen wir dieses Angebot an, um mit einer völkerkundlichen Präsentation auf diesem Wege mehr Besucher zu erreichen, als es im eigenen Institut möglich ist. Während bei den Ausstellungen in der Vergangenheit vor allem die Ergebnisse ethnologischer Forschungen in Afrika und Ozeanien vorgestellt wurden, geht es dieses Mal um die Darstellung eines Themas, das nicht allein auf universitärer Ebene, sondern auch in der Museumsdiskussion eine zunehmend aktuelle Bedeutung gewinnt: die Frage nach der historischen und kulturellen Relativität von Kunst und Ästhetik. Am Beispiel afrikanischer Plastiken, figürlich gearbeiteter Skulpturen ebenso wie Masken, wird versucht, dem ursprünglichen kulturellen Kontext der Gegenstände genauso gerecht zu werden wie der ästhetisierenden Rezeption dieser Objekte im Sinne von Artefakten.

Impetus für die Auswahl von afrikanischen Plastiken war nicht allein deren Bedeutung für und Einfluß auf die europäischen Künstler seit der letzten Jahrhundertwende. Vielmehr war es der intuitive Verdacht, daß die Göttinger Sammlungsstücke, die seit Bestehen von Institut und Sammlung für Völkerkunde im Jahr 1935 als Konvolut noch nie zu sehen waren, einen überaus interessanten, wertvollen und zum Teil seltenen Bestand darstellen. Die Objekte repräsentieren den Facettenreichtum traditioneller afrikanischer Kulturen, wie sie auch die Umbruchsituation mit ihren fatalen Folgen in der Zeit des Kolonialismus deutlich machen.

Zwar ist es aus heutiger Sicht nicht mehr objektiv möglich, die komplexe Situation authentischen Lebens, in die die Plastiken eingebettet waren, in situ zu erfassen, ihre funktionale Zugehörigkeit indes läßt sich ethnologisch recht genau identifizieren. Und noch viel mehr: Der bloße ästhetische Genuß für den Betrachter, die Konfrontation mit "fremder" Formgestaltung allein, bietet darüber hinaus einen Impuls zur Erweiterung der eigenen Sehgewohnheiten und -erfahrungen.

Zur Realisierung der Ausstellung trug an erster Stelle entscheidend das Städtische Museum Göttingen bei, deren Mitarbeiter zu jeder Zeit uneingeschränkte Hilfe leisteten. Ihnen allen sei an dieser Stelle besonders gedankt.

Den gesamten Bestand an Plastiken hat dankenswerterweise Sibylle Wolkenhauer ermittelt. Die vollständige Dokumentation der ausgesuchten Stücke übernahmen Studierende des Instituts für Völkerkunde. Insbesondere Stefan Hainski ist in diesem Zusammenhang für seine genauen Recherchen bei der Bestimmung der Figuren und Masken und seine mühevollen Datenverarbeitung zu danken.

Die Redaktion des Katalogs teilten sich Anke Meiner und Stefan Hainski, die Fotoarbeiten erledigte Harry Haase, alle technischen Arbeiten seitens des Instituts für Völkerkunde führte Dietrich Wolff durch. Ohne ihre große Mithilfe wäre das vorliegende Buch nicht entstanden.

Gundolf Krüger

im Dezember 1993

Gundolf Krüger

Einleitung

"Die Gegenstände der afrikanischen Kunst mußten ... eine Verwandlung durchmachen, um das zu sein, wofür sie heute gehalten werden. Es ist nicht lange her, da sie noch nicht als Kunst galten."¹

Die Göttinger Sammlung für Völkerkunde beherbergt etwa 150 Plastiken aus Afrika, von denen annähernd die Hälfte für den Katalog und die Ausstellung ausgesucht worden sind. Maßstab für die Auswahl der Gegenstände war deren ethnische Herkunft und ihr kultureller Kontext. Neben den verschiedensten Herkunftsgebieten repräsentieren die Figuren und Masken in ihrer Gesamtheit auch die Disparität ihrer religiösen und gesellschaftlichen Bedeutung.

Während einige Plastiken erst während der letzten zwei Jahrzehnte im Rahmen von Studienreisen und ethnologischen Feldforschungen nach Göttingen gelangten, stammt der überwiegende Teil aus der Kolonialzeit. Viele dieser frühen Stücke, deren Herstellung in das 19. Jahrhundert zurückgeht, erwarb Göttingen nicht von den Sammlern selbst. Sie waren in ihrer Mehrheit zunächst Bestandteil der Afrika-Sammlungen der beiden Völkerkunde-Museen in Berlin und Leipzig und kamen von dort erst nach dem 1. Weltkrieg als Schenkungen nach Göttingen; einzelne Plastiken wurden während der 1930er Jahre auch gezielt angekauft oder innerhalb von Nachlässen übereignet. Der Grund, warum sie gerade in jener Zeit nach Göttingen gelangten, hängt untrennbar mit der Gründungsgeschichte von Institut und Sammlung für Völkerkunde an der Georgia-Augusta zusammen.

Mit dem Tod des Naturforschers und Anthropologen Johann Friedrich Blumenbach (1840), dem der Ausbau der völkerkundlichen Bestände im ehemals "Königlich Academischen Museum" der Universität Göttingen maßgeblich zu verdanken ist, geriet der "Ethnologische Apparat" allmählich in Vergessenheit. Während die Ethnographica dieses Museums, das 1773 ganz im Zeichen aufklärerischer Zielsetzungen gegründet worden war, den Hochschulunterricht lange Zeit als Anschauungsmaterial bereichert hatten², verlor der völkerkundliche Bestand während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine ursprüngliche Bedeutung. Zu einer Zeit, als anderswo durch die in Übersee expandierenden Großmächte der kolonial belastete Grundstein für viele Völkerkunde-Museen gelegt wurde, mußte die "Ethnographische Sammlung" mit ihren Schwerpunkten "Südsee" (Cook-Forster-Sammlung) und "Circumpolare Region" (Baron v. Asch-Sammlung) schließlich aus Raumgründen und mangels sachkundigen Personals magaziniert werden.

Eine Wende trat erst im Jahr 1928 ein, als an der Universität Göttingen ein Lehrstuhl für Völkerkunde, der dritte im ehemals Deutschen Reich, errichtet wurde. Mit Gründung von "Institut und

¹ Szalay 1990: 15

² Beispiellos dürfte die Vorlesungsreihe des Historikers Ludwig Heeren gewesen sein, der bereits im Jahr 1803 eine "Allgemeine Länder- und Völkerkunde ... erläutert ... und die ethnographische Sammlung in dem königl. Museum" anbot (vgl. Schlesier/Urban 1987: 47).

Sammlung für Völkerkunde" in einem eigens dafür geschaffenen Neubau am Theaterplatz während der Jahre 1935/36 erhielt der Lehrbetrieb im Fach "Völkerkunde" seinen entscheidenden Impuls.

Unter der Institutsleitung von Hans Plischke, der ebenso wie sein Assistent und spätere Kustos, Walter Nippold, von der Universität Leipzig kam, wurde die mittlerweile auf über 2000 Objekte angewachsene "Ethnographische Sammlung" systematisch ausgebaut. An seine engen Verbindungen nach Leipzig und Berlin anknüpfend und aufgrund seiner weitläufigen Kontakte im Dritten Reich - das Göttinger Institut galt damals als eines der modernsten Zentren ethnologischer Forschung - gelang es Plischke, vor allem die Afrika-Bestände zu komplementieren³. Dies geschah allerdings niemals auf der Grundlage eigener Feldforschungen in Afrika oder anderswo.

Denn ebenso wie in der Zeit vor 1933 bemühten sich deutsche Ethnologen auch während der Nazi-Diktatur immer wieder um die Mitgestaltung des Kolonialgeschehens, doch allein schon ihr Einfluß im Vorfeld kolonialer Planungen, die mit den Rückgabebeforderungen ehemals deutscher Kolonien durch Hitler ab 1936 verstärkt ins Gespräch kamen, blieb ohne Resonanz⁴.

Aus Sicht der Nationalsozialisten dokumentierte die deutsche Ethnologie menschheitsgeschichtliche Prozesse, die der Vergangenheit angehörten. Ein kompetentes Urteil zur Neugestaltung der Kolonien, u. a. in Afrika, traute man den Völkerkundlern nicht zu. Feldforschungsgenehmigungen wurden deshalb nicht erteilt. Da half auch nicht, daß Plischke im Jahr 1940 eine Tagung der deutschen Völkerkundler, allen voran Afrikanisten, in Göttingen durchführte. Seine erklärte Absicht war es, "... eine Aussprache über die koloniale Zielsetzung unserer völkerkundlichen Wissenschaft und damit eine kolonialangewandte Klärung der nächsten Aufgaben (zu) erzielen, die im nationalsozialistischen Großdeutschland an unsere Wissenschaft herankommen werden."⁵

Betrachtet man das Hauptpotential der Figuren und Masken, die während der Wirkungszeit von Plischke in die Göttinger Sammlung gelangten, so entstammten sie der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Die Makonde-Masken aus Afrika beispielsweise wurden während einer Expedition des Leipziger Ethnologen Karl Weule im Jahre 1906 gesammelt und auf Betreiben Plischkes zu Beginn seiner Göttinger Lehrtätigkeit erworben⁶. Während die Makonde-Masken wissenschaftlich gut dokumentiert sind, fehlen bei anderen Plastiken genauere Hinweise auf ihren ursprünglichen Erwerbsvorgang. Denn der überwiegende Teil der Sammler jener Zeit waren keine Wissenschaftler, sondern Kaufleute und Missionare, Kolonialbeamte und Angehörige des militärischen und diplomatischen Dienstes.

Nur in einem solchen Fall aus dem Jahr 1939 läßt sich die Situation des Erwerbs einer Maske vor Ort etwas genauer nachvollziehen. Die Afrika-Reisende Sofie von Uhde, von der die Göttinger Sammlung ein vollständiges Yaka-Maskenkostüm aus dem westlichen Kongo-Gebiet (im heutigen Angola) erhielt, beschreibt in einem Brief, auf welche Weise sie in den Besitz der Maske kam:

³ vgl. Plischke 1957: 7 f und Nippold 1957: 11 f

⁴ Fischer 1990: 104-109

⁵ in: Fischer 1990: 120

⁶ Die Makonde-Masken sind die einzigen afrikanischen Plastiken der Göttinger Sammlung, die jemals publiziert worden sind; vgl. Lang 1960: 28-36.

"...; die noch völlig wilden und unberührten Eingeborenen hatten die Maske angelegt, als sie mich auf der Fährte eines alten Elefanten-Einzelgängers in den Urwald begleiten sollten und tanzten zuvor zum Schutz gegen die Dämonen.

Ich warb monatelang um diese Maske und zwei Totem's auf dem Eingeborenenfriedhof, stieß aber auf erbitterten Widerstand des Häuptlings, trotzdem ich dem Stamm anbot, seine Steuern zu bezahlen, die, da sie ja kein Geld haben, von den Portugiesen eingetrieben werden indem sie die Männer des Stammes an einen langen Strick binden und so an den Straßen arbeiten lassen.

Dem entgegen sie natürlich gerne, trotzdem erhielt ich die Maske und Totem's nicht. Erst bei meiner Abfahrt, als ich mein Zelt schon abgebaut hatte, kam sehr heimlich ein junger Neger des Stammes und brachte mir beides, ich fürchte fast ohne Erlaubnis des Häuptlings! Die Totem's sind ebenso wie die Maske aus primitiv geschnittenem und bemalten Holz. ..."

"Die beiden Totems befanden sich auf hohen Stangen inmitten eines Eingeborenenfriedhofes und dienten nicht nur zur Abhaltung der Dämonen von den Toten, sondern vor allem zum Schutz der Lebenden gegen die bösen Geister der Abgeschiedenen.

Die Tanzmaske wurde zu den rituellen Tänzen in den Vollmondnächten, sowie an besonderen Anlässen zur Abwehr der Dämonen benutzt. Sie tanzten zum Beispiel in dieser Maske vor meinem Zelt [siehe Abb. 1, Foto zur Karteikarte Af. 2237] ehe sie mich zu einer mehrtägigen Safari in den unwegsamsten Urwald begleiteten, um einen alten Elefantenbullen, einen Einzelgänger, zu Gesicht zu bekommen, dessen Spuren ich unweit meines Zeltes fand. Der Tanz diente in diesem Falle zur Abwehr der bösen Geister des Urwaldes von unserer Safari.

Zu den Tänzen in den Vollmondnächten benutzten die Kongos zuweilen statt der großen Kopfmaske auch nur den kleinen Kopfputz mit den Federn daran; das Schellenband aus getrockneten Früchten trugen sie um die Fußknöchel. Das breite Strohbund wanden sie sich als Rökkchen um die Hüften, wie aus der Photographie ersichtlich."⁷

Sieht man von den ethnozentrischen Entgleisungen im Sprachgebrauch der Sophie von Uhde einmal ab, so ist typisch, daß in der Beschreibung der Maske an keiner Stelle die Rede von "Kunst" und "Künstler" ist. Nach dem Produzenten der Maske wurde nicht gefragt, eine Künstler-Individualität sprach man den afrikanischen Kulturzeugnissen ab, allenfalls die "Stilprovinz" einer in sich mehr oder weniger konsistenten Figuren- oder Maskengruppe vermochte man zu ermitteln und für die Wissenschaft zu klassifizieren. Der Funktionszusammenhang, der vor allem religiöse und politischen Kontext der Gegenstände, läßt sich aus heutiger Sicht indessen auch aus solchen Texten recht genau erschließen. Im Dokumentationsteil dieses Katalogs für die einzelnen Objekte jeweils bestimmt, spiegeln die Funktionszusammenhänge wichtige Ausprägungen traditionellen Lebens in Afrika wider: mythologische Ursprungsvorstellungen, verkörpert beispielsweise durch eine androgyne, beiderlei Geschlecht repräsentierende Holzfigur der Dogon in Mali, gehören ebenso dazu wie

⁷ von Uhde, Brief vom 7.4.1939



Abb. 1: Yaka-Maskenträger vor dem Zelt von Sophie v. Uhde, westl. Kongogebiet.



Abb. 2: Tanz Nscha, Bamum/Kamerun. Foto: R. Oldenburg, Wien. Inv. Nr.: Af III, 71

Standfiguren, die vergöttlichte Urahnen darstellen. Hinzu kommen Masken, die den Träger bei seinen Tänzen in ein anderes, mythisches Urzeitwesen "verwandeln" und im Rahmen von Initiationen, also Reifeiern, die den Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenleben markieren, eine wichtige Rolle spielen. Die gleichen Masken sind oft auch für das in weiten Teilen Afrikas verbreitete Bundwesen von Bedeutung. Sie verweisen auf Kultfähigkeit und sozialen Status seines Trägers, sie werden innerhalb der Geheimbünde zur Ausübung von Gerichtsbarkeit und Strafverfolgung getragen. Darüber hinaus finden sich figürlich gearbeitete Würdestäbe, die im politischen Leben als Insignien der Macht dienen. Nicht zu vergessen sind schließlich all die Figuren, die als Fruchtbarkeits- und Heilsbringer eine besondere Verehrung verdienen.

Wenngleich die Bedeutung der Plastiken im Sinne einer adäquaten Rezeption aus dem Verständnis und der Begriffswelt der Betroffenen selbst nicht vollständig möglich ist, so ist doch letztendlich unabhängig vom "richtigen Verstehen" die Ästhetik der Zugang, durch den wir Europäer uns ein Bild von der Würde und dem Respekt afrikanischer Kulturen gegenüber ihren eigenen Kulturschöpfungen machen können.

Der lange Weg der Masken und Figuren von Afrika in die europäischen Museen vermag sogar deren ästhetischen Wirkungsgrad auf uns zu verstärken: Ihrer ursprünglichen Bestimmung entrisen finden sich die Plastiken als Ausstellungsgegenstände in einem neuen Licht wieder. Das Objekt wird zu einem Kunstwerk, ob man will oder nicht. Allen Versuchen, dies zu verhindern, haftet selbst etwas Künstliches an⁸. Da hilft keine Inszenierung vermeintlicher Alltagswirklichkeit, kein Environment mit nachgebautem Kultplatz, die "Beseelung" der Plastiken - abhängig und unabhängig von ihrer eigentlichen Funktion - bleibt dem Auge des Betrachters und seiner Bereitschaft zu ästhetischem Genuß fremder Form und Gestaltung überlassen.

Literatur:

- Fischer, Hans (1990): Völkerkunde im Nationalsozialismus. Aspekte der Anpassung, Affinität und Behauptung einer wissenschaftlichen Disziplin. Hamburgische Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte, 7. Berlin, Hamburg.
- Lang, Werner (1960): Makondemasken in der Völkerkundlichen Sammlung der Universität Göttingen. Zeitschrift für Ethnologie, 85: 28-36.
- Möller, Johannes Michael (1990): Was wollen wir von den Völkerkundemuseen? In: Kroeber-Wolf, Gerda und Beate Zekorn (Hg.): Die Zukunft der Vergangenheit. Diagnosen zur Institution Völkerkundemuseum. Beiträge und Diskussionen einer Tagung der Arbeitsgruppe Museum und des Museums für Völkerkunde Frankfurt vom 10.-12.10.1988 in Frankfurt. Interim, 10. Frankfurt, S. 29-34.
- Nippold, Walter (1957): Das Institut für Völkerkunde an der Universität Göttingen. 2. Entwicklung der Sammlung seit 1928. Göttinger Völkerkundliche Studien, 3. Düsseldorf, S. 10-14.
- Plischke, Hans (1957): Das Institut für Völkerkunde an der Universität Göttingen. 1. Aufbau und Geschichte. Göttinger Völkerkundliche Studien, 3. Düsseldorf, S. 7-9.
- Schlesier, Erhard und Manfred Urban (1987): Die Völkerkunde an der Georgia Augusta - eine historische Skizze. Georgia Augusta, Nachrichten der Universität Göttingen, Mai 1987: 47 f.
- Szalay, Miklós (1990): Afrikanische Kunst. Betrachtungsweisen und Kunstbegriff. In: Szalay, Miklós (Hg.): Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst. München, S. 11-31.

Afrikanische Plastik

Von der Konfrontation zur Annäherung

Vorbemerkung: Nichts erscheint schwieriger, als gegen die eigenen Vorurteile zu denken.

Eine Auswahl afrikanischer Kunst kann niemals ein vollständiges Afrikabild ergeben, es sei denn, wir betrachteten Afrika, wie es um die Jahrhundertwende europäische Künstler und Intellektuelle getan haben, als gedankliche Konstruktion, als Wunschbild. Für viele Interpretationen jener Zeit gibt es bis heute keine Beweise, doch immer wieder werden bestimmte Sichtweisen und Thesen in der Literatur aufgegriffen, bis sie schließlich allgemein verbindlich werden. Dagegen wenden sich viele Ethnologen, sie "haben der Ästhetik mit Recht mißtraut. Die große Masse der Werke, die sich mit der Kunst Afrikas befassen und bis zum Überdruß die gleichen Allgemeinplätze wiederholen, konstruieren fragwürdige Theorien und sind sehr dazu angetan, Argwohn zu wecken. Überdies gibt es nicht, wie wir nunmehr wissen, eine schwarzafrikanische Kunst."¹

So erfordert schon die Bezeichnung "afrikanische Kunst" in unserem Zusammenhang, da Gemeinsamkeit suggeriert wird wo Unterschiede vorherrschend sind, eine Differenzierung.

Wir haben es mit Werken aus einem riesigen geographischen Gebiet mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Strukturen zu tun. Artefakte der Alltagskultur gehören ebenso dazu wie Fruchtbarkeitssymbole aus dem religiösen Zusammenhang. Zum Teil handelt es sich um Gegenstände, die in althergebrachten magisch-religiösen Ritualen ihre Funktion hatten oder für Bünde oder Geheimbünde im Mittelpunkt standen, deren verborgene Organisation wir nicht ohne weiteres zu ergründen vermögen.

Jede ernsthafte Auseinandersetzung mit afrikanischer, insbesondere traditioneller afrikanischer Kunst kann beim gegenwärtigen Stand des Wissens nur ein behutsamer Annäherungsprozeß jenseits nicht existenter begründeter Urteile und vielfach existenter Vorurteile sein². Wenn wir uns mit Objekten konfrontieren, die von unserer Gesellschaft "Kunst" genannt werden, in Afrika aber einer anderen, etwa rein politischen oder religiösen Sphäre angehören, müssen wir die Überlegung anstellen, wie wir reagieren würden, wenn afrikanische Historiker und Kunsthistoriker bestimmte Objekte unserer Kultur auswählten und als Kunst interpretierten.

¹ Laude 1985: 78

² Eine Zusammenstellung über Klischees und Vorurteile gibt Paolo Bianchi in seiner Übersicht zur afrikanischen Kunst (Bianchi 1993: 106).

Es existiert eine "Archäologie" der kulturellen Kontakte, die zu untersuchen für die Interpretation der afrikanischen Kunst ebenso wichtig ist wie die Analyse der Plastiken. Die Interpretation der afrikanischen Plastik ist immer schon durch westliche Wunschvorstellungen wie "Primitivismus" oder "Reinheit" beeinflusst worden. Am Anfang des Jahrhunderts war die Rezeption Picassos und die Entwicklung des Kubismus bedeutend, die bis heute die allgemeine Sichtweise bestimmen. Picasso wandte sich allerdings der afrikanischen Plastik weniger um ihrer selbst willen zu, als daß er eigene formale Entwicklungen in dieser Kunst bestätigt fand.

In der Ausstellung "Perspectives: Angles on African Art" die kürzlich am "Center for African Art" in New York gezeigt wurde, wird in eindrucksvoller Weise deutlich gemacht, wie die Menschen der westlichen Industrieländer in verschiedenen Phasen ihre Bedürfnisse und Phantasien auf Afrika projiziert haben. Als Resultat ihrer Beobachtungen läßt sich auch heute noch feststellen: "Was Kunst ist bestimmen wir".

Die Forschung befindet sich gegenwärtig in Bewegung. Regionale Studien bringen kontinuierlich Resultate hervor, die eine neue Betrachtungsweise der afrikanischen Kunst erlauben. Seit etwa einem Jahrzehnt hat sich das Forschungsinteresse dahingehend verlagert, daß man den Ideen und dem Weltbild der afrikanischen Gesellschaften größte Aufmerksamkeit entgegenbringt. Es ist für diesen Zusammenhang zwingend, daß man afrikanische Kunsthistoriker und Wissenschaftler selbst zu Wort kommen läßt.

Die Beschäftigung mit afrikanischer Plastik führt zu einer prinzipiellen Hinterfragung kunstwissenschaftlicher Grundlagen und Methoden sowie der Frage nach der Möglichkeit einer Definition transkultureller Ästhetik. In ihrer grundlegenden Studie zur "Ästhetik der afrikanischen Kunst" gelangt Susan Vogel, verantwortlich für die obengenannte Ausstellung in New York, zu dem Resultat, daß die zentralen Begriffe von Schönheit und Güte für große Teile der afrikanischen Kunst deckungsgleich sind. Ästhetik und Ethik zeigen sich folglich, wie dies auch vielfach in der chinesischen Kunst gilt, als untrennbare Einheit³.

Vor dem Verlust einer kulturellen Übereinkunft, was Kunst für unsere Gesellschaft ist oder sein könnte, stellt sich die Frage, ob es etwas wie ein allgemeingültiges Kriterium der Ästhetik geben kann oder ob ästhetische Werte nicht immer an eine bestimmte Kultur gebunden sind. Um diese Fragen zu durchdenken, steht uns eine hervorragende Quelle zur Verfügung, nämlich die grenzüberschreitende Stilvermischung der internationalen Gegenwartskunst. Die Moderne, insbesondere die Postmoderne, definiert sich aus einer Reihe von Neuerungen, die es in historisch überschaubarer Zeit in dieser Ausprägung noch nie gegeben hat. Wichtige Impulse hat sie auch der Kunsttheorie mit ihrer Forderung nach einer Neukonzeption der Geschichte gegeben: "... dass es bis heute keine moderne afrikanische Kunst geben konnte, hat viel mit dem Umgang mit traditioneller afrikanischer (- Geschichte) zu tun, wie sie fast ausschliesslich von aussen definiert wurde: von Missionaren, Historikern und Ethnologen, von Museumskonservatoren, Sammlern und Galeristen."⁴

³ vgl. hier auch Nwoko 1969-87

⁴ Bianchi/Imfeld 1994: 106

In der gegenwärtigen Welt können Kulturen nicht mehr als in sich abgeschlossene Mechanismen betrachtet und kulturelle Unterschiede nicht als letztgültige Wahrheiten angenommen werden. Das gewohnte Konzept der kulturellen Aneignung wird von einer neuen Generation von Künstlern und Kunsttheoretikern auch für die traditionelle Kunst nicht mehr akzeptiert: "Jede Kultur besitzt ihre eigene Wahrnehmung und damit auch Ästhetik", lautet das Postulat. Gefordert wird ein interkultureller bzw. transkultureller Dialog mit dem Ziel, daß Kunstwerke in den Gegebenheiten erklärt und eingeordnet werden müssen, in denen sie entstanden sind, also aus der Kultur heraus und nicht von außen in sie hinein: "Was würden wir sagen, wenn unsere afrikanischen Freunde in rasantem Tempo Bücher mit dem Titel 'Die weiße Kunst' veröffentlichen würden, illustriert mit jeweils ungefähr hundert Abbildungen aus Malerei und Plastik aller europäischen Länder sämtlicher Epochen?"⁵

Der amerikanische Theoretiker James Clifford spricht von "ästhetisch-anthropologischen gegenständlichen Systemen"⁶ des Westens. Er versucht den Blick dafür zu schärfen, daß die Machtverhältnisse der Kulturen kritisch betrachtet und verändert werden müßten. Denn wie kommt ein Teil der Menschheit dazu, so seine These, die "reinen Produkte" der andern zu sammeln, auszuwählen und vor allem zu bewerten? Nicht nur bei der modernen afrikanischen Kunst hat die europäische Sammeltätigkeit, die sich naturgemäß an unseren ästhetischen Kategorien orientiert hat, zu einer Beeinflussung und Auswahl auch der traditionellen Kunst geführt. In welcher Weise die Nachfrage der Europäer auch stilistische Veränderungen der traditionellen Holz-Schnitzkunst bewirkt hat, ist in dem Zusammenhang noch nicht untersucht worden. GleichermäÙen fehlen Studien, die sich mit ikonographischen oder inhaltlichen Veränderungen beschäftigen, z.B. die Verwendung von Spiegeln bei den sogenannten "Nabelkästen" oder die Entstehung von Nagelfetischen durch Darstellungen des heiligen Sebastian analysieren.⁷

Interkulturelle Vergleiche müssen hier an die Stelle einer eindimensionalen Interpretation treten, die einzig auf Parameter unserer eigenen Kultur Bezug nimmt. Am Beispiel der Farben läßt sich dies gut verdeutlichen, wenn man beobachtet, daß bei den Bemba (Zambia) oder Luba (Zaire) nicht nur jeweils eine Bezeichnung für Schwarz oder Weiß existiert, sondern eine überwältigende Fülle für die verschiedenen Farbqualitäten, die mit geistigen Abstufungen oder Bedeutungen korrespondieren. Die Triade aus Rot, Weiß und Schwarz wird von den Fang (Kamerun) hauptsächlich dem symbolischen Bereich zugeordnet, kann aber auch Reinheit oder Wahrhaftigkeit bedeuten.

Viele afrikanische Kunstobjekte gingen und gehen in ihrer Komplexität und vielschichtigen Bedeutung weit über westliche Kunstvorstellungen und -definitionen hinaus. Initiation, Hofgesellschaft, Systeme der Weissagung oder Heilung, das Geschäft mit den Touristen und der zeitgenössische Widerstand gegen Politik bilden dabei eigene Symbolsysteme aus, die nicht jedermann zugänglich sind. Das Geheimnis einer Gruppe versteht sich als Strategie und wichtige

⁵ Laude 1985: 78

⁶ Clifford 1982: 209

⁷ siehe hier auch Beitrag Benzing

Dimension des afrikanischen Wissens, der Macht und der ästhetischen Erfahrung. Innerhalb der Repräsentationsplastik der Königshöfe werden durch Verbergen oder Präsentieren Hierarchien streng beachtet und betont, wie auch Macht und Prestige zum Ausdruck gebracht werden⁸. Auf den Goldgewichten der Akan (Ghana), um ein anderes Beispiel zu nennen, sind wiederholt moralisierende oder systemstabilisierende Sprichwörter dargestellt, die durch mündliche Überlieferung weitergegeben werden. Die Kunstwerke verstehen sich sozusagen als sichtbare und dauerhafte mnemotechnische Hilfsmittel.

Die afrikanische Kunst ist viel stärker als das Rückgrat der sozialen und politischen Ordnung einer Gruppe oder einer ganzen Lebensgemeinschaft anzusehen, als das in westlichen Gesellschaften der Fall ist. Seit Ende der achtziger Jahre wird diese These in beinahe allen der zahlreichen Veröffentlichungen, insbesondere den amerikanischen Forschungen und Ausstellungen als ein grundsätzliches, bislang unauflösbares intellektuelles Dilemma empfunden. Sie beeinflußt die zentralen Überlegungen all jener, die afrikanische Kunst der Öffentlichkeit zugänglich machen möchten: weder kann man für die afrikanische Plastik den sozialen, historischen und religiösen Zusammenhang vernachlässigen noch den Aspekt "Kunst" unberücksichtigt lassen. Afrikanische Plastik zieht im Laufe dieser Diskussion mehr und mehr aus den ethnologischen Museen aus und präsentiert sich jenseits der fixierten Vorstellung eines kulturhistorischen Objektes als "Kunstwerk". Dieser scheinbar belanglose Schritt hat gravierende Konsequenzen für die Interpretation dieser Objekte, da jedes Museum eine Geschichte hat, eine Bedeutung in sich trägt und eine kunstgeschichtliche Zukunft nach sich zieht⁹.

Es stellt sich die Frage, wie sich am Ausgang des Jahrtausends mit all den gravierenden künstlerischen Revolutionen, die in unserer eigenen Kultur stattgefunden haben, die Beziehung zwischen einem weltlichen europäischen Museum einerseits und sakralen Objekten afrikanischer Völker andererseits überhaupt gestalten kann, denn natürlich beeindruckten die afrikanischen Plastiken auch jenseits ihrer kultischen Funktion und ethnologischen Einbindung durch ihren starken künstlerischen Ausdruck.

Die Freude an den formvollendeten Objekten kann den Zugang zu einem tieferen Verständnis für eine fremde Kultur erleichtern und ein Interesse an dem komplexen kulturellen Hintergrund der Exponate wecken. Die in der Ausstellung gezeigten Objekte sollen deshalb auch als Plastik, als afrikanische Kunst, gesehen werden.

Die Ausstellung lädt ausdrücklich zum intensiven Sehen, zum detailgenauen Beobachten, zur Freude an der Betrachtung, ein. Dies allerdings unter der Maßgabe, daß die formale Betrachtung allein oder das "reine Sehen" in ihrer Quintessenz nichts zu tun haben mit der einst vom afrikanischen Künstler intendierten Bedeutung.

⁸ vgl. hier Nooter 1991

⁹ vgl. hier Vogel 1988

Afrikanische Kunst, wie sie von uns betrachtet wird, ist vom "Sehen" in unserer Kultur ebenso stark beeinflusst wie vom afrikanischen Künstler, der sie geschaffen hat¹⁰.

Wir können uns keinem Kunstwerk verwandt fühlen und es wirklich begreifen, wenn uns unsere Empfindung, unser Wissen und unsere Kultur nicht in die Lage versetzen, die Fragestellungen lebendig nachzuvollziehen, die die Entstehung des Kunstwerkes begleitet haben. Die Erschließung ist ein komplizierter Vorgang, der nicht nur viel Wissen erfordert, sondern auch dazu zwingt, die in unserer Gesellschaft übliche Spaltung zwischen Innen und Außen, zwischen subjektiver und gesellschaftlich anerkannter Erfahrung, zu überdenken. Dieser Vorgang gestaltet sich um so schwieriger, als es für unsere Lebenswelt keine konkreten oder institutionalisierten Formen für Innerlichkeit mehr gibt, ja es sogar zu heftigen Konflikten kommt, sobald Menschen diese wiederzuerlangen versuchen. Darin unterscheiden wir uns vor allem von den außereuropäischen Kulturen, die durch Maskenspiele, Tänze, Zeremonien, Heiligtümer oder kosmologische Systeme der Innerlichkeit eine gesellschaftlich verbindliche Form gaben.

Es ist das Resultat eingehender Analysen, daß die Figuren und Masken in ihren vielfältigen Funktionsbereichen am Königshof, im Ahnenkult, Geisterglauben, Hexenwesen, Magie oder bei der Initiation in Bewegung vorgeführt werden und nicht zum statischen Präsentieren bestimmt sind. Die Konzeption eines reinen visuellen Kontaktes, das ruhige Schauen ist im Gegensatz zu unserer Kunstbetrachtung atypisch.

Viele afrikanische Kunstwerke waren außerdem nicht dazu bestimmt, ständig - schon gar nicht in einem Museum - gesehen zu werden. Ein Teil ihrer Bedeutung resultierte in ihrem ursprünglichen Kontext zweifellos aus dem Effekt, nur selten oder aber auch nicht in der Öffentlichkeit gezeigt zu werden. Wyatt MacGaffey merkt dazu an: "Moderne Kunsttheorie geht von der Hypothese aus, daß der Galerie- oder Museumsbesucher in der Lage sei zu begreifen, wenn er die Dinge sehe. Die Essenz der afrikanischen Kunst jedoch beinhaltet, das man allein durch Sehen nicht sehen kann. Es ist nicht überraschend, daß einige der am meisten respektierten Gegenstände nur selten von irgendjemand gesehen wurden."¹¹

Zur Rezeptionsgeschichte

Der "unvoreingenommene" Blick ist für den europäischen Betrachter unmöglich. 100 Jahre Wissenschaftstradition von Ethnologie und Kunstgeschichte haben denkbar unterschiedliche Rezeptionsweisen afrikanischer Kunst begleitet. Eine "objektive" Annäherung kann es vor diesem Hintergrund nicht geben.

Allein in der analytischen Abtragung der historischen Schichten der europäischen Rezeption läßt sich zum Kern dieser Kunst finden und nicht in pauschalisierten Verallgemeinerungen, die sich in der Begrifflichkeit einer westlichen Kunstästhetik äußern. Gerade das fehlende Selbstverständnis oder eine fehlende Eindeutigkeit dieser Plastiken haben die Phantasie der Künstler und

¹⁰ Vogel 1991: 194

¹¹ MacGaffey 1991: 18 f

Rezeptionen immer wieder inspiriert und zu einer Geschichte der Mißverständnisse geführt. Man sah in der afrikanischen Kunst gewissermaßen das Gegenstück zur jahrhundertealten Tradition der klassischen Mythologie, der klassischen Kunst, die in unserer Kultur verschiedene, ja manchmal sogar gegensätzliche Bedeutung angenommen hat.

Théodore Géricault (1791-1824) ist - an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert - der einzige Maler, der die Aufklärungsgedanken bewußt durch die Darstellung von Afrikanern als Sinnbilder der Emanzipation des Menschen thematisiert¹². Gauguin, die Fauves und der deutsche Expressionismus betrachteten diese Kunst unter einem emotionalen Gesichtspunkt: der exotische und evolutionistische Aspekt interessierte sie ebenso wie die Form der Kunst. Die afrikanische Kunst stand in ihrer Betrachtung am Anfang dieser Chronologie, als die Brücke-Künstler diese um 1904 "entdeckten". Sie sahen diese hauptsächlich aus einer romantischen Perspektive, als Verkörperung ihrer Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Authentizität in der Kunst. Form und Ausdruck der Plastiken waren jedoch die beiden Eigenschaften, die die jungen Künstler, insbesondere des Expressionismus, am meisten faszinierten.

Die reine Form- und Stilbetrachtung sowie die Beschreibung der plastischen Qualitäten dominierten dann seit Picassos "Entdeckung" der afrikanischen Kunst auch die rein wissenschaftliche Präsentation der afrikanischen Plastik. Formalistische Unterstellungen, eine Parallelisierung von "primitiver" oder Stammeskunst mit westlicher Avantgarde wurden unter einem eindimensionalen Blickwinkel vorgenommen und ein Austausch unter Gleichen nicht angestrebt. Die Entwicklung des analytischen Kubismus veranlaßte die europäischen Künstler, insbesondere über Picassos und Braques Beschäftigung mit afrikanischer Kunst, von einem Kunstkonzept der Wahrnehmung zu einem konzeptuellen zu gelangen.

Künstlerindividualität

Die Kunstwerke der Ausstellung sind anonym. Wie in vielen Sammlungen traditioneller Kultur zeichnen sich die Objekte durch eine fragmentarische Dokumentation aus. So fehlt nicht nur der Künstlername, sondern oft eine präzise Angabe über Ethnie oder Herstellungsort. Die Rolle der individuellen Kreativität, der großen Künstlerpersönlichkeit im Kontext gemeinschaftlicher kultureller Tradition ist seit Franz Boas Studien (1908) weder von der Ethnologie noch von der Kunstgeschichte bearbeitet worden¹³.

Auch hinsichtlich dieser Problematik ist die gegenwärtige Forschungssituation durch einen Umbruch gekennzeichnet. Das Interesse an Datierung und Sicherung des Materials bzw. die Frage der Künstlerzuschreibung nimmt einen immer größeren Raum ein. Zuschreibungen oder Datierungen, die für den Kunsthistoriker ja erst das Grundgerüst für eine Bildinterpretation bilden, scheinen im Zusammenhang mit afrikanischer Plastik nicht von Interesse gewesen zu sein. Dabei ist doch aus der Kunstgeschichte bekannt, daß z. B. eine veränderte Zuschreibung oder eine

¹² Kunst 1967: 27 f

¹³ vgl. hier Price 1992: 87 f



Abb. 3: Tänzer in Tanzmaske, Bamum/Kamerun. Foto: R. Oldenburg, Wien. Inv. Nr.: Af II, 223



Abb. 4: Tänzer mit Tanzmaske, Bamum/Kamerun. Foto: R. Oldenburg, Wien. Inv. Nr.: Af II, 224



Abb. 5: Maskentänzer, Kamerun. Postkarte (12671), Gebrüder Metz, Tübingen. Inv. Nr.: V/166/16

Umbenennung eines Bildtitels unsere Auffassung und Interpretation von Bildern zum Teil gravierend verändert.

Wie außerordentlich wichtig in dem Zusammenhang eine Zusammenarbeit mit afrikanischen Wissenschaftlern ist, zeigt sich an der Bewertung der Kunst der Dogon in Mali, die seit den 30er Jahren von den verschiedensten ethnologischen Schulen studiert wurde und zu der bestdokumentierten Kunst Westafrikas gehört.

Der erste und sicher bis heute bekannteste Forscher der Dogon-Plastik war Marcel Griaule, Mitglied der französischen "Mission Dakar-Djibouti". Über eine Periode von 25 Jahren, insbesondere aber nach 1947, wurde Griaule von einem Jäger Namens Ogotemmel in das geheime Wissen der Dogon eingeführt. Eine reiche philosophische Tradition wurde vor Griaule ausgebreitet und von ihm sorgfältig dokumentiert. Für ihn lautete das Fazit seiner Studien, daß die Gesellschaft der Dogon von Symbolen und Mythen dicht durchsetzt und in dieser Beziehung statisch sei.

Heutzutage werden seine Forschungen kontrovers diskutiert, und seine Publikationen sind, insbesondere was ihre Methodik betrifft, unter amerikanischen und afrikanischen Wissenschaftlern extrem umstritten. Seit den 60er Jahren wird ihm unter anderem vorgehalten, daß seine Beobachtungen sich vor Ort nicht verifizieren lassen. Da kaum anzunehmen ist, daß die Gesellschaft der Dogon sich seit den 30er Jahren so gravierend gewandelt haben könne, zeigt sich rasch die Unzuverlässigkeit seines Systems.

Es wird vor allem seine Annahme einer "zeitlosen" Kultur der Dogon verworfen, die Generationen von Wissenschaftlern beeinflusst hat und bis heute eine allgemeine Vorstellung des Afrikabildes prägt. Daß das Gesagte nicht nur für afrikanische Kunst insgesamt gilt, sondern letztlich auch für die einzelnen Völker, ist an Hand der Yoruba-Kunst ganz deutlich herausgearbeitet worden. Mit der Ausstellung "Die Kunst der Yoruba" (Zürich 1991) wurde erstmals versucht, die "afrikanische Kunst" von ihrer "Ungeschichtlichkeit" zu befreien. Man mühte sich, einen konkreten Kontext aufzuzeigen und individuelle Künstler zu bestimmen.

Wissenschaftler wie Roy Sieber und Robert Faris Thompson haben bahnbrechende Arbeit für die Anerkennung der Dynamik afrikanischer künstlerischer Traditionen und der Kreativität einzelner Künstler geleistet. Herbert M. Cole und Chike C. Aniakor stellen in ihrer Untersuchung über die Künste der Igbo in Nigeria heraus, daß in der Bildhauerkunst der Igbo, wie in fast aller afrikanischen Kunst, individuelle Handschriften erkennbar sind, und Künstler lokal bekannt waren und sind¹⁴. Die afrikanische Kunst ist unzweifelhaft das Resultat einer langen Tradition, eines Prozesses, der in enger Beziehung zum jeweiligen Weltbild steht. Dieser Prozeß verläuft jedoch nicht anonym, sondern wird selbstverständlich wie in unserer Gesellschaft durch die Handschrift vieler Künstlerpersönlichkeiten geprägt. Innerhalb einer festgelegten Typologie gibt es nur wenig Raum für die Entscheidung des afrikanischen Künstlers für individuelle Abweichungen oder stilistische Neuerung. Aber es gibt sie, vergleichbar etwa der Kunst des Mittelalters. Der Künstler arbeitete in einem System, welches das Festhalten am Überlieferten und an den lokalen Formen der

¹⁴ Cole/Aniakor 1984: 24

Repräsentation fordert und welches erlaubt, soziale Bedürfnisse durch bekannte und vertraute Formen auszudrücken. Dies bedeutet nun aber nicht, daß es in der afrikanischen Kunst nicht möglich wäre, Künstlerzuschreibungen vorzunehmen. Jeder Künstler interpretiert und variiert bestimmte Themen innerhalb der symbolischen Themenwahl, innerhalb eines festen Formenkodex. Variationen des Dekors zeigen z. B. ein tief verwurzeltes Bedürfnis des Künstlers nach Abwechslung, das über die Anforderungen eines festen religiösen Programms didaktischer oder symbolischer Bilder weit hinausgeht.

Im Rahmen traditioneller Normen ist der afrikanische Künstler befugt, eine individuelle Ausdrucksform zu finden. Roger Fry spricht sogar von der ungewöhnlichen Freiheit der afrikanischen Plastik in einem festgelegten Rahmen¹⁵.

Entsprechend sind die Namen der Künstler oft rekonstruierbar, nur hat das in Zeiten früherer Sammlungs- und Forschungstätigkeit nicht interessiert¹⁶.

Die Plastiken

Die in unserer Kultur bekannteste afrikanische Kunst, die Plastik, umfaßt in der Regel Figuren und Masken. Holz gehört zu den bevorzugten Materialien für Masken, Statuen und andere rituelle Gegenstände. Die Verarbeitung von Holz, Metall und Ton wurde von streng geschiedenen Organisationen vorgenommen, wobei das Wissen in der Regel vom Vater auf den Sohn weitergegeben wurde.

Die Plastik steht im Mittelpunkt der afrikanischen Kunst, die zur Vereinfachung der organischen Struktur neigt. Plastiken werden in der Regel aus einem Stück gearbeitet und nur selten treffen wir auf Hinzufügungen, etwa bewegliche Extremitäten oder Masken, die z. B. einen gesondert gearbeiteten und beweglichen Unterkiefer haben. Das Zusammenspiel von Oberfläche, Volumen und Bewegung unterstützt die Ausdruckskraft, wobei das Alter oder die Gebrauchsspuren, zumindest in der europäischen Sichtweise, noch eine besondere Rolle spielen.

Bei vielen Plastiken sind mehr oder weniger ausgeprägte Asymetrien zu beobachten. Kleine Abweichungen der Regelmäßigkeit wechseln mit einer Überbetonung bestimmter Körperteile oder des Kopfes wie z. B. bei einer gezeigten *tellem*-Ahnenfigur (vgl. Kat. Nr. 6, Dogon/Mali).

Neben der außerordentlichen Vielfalt der Stile und Formen in den regionalen Zonen fällt eine Vorliebe für die Darstellung des Menschen auf. Eine typologische Ordnung ist dabei weit häufiger anzutreffen als stilistische Stabilität.

Eine Gliederung nach Themen oder auch ethnischen Gruppierungen wie Bambara (Mali), Dogon (Mali), *Senoufo* (Mali) oder Ashanti (Ghana) - um nur die bei uns bekanntesten hervorzuheben - sind reine Hilfskonstruktionen für eine Ordnung. Es ist auf Grund dieser Voraussetzung schwierig, mehr als nur globale Annäherungen zu versuchen und Einteilungen sowohl nach Themen als auch

¹⁵ Fry 1920

¹⁶ Price 1992: 87 f

nach geographischen Regionen vorzunehmen. Die Ausstellung folgt einer übergreifenden Konzeption.

Dem westlichen Betrachter afrikanischer Plastik fehlt in der Regel die in unserer Kultur selbstverständliche Vertrautheit mit der geistigen und religiösen Welt. Dabei gilt es immer zu beachten, daß auch schon diese Terminologie westlicher Kulturvorstellung entspringt und daß Begriffe wie Plastik bzw. Skulptur oder Maske im afrikanischen Kontext eine völlig andere inhaltliche Bedeutung haben können, und die Idee des Gesamtkunstwerkes vor der einzelnen Arbeit überwiegt. Diese Vorstellung ist ein genuiner Bestandteil der Daseinsform afrikanischer Plastik. Für viele afrikanische Künstler gibt es ein dialektisches Verhältnis zwischen der sichtbaren Gestalt und dem versteckten Inhalt eines Kunstwerkes. Um so mehr etwas als geheimnisvoll gilt, desto rätselhafter und abstrakter ist oft seine Form. Diese wird allerdings nie soweit reduziert, daß die dargestellten Menschen oder Tiere nicht mehr als solche erkennbar wären¹⁷.

Die Vorstellung einer unsichtbaren Wirklichkeit beeinflußt dagegen das sichtbare Symbolsystem bei vielen Ritualen wie z. B. der Initiation, das im fortgeschrittenen Stadium intensiver abstrakt und metaphorisch wird. Ähnliche abstrakte Schemata sind auch für die Architektur zu konstatieren, deren skulpturale Verzierung häufig auf die Bedeutung des Inneren verweist. Die Architekturteile (Figuren, Frieze, Wände und Balken) differenzieren die verschiedenen geistigen Sphären und trennen auch den öffentlichen Bereich von dem, der nur einer bestimmten initiierten Gruppe vorbehalten ist. Vor allem an Türen finden wir Plastiken als Zeichen, um Nichtinitiierte, Kinder oder Mitglieder des anderen Geschlechts fernzuhalten.

In Plastiken, die mit Stoffbündeln, Federn, Nägeln, Schildkrötenpanzern, Schlangenhäuten und anderen Materialien versehen sind, werden oft übersinnliche Kräfte projiziert. Die Accessoires stellen einen zumindest ebenso bedeutsamen Bestandteil für die Interpretation der Plastiken dar, wie diese selbst¹⁸. Die Materialien selbst werden in einem streng vorgeschriebenen Ritual aufgebracht und sind keineswegs beliebig. Bei den sogenannten Nagelfetischen werden die Nägel manchmal von Personen benutzt, die einen Schwur leisten. Sie werden in den Mund genommen und erst dann auf die Figur aufgebracht.

In anderen Plastiken werden die Materialien im Sinne einer Collage benutzt. Für den Initiierten sind zufällige Anhäufungen von Knochen, Zweigen und Blättern sorgfältige Kombinationen wichtiger "übersinnlicher" Objekte. Die mit verschiedensten Materialien ausgestatteten Plastiken können gegen feindliche, krankmachende Mächte schützen, wobei nur der Besitzer oder Spezialist diese Kräfte überhaupt registrieren kann. Ebenso kann man eine Plastik benutzen, um Krankheiten des eigenen Körpers auf sie zu übertragen. Manchmal kann die Präsenz verschiedener Materialien bei einer Plastik auch signalisieren, daß sich etwas in ihrem Inneren verbirgt. Die berühmtesten Beispiele sind Reliquiar-Figuren der Fang (Kamerun), in denen Hinterlassenschaften wichtiger Ahnen aufbewahrt werden. Nur den Initiierten ist es erlaubt, den Inhalt einzusehen. Für alle anderen Be-

¹⁷ vgl. Nooter 1991

¹⁸ Rubin 1974: 9 f

trachter haben die Plastiken dagegen ausschließlich die Funktion, die Nichtinitiierten fernzuhalten. Der Anyang-Kopfaufsatz (Inv. Nr. Af 2063 Anyang/Kamerun) wird vom sogenannten *Yu-Yu*-Geheimbund in einem solchen Zusammenhang genutzt. Die genaue Bedeutung läßt sich nicht bestimmen. Es wird aber von etlichen Forschern angenommen, daß sie eventuell der Darstellung von Verstorbenen dienen.

Die Bronze-Plastiken aus Benin gehören zu den bekanntesten afrikanischen Kunstwerken (vgl. Kat. Nr. 34, Kopf, Edo/Benin; Kat. Nr. 35, Plastik, Westafrika). Die technisch aufwendig aus Gelbguß gefertigten Köpfe wurden der Überlieferung nach auf den Altären der Ahnen aufgestellt. Bronzearbeiten waren ausschließlich dem Königshof, also dem Oba und seiner Familie, vorbehalten.

Ein sogenannter Spiegelfetisch aus Gabun (Inv. Nr. Af 4199, Kota/Gabun) gehört zu einer Plastikengruppe, die als Symbole für den Übergang einer diesseitigen Welt in das Jenseits steht. Der Spiegel findet dabei ebenso häufig Verwendung wie die Kauri-Schnecken, die auch als Fruchtbarkeitssymbole bekannt sind. Die Spiegel werden häufig auf Nabelkästen angebracht, wie z. B. bei einer Figur von der Loango-Küste (Kat. Nr. 23, Bavili/Gabun), deren Nabelkasten Pflanzenreste enthält. Über die sogenannten *nkonde*-Figuren war bis um die Jahrhundertwende wenig bekannt.

Eine größere Eindeutigkeit hinsichtlich ihrer Funktion ist z. B. bei den sogenannten "*akua'ba*-Puppen" gegeben (vgl. Kat. Nr. 54, Zaramo/Tanzania; Kat. Nr. 27, Ashanti/Ghana).

Die Puppen werden nicht in einem uns geläufigen Sinn als Spielzeug gebraucht. Ein Teil der Forschung schreibt den Puppen einen Fruchtbarkeit verstärkenden Charakter zu oder sieht sie gar als phallische Symbole an. Als Fruchtbarkeitspuppen nehmen sie z. B. in der Kunst der Ashanti einen bevorzugten Platz ein. Die kleinen, häufig stilisierten Figuren werden oft von schwangeren Frauen getragen. Die auch bei den Exemplaren der Ausstellung zu beobachtenden Stilisierungen werden unterschiedlich interpretiert, bewegen sich aber alle in einem Rahmen, der mit Fruchtbarkeit zu tun hat. Sigrid Paul oder E. L. R. Meyerowitz deuten z. B. sichelförmige Augenbrauen, die nach unten gerichtet sind, als Mond. Dieser stehe wiederum mit Schwangerschaft und Mutterschaft in enger Verbindung¹⁹.

Ob auch die *ibedji*-Figuren der Yoruba (Nigeria) im Zusammenhang mit Fruchtbarkeit stehen, ist dagegen nicht eindeutig klar. Es steht aber fest, daß die *ibedji*-Figuren als zusammengehöriges Paar Zwillinge (selten Drillinge) darstellen bzw. Zwillinge sind (vgl. Kat. Nr. 36, 37, Yoruba/Nigeria). Da Zwillinge bei den Yoruba eine bevorzugte Stellung im Leben einnehmen, scheint auch der Wunsch nach Zwillingen naheliegend. In diesem Zusammenhang wird den *ibedji*-Figuren eine Fruchtbarkeit fördernde Funktion zugeschrieben.

Demgegenüber steht die vornehmliche Aufgabe der *ibedji*-Figuren, als Bleibe für die herumirrende Seele eines gestorbenen Zwillinges zu dienen, damit der andere Zwilling weiterleben kann. Die

¹⁹ vgl. Paul 1970; Hirschberg 1969: 333 a, b; Ratray 1927; Meanzé 1968; Gerlands 1967; Benzing 1970.

Yoruba betrachten die Seele eines Zwillingspaars als Einheit, nicht als zwei getrennte Einzelne. Beim Tod eines Zwillinges wird ein Puppenpaar angefertigt, von dem eine Figur (die dem überlebenden zugeordnete) aufbewahrt wird, während die andere dem verstorbenen zugeordnet wird. So dient die *ibedji*-Figur als eine Art Körperersatz für den Seelenteil eines gestorbenen Zwillinges, die ebenso wie der überlebende Zwillingsteil gewaschen, gefüttert und umsorgt wird.

Masken nehmen einen großen Teil der Ausstellung ein (vgl. hier Kat. Nr. 60, *tsihongo*-Maske, Chokwe/Angola). Betrachtet man die gezeigten Masken genau, so fällt neben der großen Variationsbreite die Unvollständigkeit einiger Masken auf. Bei einer Bambara-Maske (Inv. Nr. Af 4196, Bambara/Mali) z. B., deren Überzug schon stark abgeblättert ist, zeigen Bohrungen an den langen spitzen Ohren und an den Gesichtshälften, daß hier ursprünglich Gegenstände befestigt waren. Eine andere, sogenannte "*ndomo*-Maske" der Bambara (Kat. Nr. 2, Bambara/Mali) ist mit vier Hörnern ausgestattet. Die Hinzufügung von Kauri-Muscheln läßt auch eine Interpretation als Fruchtbarkeitssymbol zu.

Hervorzuheben sind auch die verschiedenen Materialien der Masken. Man vergleiche hier einmal eine hölzerne, sogenannte Krokodilmaske der Dogon (Kat. Nr. 7, Dogon/Mali) mit dem aus feinen geknüpften Fäden gearbeiteten Gesicht (Kat. Nr. 52, Sala Mpasu/Zaire) unter einem spitzen Kopfaufsatz, der mit Dreiecksornamenten verziert ist. Das Krokodil spielt in der mythologischen Welt der Dogon eine besondere Rolle. Das Tier soll einer Legende zufolge die von den Feinden verfolgten Dogon gerettet haben, indem es die Flüchtenden über den Fluß trug.

In unserer Kultur, in der Maskenbräuche zumeist ihre traditionelle religiöse Bedeutung verloren haben, versteht man unter der Bezeichnung "Maske" in der Regel eine Art von künstlichem Gesicht. Für die afrikanische Gesellschaft dagegen, vergleichbar mit ihrer Funktion im antiken Theater, wird sie als Mittel angesehen, welches dem Träger erlaubt, sich in ein anderes Wesen zu verwandeln oder ihm temporär eine andere Existenz gibt. Dieser Vorgang der Entindividualisierung kann den Maskenträger gegen feindliche Kräfte schützen und ihm erlauben, sich in verbotenen Sphären zu bewegen. Grundsätzlich ist zu registrieren, daß nur in sehr seltenen Fällen Frauen als Maskenträgerinnen auftreten.²⁰

Im Zusammenhang mit den durch Wissen und Macht besetzten Bereichen wird häufig das Geheimnisvolle herausgekehrt. Die Bezeichnung der Bambara für "Geheimnis" ist z. B. "*dibi*", eine literarische Anspielung an das Zweideutige, den Einflußbereich der Nacht und der Dunkelheit. Es gibt eine große Anzahl verschiedener Maskentypen, wobei die bekanntesten zu der Gruppe gehören, die Ahnengeister verkörpern. Am geheimnisvollsten erscheinen die sogenannten "*nkisi*", die man früher auch als Fetische bezeichnete²¹.

In Kamerun gibt es politische Bünde, die sich nur in der Nacht zu ihren Zusammenkünften treffen. Die Masken dieser Gesellschaft wirken entsprechend bedrohlich²². Es gibt jedoch auch Masken für die Zeremonie am Tage, wobei entsprechende Gegenstände für den nächtlichen Auftritt vorhanden

²⁰ vgl. Raabe 1993

²¹ vgl. hier Nooter 1991: 25 ff

²² Northern 1984:184



Abb. 6: Bronzekopf, Edo/Benin. Kat. Nr. 34

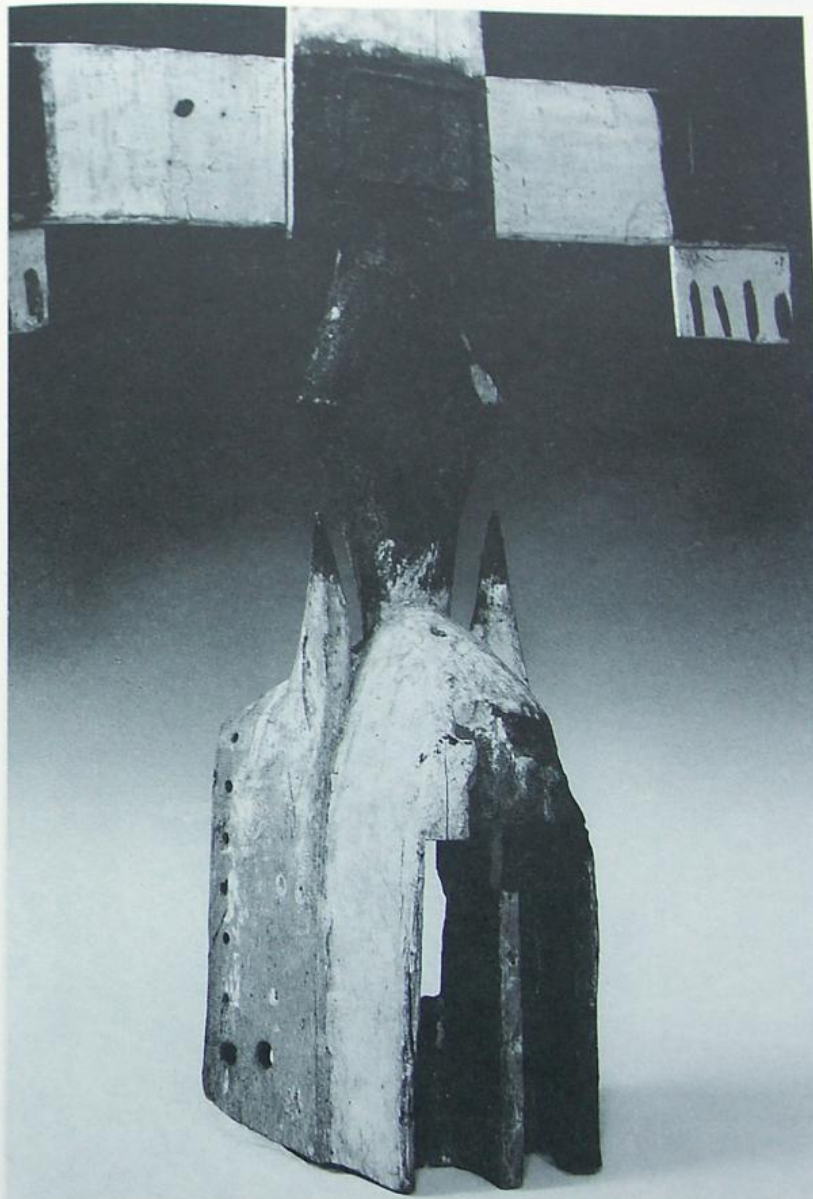


Abb. 7: Stülpmaske, Dogon/Mali. Kat. Nr. 7



Abb. 8: Maskenkostüm, Sala Mpasu/Zaire. Kat. Nr. 52

sind. Schwarze Altarmasken und ihre bemalten Gegenstücke, die im Zusammenhang mit der Initiation Verwendung finden, sind in ein und derselben Gesellschaft zu konstatieren. Nichts weniger als starre Objekte, haben sie so im Kult oder während eines Zeremoniells eine höchst lebendige Bedeutung, wobei das jeweilige Weltbild die vielfältigsten Funktionen von Masken bestimmt. In diesen Maskentänzen sind sie ein wichtiger ritueller Bedeutungsträger.

Die im Museum präsentierten Objekte sind also nur die Überreste eines ganzen Ensembles, zu dem Frisur, Kostüm und die Einbindung in eine musikalische Darbietung gehören.

Die Maske hat ihren Auftritt in Zeiten der Krisenbewältigung oder des Übergangs: Geburt, Beschneidung, Pubertät, Heirat oder Tod.

Die Maske ist dabei Bestandteil einer umgreifenden Konzeption, wird verstanden als "rites de passage", ist also mehr als Kostüm oder Insignie. In bestimmten Ritualen fungieren sie als Vertreter einer überirdischen oder nichtalltäglichen Welt. Sie sind Götter oder Geister, Ahnen oder Verstorbene, freundlich gesonnen oder bedrohlich: "Immer steht diese Kunst in der Spanne zwischen Darstellung und Verkörperung. Die Grenze zwischen beidem kann nicht scharf gezogen werden, aber sie kann auch nicht in Richtung auf die bloße Darstellung - auf Kosten der Verkörperung - überschritten werden."²³

In einer Abfolge von Ritualen, die überwiegend der Integration des Individuums in die Gemeinschaft dienen, haben die Masken ihren Platz. Initiationsbünde verfügen oft über eine große Anzahl von Masken. Im sogenannten Ahnenkult treten neben Plastiken (Senufo/Mali) verschiedene Masken auf. Der *poro*-Bund gehört hier zu den bekanntesten. Der herstellende Künstler legt in erster Linie den Akzent auf die Manifestation eines religiösen Gefühls oder der Betonung des Zusammengehörigkeitsgefühls einer Gruppe, statt stilistische Merkmale zu betonen. Diese sind aber dennoch zu registrieren und lassen sich häufig aus der Zuordnung zu unterschiedlichen Hierarchien erklären. *Gelede*-Masken der Yoruba z. B. sind die materielle Repräsentation der Macht.

Der außerordentlich komplizierte Prozeß einer Rekontextualisierung ist zwar auch bei "üblichen" europäischen Kunstwerken gegeben, wird aber nirgends deutlicher als bei den Masken. In Verbindung mit Ausbildung und Initiationszeremonien werden in den afrikanischen Gesellschaften häufig verbale mit darstellenden Künsten verbunden. Ohne eine zeremonielle Benutzung, ohne Bindung unsichtbarer Kräfte ist Plastik, insbesondere die Maske für den afrikanischen Künstler als Kunstwerk um des bloßen Kunstwillens undenkbar: "Traditionelle afrikanische Kunst ist dadurch, dass sie nicht verselbständigt ist - wie es die Kunst der europäischen Moderne ist -, sondern in einem Kontext steht, nicht weniger Kunst, wie manche meinen; es ist vielmehr so, dass die europäische Kunst der Moderne dadurch, dass sie sich aus ausserkünstlerischen Zusammenhängen weitgehend gelöst hat, zwar nicht mehr Kunst, gesellschaftlich jedoch belangloser geworden ist."²⁴

²³ Schmalenbach 1988: 15

²⁴ Szalay 1986: 7; vgl. auch ders., S. 179, 183-184.

Weiterführende Literatur:

- Abiodun, Rowland, Henry John Drewal and John Pemberton (1991): Yoruba. Kunst und Ästhetik in Nigeria. Lorenz Homberger (Hg.). Zürich.
- Anderson, Martha G. and Christine Mullen Kreamer (1989): Wild Spirits, Strong Medicine: African Art and the Wilderness. New York.
- Benzing, Brigitta (1970): Die Fruchtbarkeitspuppen der Aschanti im National-Museum in Accra, Ghana. Tribus, 19.
- Bianchi, Paolo (1993): Afrika - Iwalewa. Ruppichteroth.
- Bianchi, Paolo und Al Imfeld (1994): Alte Kunst Afrikas. In: Bianchi, Paolo: Afrika - Iwalewa. Ruppichteroth.
- Clifford, James (1988): The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge.
- Cole, Herbert M. (1982): Mbari: Art and Life among the Owerri Igbo. Bloomington.
- Cole, Herbert M. and Chike C. Aniakor (1984): Igbo Arts: Community and Cosmos. Los Angeles.
- Duncan, Carol (1991): "Museums and Citizenship". Exhibition Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington.
- Fabian, Johannes (1983): Time and the Other: How Anthropology Makes its Object. New York.
- Fagg, William (1968): African Tribal Images. Cleveland.
- Fischer, Eberhard und Lorenz Homberger (1986): Masks in Guro Culture, Ivory Coast. Zürich.
- Fry, Roger (1920): Negro Sculpture. In: Fry, Roger (Ed.): Visions and Design. London.
- Gerlands, A. A. (1967): Afrika. Recklinghausen.
- Griaule, Marcel (1938): Masques Dogons. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 33. Paris.
- Griaule, Marcel (1947): Nouvelles recherches sur la notion de personne chez les Dogons. Journal de Psychologie Normale et Pathologique, 40: 425-431.
- Griaule, Marcel (1965): Conversations with Ogotemméli. London.
- Hirschberg, Walter (1973): Die Kulturen Afrikas. Frankfurt.
- Jedrej, M. C. (1980): Structural Aspects of a West African Secret Society. Ethnologische Zeitschrift Zürich, 1: 133-141.

- Keckskési, Maria (1987): African Masterpieces and Selected Works from Munich: Staatliches Museum für Völkerkunde. New York.
- Koloss, Hans-Joachim (1987): Zaire. Meisterwerke afrikanischer Kunst. Berlin.
- Koloss, Hans-Joachim (1988): Kings, Masks, and Festivals in the Grasslands of Cameroon. In: Ruby, Jay and Peter Fuchs (Eds.): Visual Anthropology. London.
- Koloss, Hans-Joachim (1990): Art of Central Africa. Masterpieces from the Berlin Museum of Völkerkunde. New York.
- Koloss, Hans-Joachim (1991): Die Kunst der Senüfo - Elfenbeinküste. Berlin.
- Kunst, Hans-Joachim (1967): Der Afrikaner in der europäischen Kunst. Bad Godesberg.
- Laude, Jean (1973): African Art of the Dogon. New York.
- Laude, Jean (1985): Ethnologie et histoire de l'art. L'Écrit-Voir, 6.
- Laude, Jean (1968): L'art de l'Afrique noire. Paris.
- Lévi-Strauss, Claude (1972): "Primitive" und "Zivilisierte". Nach Gesprächen aufgezeichnet von Georges Charbonnier. Zürich.
- MacGaffey, Wyatt (1991): Preface. In: Nooter, Mary H.: Secrecy. African Art that Conceals and Reveals. New York.
- MacGaffey, Wyatt and John M. Janzen (1974): An Anthropology of Kongo Religion: Primary Texts from Lower Zaire. University of Kansas Publication in Anthropology, 5: 1-163.
- MacGaffey, Wyatt and John M. Janzen (1984): Nkisi-Figures of the Bakongo. African Arts, 7: 87-89.
- Meanzé, P. (1968): African Art. London.
- Meyer, Piet (1981): Kunst und Religion der Lobi. Zürich.
- Minh-Ha, Trinh T. (1991): "No Master Territories". When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics. New York, London.
- Nooter, Mary H. (Ed., 1991): Secrecy. African Art that Conceals and Reveals. New York.
- Nwoko, Demas (1969-87): Ästhetiken der Kunst und Kultur Afrikas. In: New Culture. Lagos.
- Paul, Sigrid (1970): Afrikanische Puppen. Baessler Archiv, Beiheft 6.
- Perrois, Louis (1985): Ancestral Arts of Gabun: From the Collection of the Barbier-Muller Museum. Genf.
- Preston, George (1985): Sets, Series, and Ensembles in African Art. New York.

- Price, Sally (1992): Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft. Frankfurt.
- Raabe, Eva (1992): Mythos Maske. Ideen, Menschen, Weltbilder. Roter Faden, 19. Frankfurt/M.
- Rattray, R. S. (1927): Religion and Art in Ashanti. Oxford.
- Rubin, Arnold (1969): The Arts of the Jukun-speaking People of Northern Nigeria. Bloomington.
- Rubin, Arnold (1974): African Accumulative Sculpture: Power and Display. (Ausstellungskatalog). New York.
- Rubin, Arnold (1976): Figurative Sculptures of the Niger River Delta. Los Angeles.
- Rubin, Arnold (1988): Masks of Civilisation. Los Angeles.
- Rubin, William S. (1984): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. New York, München.
- Schmalenbach (1988): Afrikanische Kunst: Aus der Sammlung Barbier-Müller, Genf. (Ausstellungskatalog). München.
- Sieber, Roy (1980): African Furniture and Household Objects. Bloomington.
- Sieber, Roy and Roslyn A. Walker (1987): African Art in the Cycle of Life. Washington D. C.
- Szalay, Miklós (1986): Die Kunst Schwarzafrikas. Zürich.
- Thompson, Robert Farris (1973): Yoruba Artistic Criticism. In: d'Azevedo, Warren (Ed.): The Traditional Artist in African Societies. Bloomington, S. 19-61.
- Vogel, Susan (1980): Beauty in the Eyes of the Baule: Aesthetics and Cultural Values. Working Papers in the Traditional Arts, 6.
- Vogel, Susan (1986a): African Aesthetics: The Carlo Manzi Collection. New York.
- Vogel, Susan (1986b): Aesthetics of African Art. New York.
- Vogel, Susan (1991): "Always True to the Object". Exhibition Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington.
- Vogel, Susan (1988): Art/Artifact. African Art in Anthropology Collections. München 1989.
- Vogel, Susan and Francine N'Diaye (1984): African Masterpieces from the Musée de l'Homme. New York.
- Vogel, Susan, James Baldwin, Romare Bearden et al. (1987): Perspectives: Angles on African Art. New York.

Brigitta Benzing

Verstehen Sie den Nagelfetisch?

Versuch einer kunstethnologischen Annäherung

Der kunstethnologische Kontext

"Man nennt die afrikanischen Statuen oft Fetische, und jeder gebraucht dies Wort; doch erklärt es nichts, bedeutet alles mögliche und verdeckt den Sinn dieser Skulpturen und vor allem unsere Unkenntnis."¹

Bei dem Wort "Kontext" denken wir im allgemeinen an einen größeren Zusammenhang, in dem wir etwas einordnen, weil wir meinen, daß es unabhängig von seiner Herkunft da hinein paßt. Die Suche nach dem Kontext heißt in der Kunstethnologie die Suche nach der jeweiligen, das künstlerische Schaffen einer Gesellschaft bestimmenden Ästhetik bzw. den Ästhetiken in verschiedenen Medien und Medienkombinationen der jeweiligen Gesellschaft. Ob dabei die "Schriftlichkeit" oder "Verwissenschaftlichung" eine Bedeutung hat, ob Institutionen regulierend eingreifen - im Sinne von Bewahrung oder Neuerung -, ob es Einzelne sind, die durch ihr Werk Auslöser von Strukturveränderungen werden, ob gravierende wirtschaftliche oder andere Umbrüche Neuorientierungen, auch in der Ästhetik, zur Folge haben, sind wichtige Einzelfragen, die sich aufdrängen und die an dieser Stelle lediglich beispielhaft aufgeführt werden.

Einen Gegensatz zu konstruieren zwischen "kunsthistorischer" und "kunstethnologischer" Annäherung an das "irgendwie" (!) als Kunst erkannte, fremde Objekt, vertieft den Gegensatz zwischen zwei von den "Aufgeklärten" beider Disziplinen als eindeutig falsch erkannten Ansätzen: dem ästhetisierenden einerseits - den es derartig isoliert in der Kunstgeschichte, als Geschichte verstanden, gar nicht geben dürfte -, und dem kontextualisierenden andererseits, den es ohne engere Zentrierung auf den ästhetischen Kontext unter dem Etikett "Kunstethnologie" gar nicht gibt.

Zwei weiterführende Gedanken erscheinen dabei wichtig:

1. Die Ausformulierung einer "Ästhetik" muß nicht an die Schriftlichkeit gebunden sein. Nicht erst seit Menschen im Abendland über ihre Kunst schriftlich reflektieren bestehen ästhetische Normen. In vielen Gesellschaften sind Erfahrung, Übung und mündliche Überlieferung Garanten für einen Jahrhunderte währenden ästhetischen Grundkodex.
2. Ästhetische Normen von ihrem zeit- und raumbedingten Kontext herauslösen zu wollen, kann nur die Folge einer Überbetonung "wahrer" Ästhetik - deren sich der Urteilende so gut wie nie als nicht teilhaftig empfindet, oder jener "Rudimentalisierung" allen Ästhetischen - weltweite Einheit über dem Null-Niveau - haben. Beides ist falsch.

¹ Einstein 1908: 34 f

Der ausgetretene Pfad der Beschäftigung von Europäern mit der außereuropäischen Kunst

"Das Gegenüber der ethnologischen Arbeit ist die fremde Form. Dabei ist die Fremdheit nicht die des rein Formalen."²

Das Faszinierende in der Beschäftigung mit der Kunst anderer Völker liegt darin, die Vielfalt der möglichen Ausprägungen und dahinter liegenden Systeme zu erkennen, die eine gesellschaftliche "Eigenwertigkeit" haben, ohne daß es einer Bestimmung durch Fremde (z. B. Europäer) bedarf. Für wen ist die "fremde Form" fremd?

Tasten wir uns zum System im o. g. Sinn vor, so handelt es sich

1. um ästhetische Codices,
2. um weitere, kulturelle, auch ethische Codices,
3. um Personen, hauptsächlich Bewahrer und Rebellen (männliche wie weibliche, je nach den gesellschaftlichen Gegebenheiten).

Dies sind zentrale Aspekte des Kontextes eines Einzelwerkes, sowohl in kunstethnologischer, wie auch in kunsthistorischer Perspektive. Kein Kunsthistoriker, keine Kunsthistorikerin würde diese Aspekte in ihrer Bedeutung für eine Analyse abendländischer Kunstwerke leugnen. Doch wenn es um "etwas als Kunst erahntes" außerhalb selbstauferlegter Grenzen geht - hier im besonderen um afrikanische Plastik -, scheitern die Kunsthistoriker/-innen bisher noch oft - abgesehen von einem nach wie vor offensichtlichen Desinteresse - an der Unfähigkeit, über die zwei folgenden Standardfragen hinauszugehen:

1. Was hat die "traditionelle" Kunst Afrikas den europäischen Künstlern wann, wie und warum bedeutet?
2. Was hat die "zeitgenössische" afrikanische Kunst den Europäern zu verdanken?

Die Fragestellungen sind so stereotyp wie die Argumente: Ohne Impulse aus Europa wäre diese Kunst gar nicht existent, sie lehnt sich an europäische Muster an, ist imitativ (manche sind etwas gnädiger und konzedieren eigenständige Wege der "Verarbeitung"), sie steht im Abseits, weil sie nicht genügend Kenntnis hat, oder sie nimmt von den weltweiten Strömungen der Kunstentwicklung - genauer: des "Kunst-Business"! -, sie steht in radikalem Bruch mit ihrer Tradition, Künstler und Künstlerin sind "zu eng" in ihr Milieu "eingebunden"; alles ist arm, dürftig, Abklatsch, Kopierkunst ...!

Die afrikanische Kunst, um die es hier geht, wird streng von diesen "modernen" und von außen kaum verstandenen, häufig fehlinterpretierten Wegen unterschieden, auch für diese "traditionelle" afrikanische Kunst - vor allem Plastik - wuchert ein phantastisches Gestrüpp von Stereotypen. Der Nagelfetisch ist ein Beispiel, auf das im folgenden eingegangen werden soll.

² Schuster 1992: 1

Zur eigentlichen Frage: Verstehen Sie den Nagelfetisch?

Er, sie, es (oder noch etwas anderes) - Sie lesen recht! - ist, wie sein oder ihr Vetter, der Spiegel-fetisch, für Europäer, die ihm begegneten, ein Fascinosum. Dabei haben die portugiesischen und spanischen Seeleute, die an den Küsten West-Afrikas entlang ihre Auftragserkundungen betrieben, nicht nur den Begriff "Fetisch", sondern auch noch dieses spezifische Fascinosum mitgeschaffen (etwa im 16./17. Jh.), das viel später (etwa im 19./20. Jh.) als "primitives" religiöses Machwerk einerseits, und als "elementares", anregendes Kunstobjekt andererseits in Europa auf Aufmerksamkeit stieß.

Die bisherigen Interpretationen reichen von evolutionistischen, die den "Fetisch" als Kennzeichen "primitiver" Religiosität auffaßten ("Fetischismus"), über missionarisch-kontextualisierende (d. h. um Verstehen und "Umdeutung" im christlichen Sinn bemühte), bis hin zu religionsethnologischen, versuchsweise adäquaten Kontextualisierungen und - last, not least - rein ästhetischen Rezeptionen von Künstlern in Europa, bzw. von ziemlich willkürlichen Interpretationen von Kunsthistorikern/-innen ebenda.

Gehen wir diesen Schritt: Sagt Ihnen der Nagelfetisch etwas, können Sie etwas mit ihm anfangen, zieht er Sie ins Völkerkunde- oder Kunst-Museum - und wenn, warum?

Dies sind sehr direkte Fragen. Lieben Sie ihn gar? Oder fragen Sie sich, was dieses "seltsame Wesen" überhaupt darstellen soll, und warum es sich seit über einem Jahrhundert in europäischen Museen und Sammlungen "breit macht"?

Der Nagelfetisch in der interkulturellen Begegnung

Ein sogenannter Nagelfetisch ist eine oft anthropomorphe Figur aus Holz, die keine zentrale Gottheit darstellt. Sie ist allenfalls das Abbild oder abstrakte Bild einer Hilfs-gottheit, das Träger übernatürlicher Kräfte ist. Eine solche Figur ist also:

- ein Symbol,
- ein Bestandteil einer religiös-kosmischen Ordnung - nicht dessen Zentrum oder Höchstes Wesen,
- Träger einer durch Höhere Mächte bzw. Höhere Macht eingesetzten Kraft,
- ein Kommunikationszentrum zwischen Mensch(en) und Gottheit(en).

Die Frage, ob etwas im Verständnis der Menschen weltweit gleichzeitig Symbol und Realität sein kann bzw. welche Kontroverse in dieser Frage aufkommen kann, zeigt der Jahrhunderte währende Streit über die Transsubstantiation³ im weströmischen Christentum. Im folgenden soll beispielhaft am Nagelfetisch dargestellt werden, welche Phasen interkultureller Verständigung und interkultureller Mißverständnisse zwischen Europäern und Afrikanern durchlaufen worden sind.

³ Die Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi im katholischen Meßopfer.

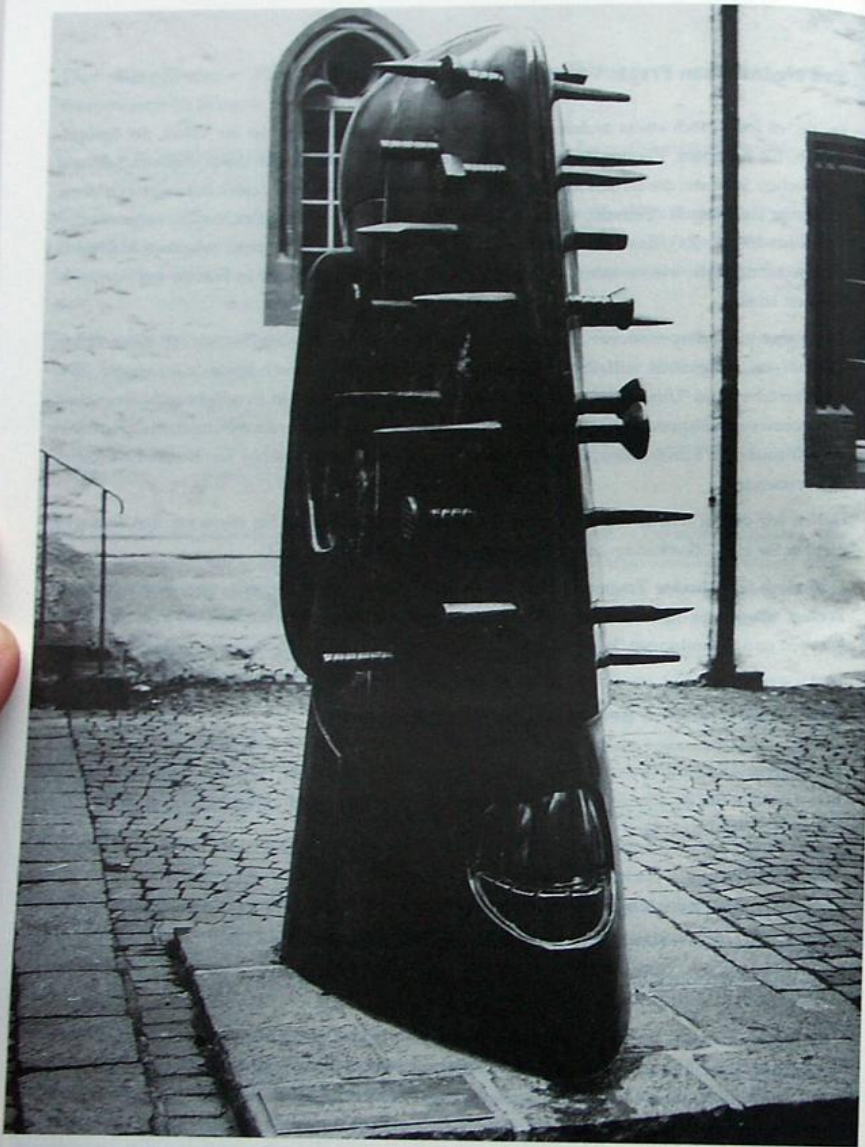


Abb. 9: Anleihe oder Parallele?

Rainer Kriester:
 „Großer Nagelkopf“, Sinnbild des verletzlichen und gleichzeitig verletzenden Menschen.
 Plastik auf dem Marktplatz in Goslar (1981)

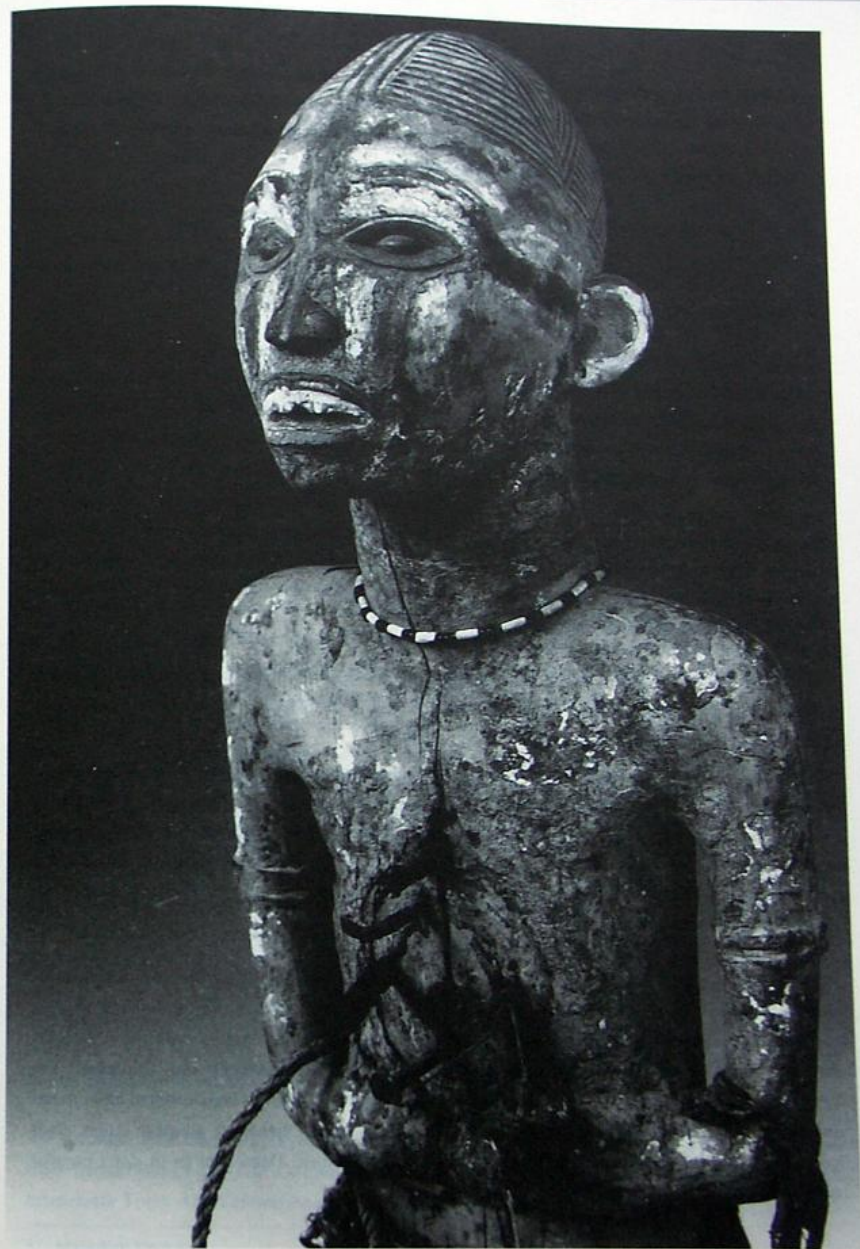


Abb. 10: „Nagelfetisch“, Yombe, Bafioti/Gabun. Kat.-Nr. 49

Die erste Begegnung zwischen Portugiesen und West- und Westzentral-Afrikanern führte, zumindest in einer Hinsicht, zu einem gegenseitigen Verständnis: Objekte, die die Portugiesen "feitiço" nannten, waren hie-wie-dort integriert in eine Weltauffassung und konnten beidseitig Symbol für eine höhere Macht und Träger einer solchen Macht sein.

Im christlich-weströmischen Kontext wurde versucht, zwischen "Aberglauben" des Volkes und "wahrem Glauben" zu unterscheiden. "Fetische" und "Götzen" waren sowohl in Süd- und Südwest-Europa im Lichte des Christentums Zeugnisse des Aberglaubens als auch in "Übersee" und mußten bekämpft bzw. materiell zerstört werden.

Anthropomorphe Holzplastiken zur Zeit der frühen Kontakte von Portugiesen und Spaniern mit den Menschen an der Westküste Afrikas waren möglicherweise "Fetische" im Sinne des bisher Ausgeführten. Mit Sicherheit trugen sie aber weder Nägel noch Spiegel. Es gibt noch keine vergleichende Studie faszinatorischer Objekte, die in vielen Gesellschaften der Welt zu "magisch-wirksamen" Objekten avancieren konnten.

Im west- und zentralafrikanischen Bereich gehören Nägel und Spiegel zu solchen Objekten, nicht zu vergessenen der Schlüssel bzw. das Schloß; ich würde sogar so weit gehen, die Schrift als solche und bestimmte Farben dazu zu rechnen. Auch in umgekehrter Richtung eines Kulturaustausches sind die frühen übernommenen "magisch-wirksamen" Objekte, wie Steine und Mineralien, noch längst nicht ausreichend untersucht.

Der Strom der wissenschaftlichen Beschäftigung mit einheimischen Religionen (und deren Wandel) in West- und Westzentral-Afrika - der eigentlichen Domäne des Fetisch - begann erst viel später im Zeitalter der frühen Völkerkunde, Mitte/Ende des 19. Jh.

Zu Beginn des 20. Jh. jedenfalls hatten Nagel- und Spiegelfetische bereits so sehr ihre Plätze in den europäischen Völkerkunde-Museen erobert, daß niemandem eingefallen wäre, danach zu fragen, wann die ersten Nägel oder Spiegel in den Herkunftsregionen dieser wundersamen Fetische überhaupt eingeführt bzw. entwickelt worden sind. Es wurde auch nie gefragt nach dem Einsatz solcher Figuren im "Kontext" der Gesamtgesellschaft, der ihr eigenen religiösen Weltauffassung, der ästhetischen Vorstellungen usw.

War die "residentielle" Plastik aus dem Holz einer ganz bestimmten Baumart, vielleicht sogar eines ganz bestimmten Baumes, in der Abgeschlossenheit eines eine höhere Macht vertretenden Künstlers geschaffen worden, um schließlich in seiner Vollendung den Zutrittsbefugten präsentiert zu werden, so veränderte sich die Situation grundlegend nach der Ankunft der Europäer. Die "residentielle" Figur durfte nun durch die notleidende und hilfeschuchende Person selbst bzw. deren rituellen "Vormund" nicht nur berührt und mit Motivobjekten behängt, sondern auch noch "verletzt" werden, z. B. mit Nägeln, Metallstücken oder Scherben. Dazu gibt es in der Literatur hauptsächlich zwei Interpretationen:

1. Die notleidende menschliche Kreatur "schreit" ihren Schmerz heraus, indem sie ihn auf ein "starkes" Wesen - eben den Fetisch - ablädt; wenn die Heilung eintritt, wird das verletzende Objekt wieder aus der Figur genommen.
2. Das "starke" Wesen selbst soll einem anderen dasselbe Böse zufügen, was man ihm durch Verletzung antut.

Beide Arten intendierter Wirkung können möglich sein und nebeneinander bestehen. Lassen wir die Begriffe "weiße" und "schwarze" Magie einmal beiseite! Sie erklären in diesem Zusammenhang einfach zu wenig. Weiterführend sind eher zwei Gedanken: die Bedeutung der Rezeption neuer Objekte, die faszinatorisch sind, und die in solchen Objekten angelegte Widerspiegelungswirkung. Das Sakrileg, ein "heiliges" Holz mit einem solchen Objekt zu verbinden, schlägt - im Guten, wie im Bösen - zurück. Spiegelwirkungen dieser Art beispielsweise sind fast weltweit belegt. So ist eben der Spiegelfetisch der "Vetter" des Nagelfetischs!

Sakrales und Profanes im Kontext

"Mit welchem Recht ist als Kunst zu bezeichnen, was im 19. Jh. Götzen, Fetische und Teufelswerk waren? Ist es Kunst, weil sich einige europäische Künstler seit der Jahrhundertwende dafür interessieren?"⁴

Der Begriff "Fetisch", so wie ihn die Europäer lange Zeit verallgemeinernd für afrikanische Plastik verwendeten, hat selbst einen Bedeutungswandel erfahren. Deckte er vom Beginn afro-europäischer Kontakte im 16. Jh. bis zur Mitte des 19. Jh. afrikanische Plastik im Sinne von "Götzenbild" ab, so wurde er ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. zum zentralen Gegenstand eines Typus "primitiver" religiöser Weltauffassung, des "Fetischismus", stilisiert. Im 20. Jh. schließlich wurde die Bezeichnung wieder enger gefaßt, bis sie sich der ursprünglichen der portugiesischen Seefahrer wieder annäherte: ein Fetisch ist ein von der Natur oder vom Menschen geschaffenes Behältnis für eine magische Kraft oder Substanz, die einflußbar ist und heilbringend oder aber schädigend wirken kann. Er ist im religiös-kosmischen System der jeweiligen Gesellschaft eher peripher und konkurriert dort mit anderen, peripheren Größen - zumindest, was seine Wirksamkeit anbelangt. Sollte die Konkurrenz groß und die Wirksamkeit u. U. nicht mehr gesichert sein, so ist der Fetisch der Verrottung preisgegeben oder landet schließlich auf Umwegen in einem Völkerkunde-Museum, wo er künstlich am Leben erhalten wird.

Der Nagelfetisch steht hier stellvertretend als Beispiel für einen Kulturaustausch von vielen Jahrhunderten zwischen Afrika und Europa, der in der gegenseitigen Übernahme von uminterpretierten Elementen bestand und insgesamt ein großes Mißverständnis war und noch ist.

Viele andere Plastiken "sakralen" Charakters in Afrika sind keine Fetische. Es sind Darstellungen oder Symbolisierungen von Gottheiten, von Ahnen, Ahnenpaaren oder bisexuellen Ahnen (als intensivste Form der Vereinigung des Männlichen und Weiblichen). Solche Darstellungen oder

⁴ Marschall 1992: 9

Symbolisierungen können auch zoomorph oder abstrakt sein - so wie ein *nommo*-Stab der Dogon in Mali, der aus einer Addition einzelner Symbole besteht, für die Vollendung der Schöpfung steht.

Schließlich muß noch die Maske besonders hervorgehoben werden. Die "Sakralität" der Metamorphose, deren starrer Teil der plastisch gearbeitete Verwandlungskörper ist, ist wichtig. "Die Maske ist ein Gerät der Verwandlung. Die Maske tritt stets an den Grenzen auf, die zwei Elementarbereiche - Mensch und Tier, Krieg und Frieden, Leben und Tod - voneinander scheiden."⁵

Was indes in den Völkermuseen an "Masken" erhalten ist, ist nur ein kleiner Teil der "Metamorphose": es fehlt die weitere textile oder sonstige Umhüllung, die weitere Ausschmückung, die ritualisierte Bewegung, die "verstellte" Stimme, die musikalische Begleitung, das Zusammenwirken der Maske mit anderen Masken und mit dem "Publikum" - kurz: es fehlt die gesamte künstlerische Darbietung, die den nun im Museum präsenten festen "Verwandlungskörper" umrahmt, und es fehlt die gesamte dramaturgische Ordnung des Geschehens.

Neben den genannten "sakralen" bestehen in Afrika viele Formen "profaner" Plastik, wobei die Übergänge fließend sind: Darstellungen von Herrschern und Herrscherinnen, denen oft eine Portraitabsicht nicht abgesprochen werden kann - auch wenn wir es für frühere Jahrhunderte nicht mehr verifizieren können -, typisierende Darstellungen von Menschen (gesellschaftlicher Stand, Kleidung, Arbeitsverrichtung), ferner Tiere, Naturobjekte, Spielobjekte, Lehrobjekte, Schmuckobjekte, Trauerobjekte ...). Unsere Sammler waren ziemlich blind - rechts und links vom Fetisch - und wir sind immer noch ziemlich blind und tapsend auf unseren Wegen der Annäherung an die Afrikanische Kunst.

Im Kontext afrikanischer Gesellschaften läßt sich kaum zwischen "sakraler" und "profaner" Plastik unterscheiden. Die von Menschenhand geschaffene Gestalt wird als "Anmaßendes" begriffen, das in vielen Religionen als Konkurrenz zum Schaffen höherer Mächte aufgefaßt wird. Diese Form des Gestaltens wurde und wird entweder verbannt und verboten oder aber - eben wegen seiner Macht und Gefährlichkeit - der Sphäre des Sakralen zugewiesen.

Eine "Sakralisierung" der Kunst hat in Afrika im 20. Jh. eingesetzt. Bis dahin, und z. T. bis heute, hat sich in der Kunst afrikanischer Gesellschaften das "Heilige" bewahrt, nach welchem die euro-amerikanischen Kunstmäzene und das Kunstpublikum dieser Regionen neuerlich wieder sehnsuchtsvoll Ausschau halten.

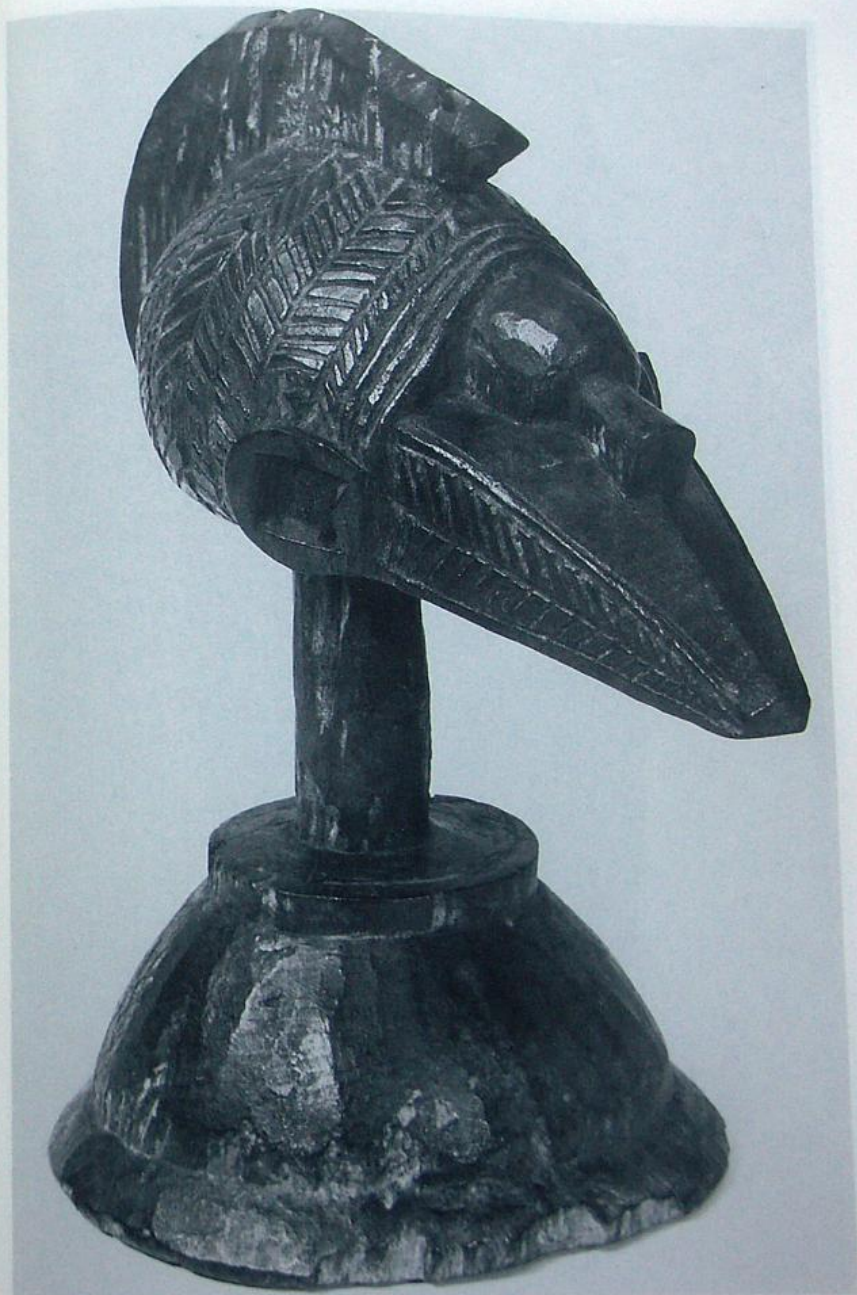
⁵ Kesser 1963: 2

Literatur:

- Bianchi, Paolo (1993): Die Kunst der Ausstellung. Ansätze für eine neue Kunst der Ausstellung und der Museographie - Im allgemeinen (I) und vor allem im interkulturellen Bereich (II). *Artis. Zeitschrift für Neue Kunst*, Juni 1993: 36-41; Juli/August 1993: 42-47.
- Einstein, Carl (1908): Die Welt im Querschnitt. In: Siebenhaar, Klaus (Hg.): Carl Einstein, Prophet der Avantgarde. Berlin 1991.
- Haustein, Lydia (1993): Das Bild des Fremden. Gedanken zur Rezeption außereuropäischer Kunst I, II. *Artis. Zeitschrift für Neue Kunst*; Juni 1993: 30-35; Juli/August 1993: 30-35.
- Kesser, A. (1963): Die Brücke, Februar 1963.
- Marschall, Wolfgang et al. (Hg., 1992): Die fremde Form. L'esthétique des autres. *Ethnologica Helvetica*, 16. Bern.
- Price, Sally (1992): Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft. (Primitive Art in Civilized Places. Deutsch 1989). Frankfurt/M.
- Schuster, Meinhard (1992). In: Marschall 1992.
- Thompson, Jerry L. and Susan Vogel (1991): Closeup. Lessons in the Art of Seeing African Sculpture from an American Collection and the Horstmann Collection. New York.

Katalogteil

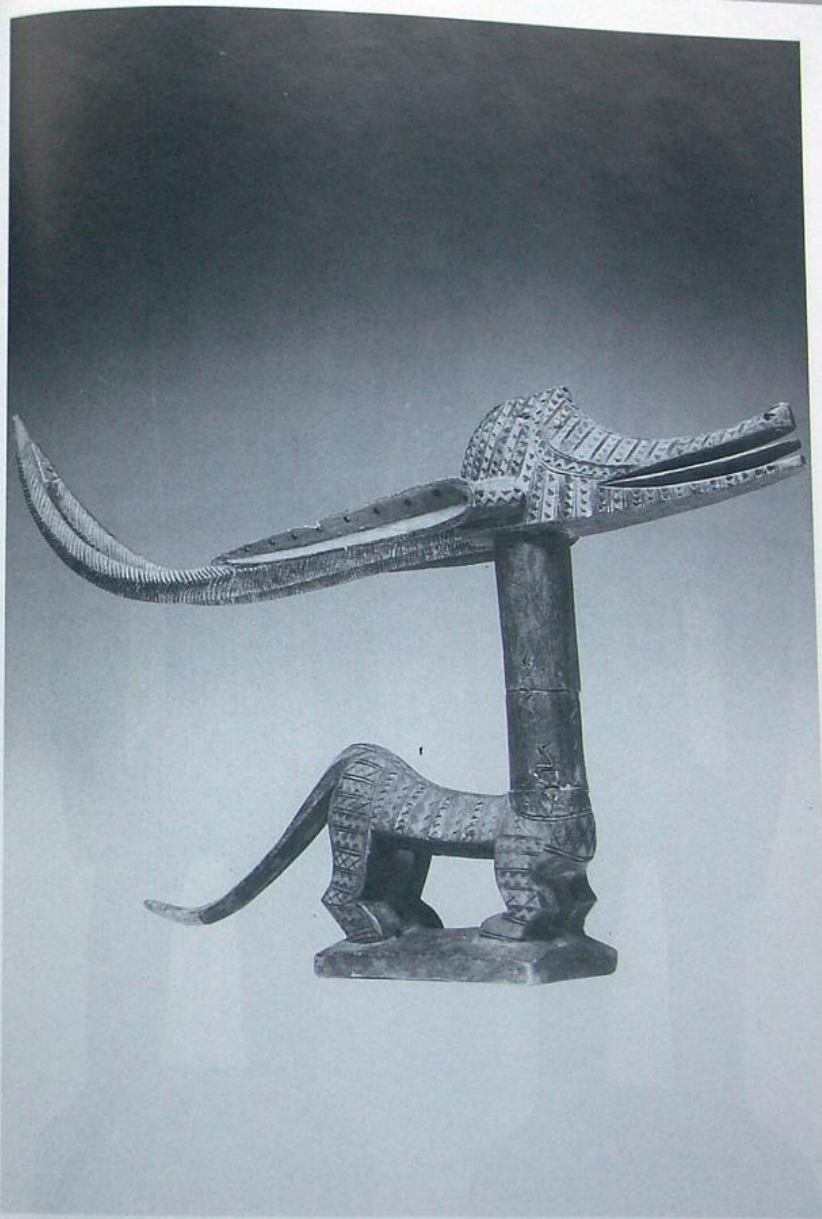
Abbildungen



Kat. Nr. 1, Kopfaufsatz einer Maske, Baga/Guinea



Kat. Nr. 2, Gesichtsmaske (ndomo), Bambara/Mali



Kat. Nr. 3, Kopfaufsatz einer Maske, Bambara/Mali



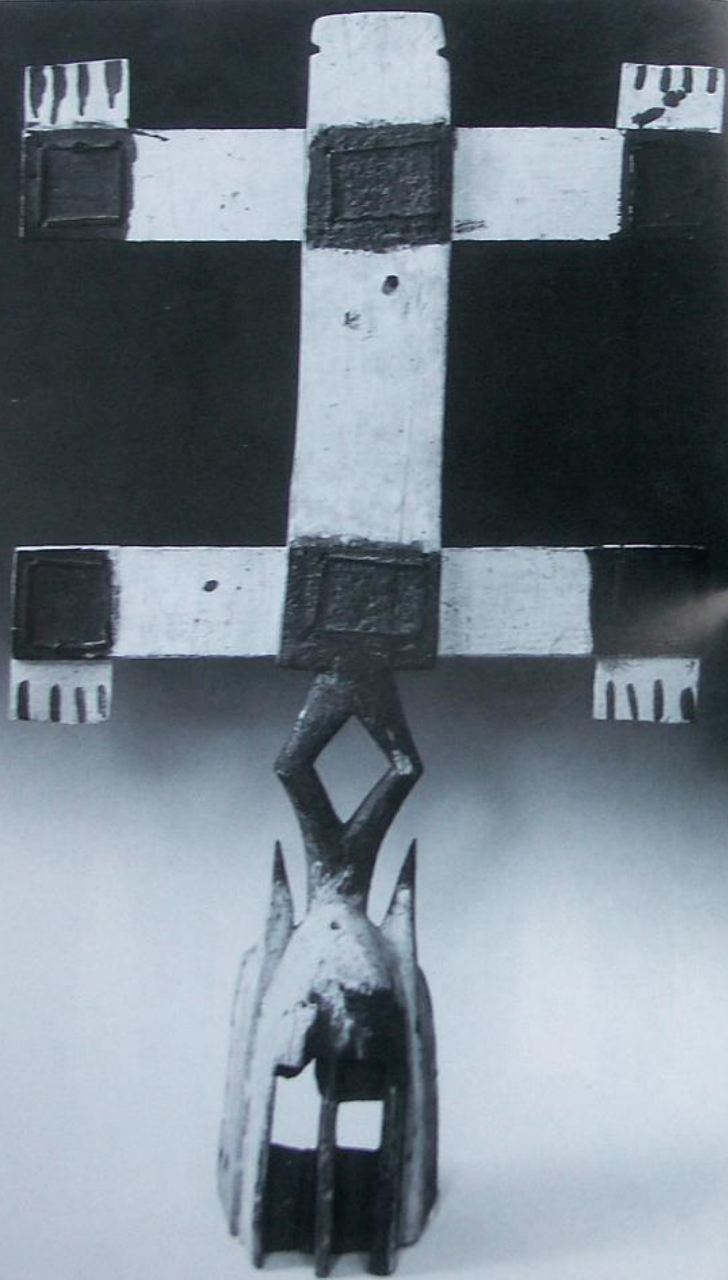
Kat. Nr. 4, Holzfigur, Dogon/Mali



Kat. Nr. 5, Holzfigur, Dogon/Mali



Kat. Nr. 6, Holzfigur (tellem-Figur), Dogon/Mali



Kat. Nr. 7, Stäbelsmaske (kanga), Dogon/Mali



Kat. Nr. 8, Fruchtbarkeitsfigur, Dogon/Mali



Kat. Nr. 9, Holzfigur, Dogon/Burkina Faso



Kat. Nr. 10, Steinfigur, Mende oder Kissi/Sierra Leone



Kat. Nr. 11, Holzfigur, Basa/Liberia



Kat. Nr. 12, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 13, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia





Kat. Nr. 14, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 15, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 16, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 17, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 18, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 19, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 20, Gesichtsmaske, Dan (Gio)/Liberia



Kat. Nr. 21, Aufsatzmaske (landai), Kpelle/Liberia



Kat. Nr. 22, Holzfigur, Baule/Elfenbeinküste



Kat. Nr. 23, „Spiegelfetisch“, Baule/Gabun



Kat. Nr. 24, Würdestab, Baule/Elfenbeinküste



Kat. Nr. 25, Holzfigur, Guro/Elfenbeinküste



Kat. Nr. 26, Stülpmaske (wabele), Senoufo/Elfenbeinküste



Kat. Nr. 27, Stülpmaske (wabele), Senoufo/Elfenbeinküste



Kat. Nr. 27, 28, Fruchtbarkeits-Puppe (akua'ba), Ashanti/Ghana



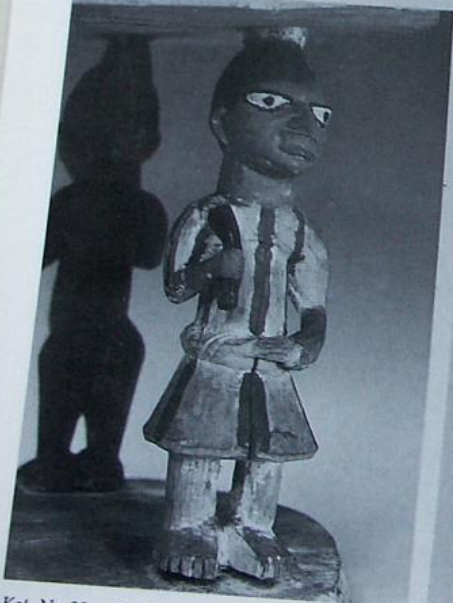
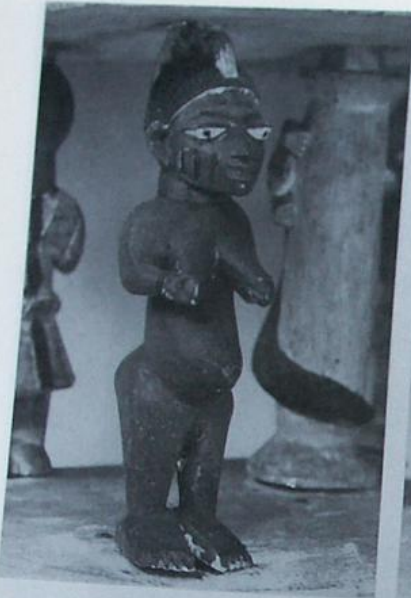
Kat. Nr. 29, Fruchtbarkeits-Puppe (akua'ba), Fanti/Ghana



Kat. Nr. 30 und 31, Holzfigur, Lamba/Togo



Kat. Nr. 32, Holzfigur, Lamba/Togo



Kat. Nr. 33, „Fetischstuhl“, - /Togo, Popo-Distrikt



Kat. Nr. 33, „Fetischstuhl“, - /Togo, Popo-Distrikt



Kat. Nr. 34, Kopfplastik, Edo/Benin



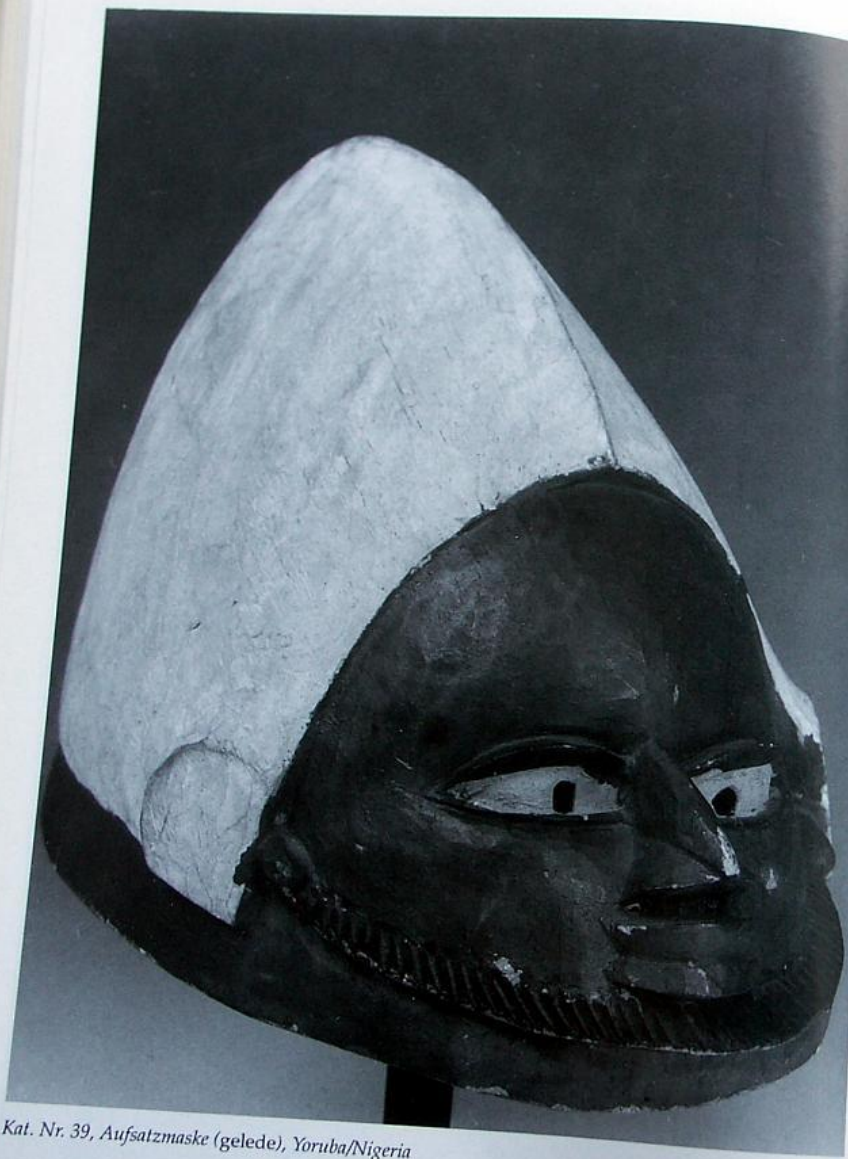
Kat. Nr. 35, Bronzefigur, Dahomey/Benin



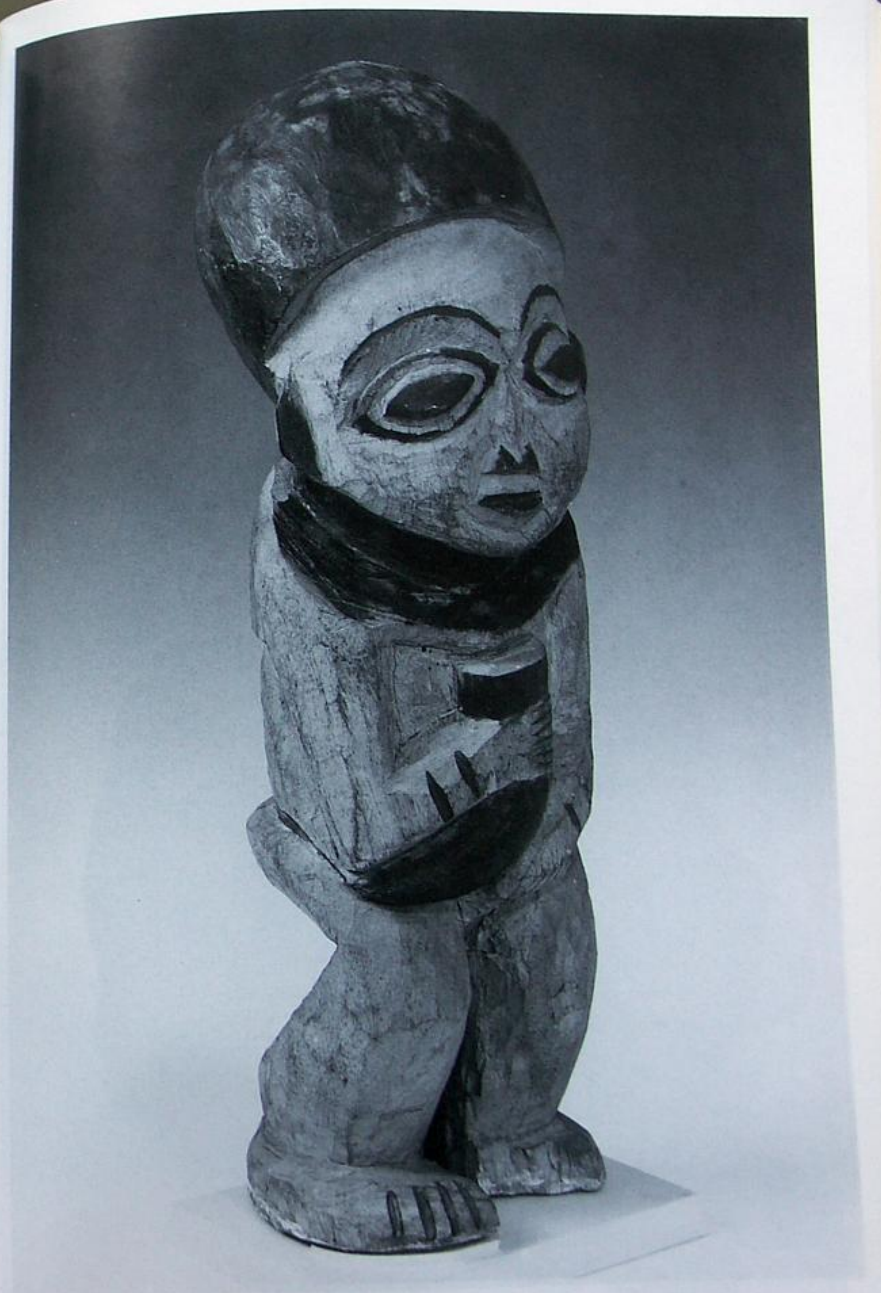
Kat. Nr. 36, 37, Zwillings-Figuren (ibedji-Figuren), Yoruba/Nigeria



Kat. Nr. 38, Aufsatzmaske (gelede), Yoruba/Nigeria



Kat. Nr. 39, Aufsatzmaske (gelede), Yoruba/Nigeria



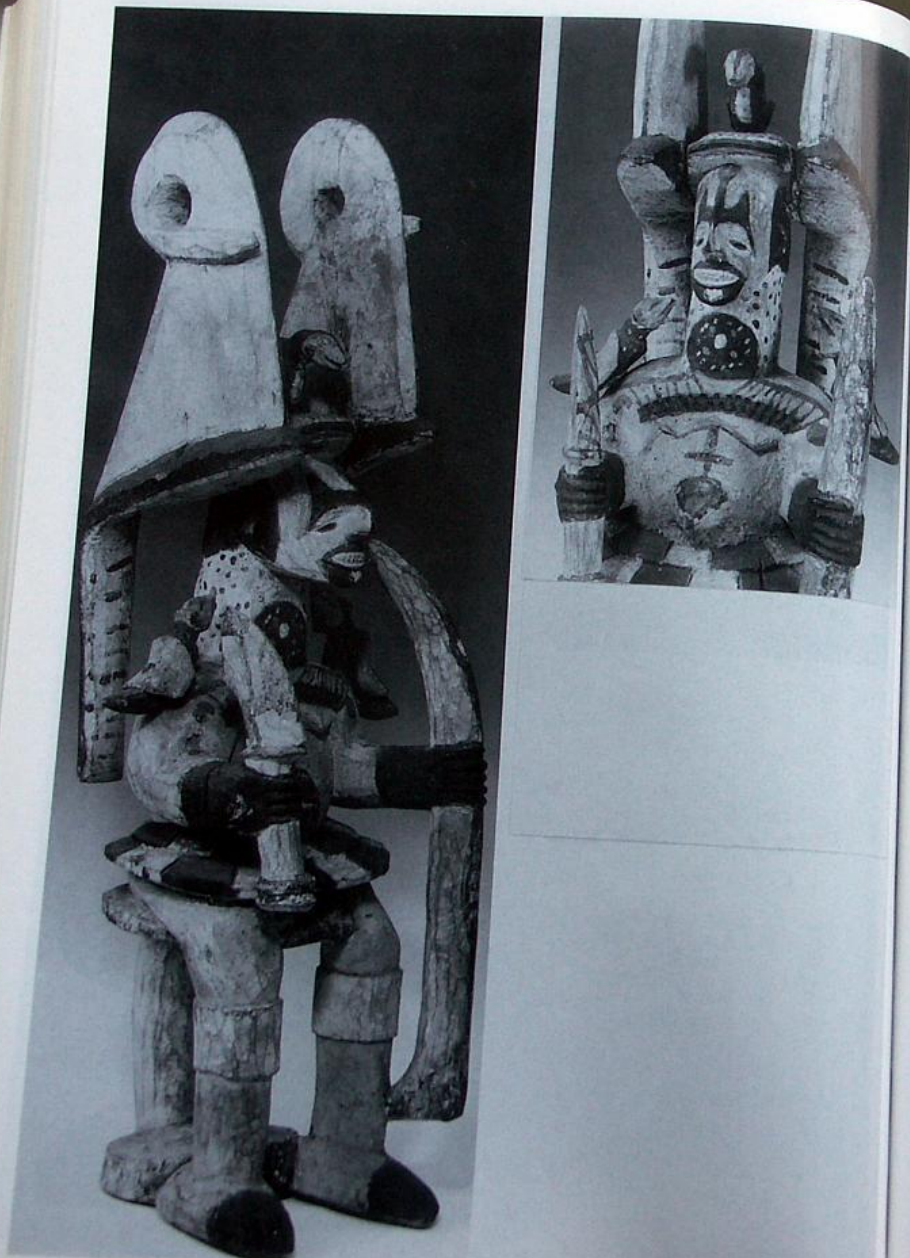
Kat. Nr. 40, Holzfigur, Bamun/Kamerun



Kat. Nr. 41, Lehmfigur, Nupe/Nigeria



Kat. Nr. 42, Ahnenfigur (ikenga), Ibo/Nigeria



Kat. Nr. 43, Almenfigur (ikenga), Ibo/Nigeria



Kat. Nr. 44, „Fetisch“, Pangwe/Gabun, Kamerun



Kat. Nr. 45, Aufsatzmaske, Kom (Bekom)/Kamerun



Kat. Nr. 46, Aufsatzmaske, Kom (Bekom)/Kamerun



Kat. Nr. 47, Holzfigur, Batanga/Äquatorial Guinea



Kat. Nr. 48, Rituelles Löffel, Batanga/Äquatorial Guinea



Kat. Nr. 49, „Nagelfetisch“, Yombe, Bafioti/Cabun



Kat. Nr. 49, „Nagelfetisch“, Yombe, Bafioti/Cabun



Kat. Nr. 50, Würdestab, Kale/Crbun



Kat. Nr. 51, „Spiegelfetisch“, Bavili, Yombe, Vili/Kongogebiet



Kat. Nr. 52, Stülpmaske, Sala Mpasu/Zaire



Kat. Nr. 53, Holzfigur, Luba/Zaire



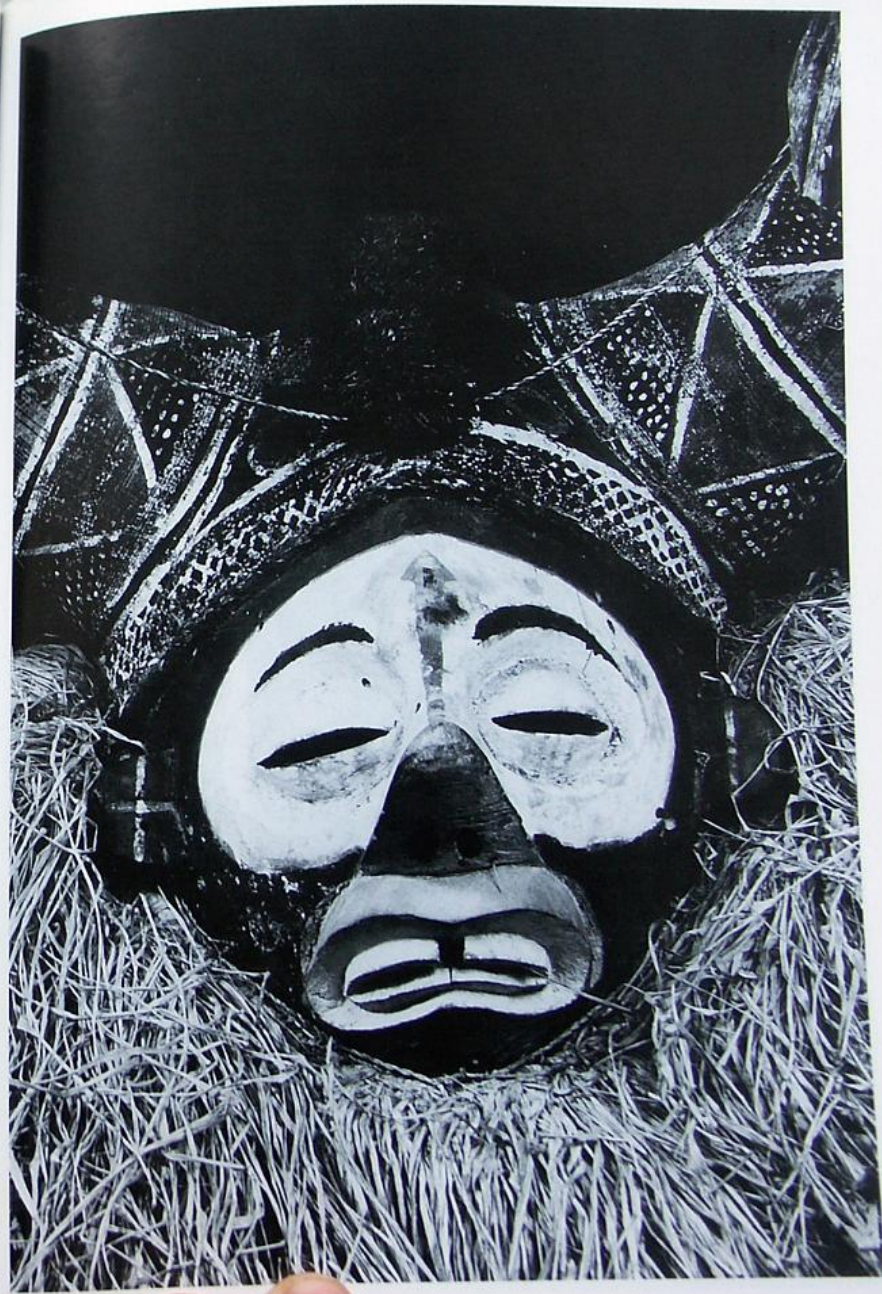
Kat. Nr. 54, Holzpuppe, Zaramo/Tanzania



Kat. Nr. 55, Würdestab, Zaramo/Tanzania



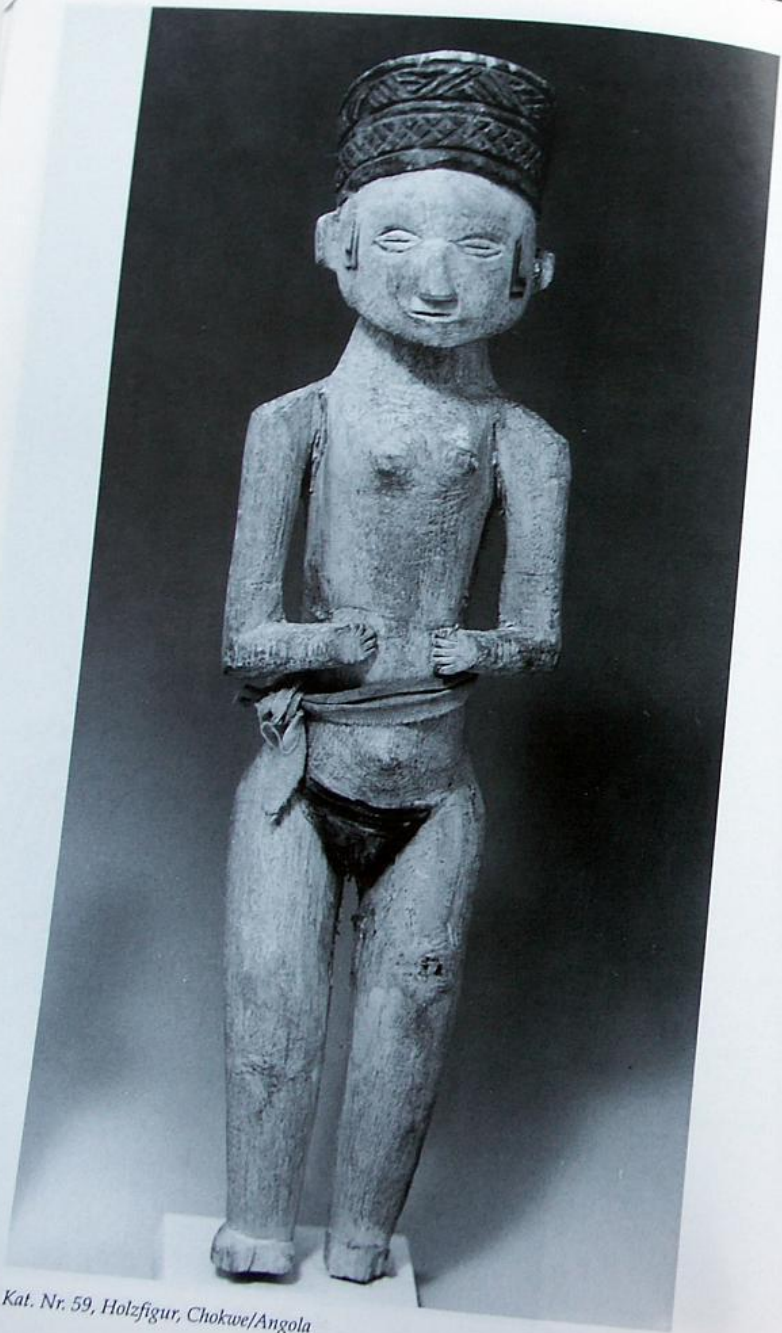
Kat. Nr. 56, Maskenkostüm, Yaka/Angola





Kat. Nr. 57, 58, Kopplastik (kaponja), Yaka/Angola

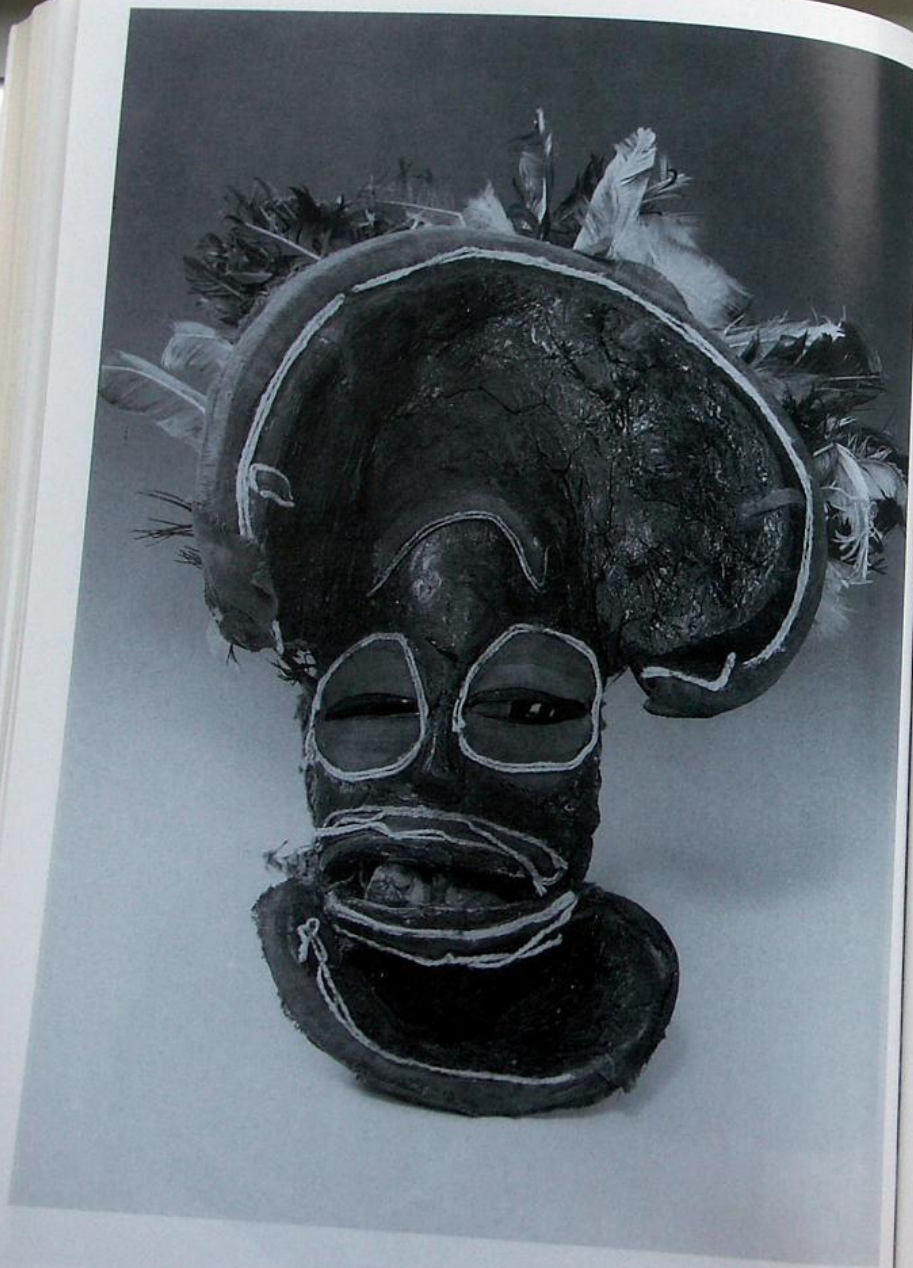




Kat. Nr. 59, Holzfigur, Chokwe/Angola



Kat. Nr. 60, Stülpmaske (tsihongo), Chokwe/Angola



Kat. Nr. 61. „Fetisch“, Bafioti/Angola



Kat. Nr. 62, Leibplatte einer Maske, Makonde/Mocambique



Kat. Nr. 63, Gesichtsmaske, Makonde/Mocambique



Kat. Nr. 44. Gesichtsmaske, Makonik/Wiccanitjapar



Kat. Nr. 45. Gesichtsmaske, Makonik/Wiccanitjapar



Kat. Nr. 66, Gesichtsmaske, Makonde/Mocambique

Dokumentation

Dokumentation

Die Dokumentation ist ein zentraler Bestandteil der wissenschaftlichen Arbeit. Sie dient dazu, die Ergebnisse der eigenen Forschung zu veröffentlichen und anderen Forschern zugänglich zu machen. Eine gute Dokumentation ist klar, präzise und leicht verständlich. Sie sollte die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit zusammenfassen und die Quellen der verwendeten Literatur angeben. Die Dokumentation ist ein wichtiges Instrument zur Kommunikation von wissenschaftlichen Erkenntnissen und zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Forschern.

Die Dokumentation ist ein zentraler Bestandteil der wissenschaftlichen Arbeit. Sie dient dazu, die Ergebnisse der eigenen Forschung zu veröffentlichen und anderen Forschern zugänglich zu machen. Eine gute Dokumentation ist klar, präzise und leicht verständlich. Sie sollte die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit zusammenfassen und die Quellen der verwendeten Literatur angeben. Die Dokumentation ist ein wichtiges Instrument zur Kommunikation von wissenschaftlichen Erkenntnissen und zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Forschern.

Dokumentation

Die hier vorgestellten Objekte afrikanischer Kunst sind in ihrem Erhaltungszustand unterschiedlich zu bewerten. Dies hängt zum einen mit dem Zeitpunkt zusammen, zu dem sie gesammelt wurden, zum anderen aber auch mit der Provenienz der Sammler und den verschiedenen Arten der Aufbewahrung und der Inventarisierung. Erschwerend kommen die langen Transportwege nach Deutschland hinzu. All diese Faktoren haben Einfluß auf die unterschiedliche Güte der ausgestellten Objekte gehabt. Nach dem Ankauf durch die Göttinger Sammlung wurden die Objekte zwar fachgerecht gelagert, dennoch traten im Laufe der Zeit auch hier weitere Veränderungen und Beschädigungen auf. So zeigt beispielsweise die Makonde-Maske (Kat. Nr. 64) eine sehr störende Inventarnummer auf der rechten Gesichtshälfte. Diese Art, Objekte für eine rasche Bearbeitung deutlich zu kennzeichnen, wurde in früherer Zeit häufiger vorgenommen, entspricht aber keineswegs den heutigen Methoden, nach denen eine Nummer immer so angebracht sein sollte, daß sie möglichst wenig stört und später notfalls auch wieder entfernt werden kann. Weiter wurden zahlreiche Objekte dahingehend manipuliert, daß man sie gut ausstellen konnte. So wurden früher oft Löcher gebohrt oder Gegenstände mit Schrauben oder Klebstoffen an einem Sockel befestigt, um sie standsicher zu machen.

Risse an einigen Objekten sind oft durch Austrocknung entstanden, die durch falsche Lagerung zustande gekommen ist. Diese falsche Lagerung erfolgte zumeist bereits durch die Sammler selbst. Ungewöhnliche Abweichungen auf den Objekten, wie zum Beispiel die schlechte Bemalung bei der Gelede-Bund-Maske (Kat. Nr. 39) ist dagegen eine mangelhafte Leistung, die durch den afrikanischen Hersteller erfolgt sein muß, noch bevor die Maske fertiggestellt worden ist. Obwohl diese Maske bereits 1939 von dem Völkerkunde-Museum Berlin angekauft wurde und der wirkliche Sammelzeitpunkt daher noch weiter zurück lag, kann man vermuten, daß diese Maske bereits für den Touristenmarkt hergestellt worden ist, für den bei der Herstellung der Masken oft nicht die gleiche Sorgfalt beachtet wurde, wie sie bei der Herstellung der Masken für den eigenen Gebrauch üblich war. Auch sind offenbar nicht alle Objekte wirklich fertig gestellt worden, wie z. B. die beiden Vogelfiguren aus Togo (Kat. Nr. 30, 31) andeuten. Diese Figuren gehören jedoch zu den ältesten, die hier vorgestellt werden, und kommen dazu noch aus einer Gegend, aus der nur sehr wenige figurale Objekte bekannt sind. Daher kann sich in dieser Region auch kein touristischer Markt entwickelt haben, der für die Unvollständigkeit der Vogelfigur verantwortlich gemacht werden könnte. Alle Objekte sind herausgerissen aus der Kultur der verschiedensten Ethnien, als ein minimaler Bruchteil dessen, was Kultur ausmacht. Besonders aus diesem Grund sollen sie losgelöst von ihrer ursprünglichen Bedeutung als Einzelobjekte wirken.

Kat. Nr. 1
Kopfaufsatz einer Maske

Herkunft: Guinea
Ethnie: Baga
Material: Holz
Höhe: 26 cm

Der Kopfaufsatz ist aus dunklem Holz gefertigt und kann in drei Teile untergliedert werden: einen fast runden Sockel, der zum Aufsetzen der Maske dient, ein Verbindungsstück zum oberen Teil, und den eigentlichen Aufsatz. Dieser stellt ein menschliches Gesicht mit langem, spitzen Kinn und einer Haartracht dar. Der obere und seitliche Teil der Maske ist mit Ornamenten verziert. Der eigentliche Aufsatz stellt ein Gesicht dar, das extrem lang und spitz ist und nach schräg oben blickt. Das Gesicht besteht aus einer hohen, rundlichen Stirn, aus der etwas zurückliegend die Nase entspringt. Ein Mund fehlt der Figur. Die Seiten sind mit Ornamenten verziert und weit abgehend über der Stirn, befinden sich die Ohren. Die Haartracht ist durch Verzierungen angedeutet und wird durch einen auf dem Scheitel befindlichen mächtigen Kamm gebildet.

erworben von L. Kegel, 1958

Inv. Nr.: Af. 3274

Kat. Nr. 2
Gesichtsmaske (*ndomo*)

Herkunft: Mali
Ethnie: Bambara
Material: Holz
bHöhe: 32 cm

Die Maske ist aus einem Stück Holz gefertigt und weist viele Fraßspuren von Tieren auf. Sie besitzt keinen Mund und keine Ohren. Die Augen sind durch zwei kreisrunde Bohrungen dargestellt, und die gerade Nase beginnt oberhalb der Augen mit den angedeuteten Überaugenwülsten. Ursprünglich besaß die Maske einen glatten Charakter, der durch die Oberflächenzerstörung so stark verändert wurde, daß diese Maske von ihrer früheren Wirkung sehr viel verloren hat.

Die Masken des Ndomo-Bundes sind recht leicht an ihren langen Zacken zu erkennen, die in unterschiedlicher Anzahl bei den unterschiedlichen Masken vorkommen können. Während weibliche Masken mit vier Zacken versehen wurden, wie in der hier vorgestellten Weise, besaßen männliche Masken nur drei Zacken. Es soll jedoch auch Masken mit sieben Enden gegeben haben, die als Einheit von Mann und Frau das perfekte Wesen ausmachten.

erworben von U. Engels, 1987

Inv. Nr.: Af. 4195

Kat. Nr. 3

Kopfaufsatz einer Maske

Herkunft: Mali
Ethnie: Bambara
Material: Holz, Farbe
Höhe: 34,5 cm

Das rot-schwarz bemalte, stark stilisierte Tier ist die von den Bambara verehrte Pferdeantilope. Dieser Tanzaufsatz wird immer in zwei Teilen hergestellt. Diese beiden Teile werden unter Verwendung eines Metallringes oder (wie bei diesem Objekt) mit Hilfe mehrerer Metallkrampenbänder miteinander verbunden.

Mit Ausnahme der Ohren, des Halses und der Standplatte ist der Tanzaufsatz vollständig mit feinen Ornamenten verziert. Der Kopf ist horizontal nach vorn stehend gegliedert. Die Schnauze ist geöffnet und durch die Zunge weiter unterteilt. Unmittelbar über dem Hals stehen die langen, dünnen Ohren waagrecht nach hinten. Zwischen ihnen weisen die langen gerieften Hörner ebenfalls waagrecht nach hinten und laufen dann leicht bogenförmig nach oben aus. Die Ohren sind durchlocht. Hier waren früher Messingringe eingehängt, die jetzt fehlen. Die Länge des Halses macht etwa die Hälfte der Gesamthöhe des Aufsatzes aus und besteht aus je einer zylindrischen Säule, die mit dem Kopf bzw. mit dem Körper zusammen je eine Einheit bilden und die mit Metallbändern miteinander befestigt sind. Der Körper des Tieres wirkt klein und schwächlich. Auch in ihm erkennt man eine waagerechte Gliederung, da der Körper langgestreckt und durch die geknickte Beinhaltung flach ist. Der Schwanz des abgebildeten Tieres ist lang und weist nach hinten. Das Tier steht auf einer mehrfach durchlochenden Holzplatte, an der es mit dem aus Pflanzenfasern bestehenden Maskenkostüm festgebunden war.

Solche Kopfaufsätze mit deutlich waagerechter Ausrichtung wurden vor allem in bestimmten Teilen des Verbreitungsgebietes der Bambara hergestellt. Bei ihnen war es üblich, die Maskentiere als Mischwesen darzustellen, und so kann man auch diese Tiergestalt als ein Mischwesen ansehen.

Die Pferde-Antilope wird von den Bambara besonders verehrt, weil sie ihnen, nach ihrer mythologischen Vorstellung, den Bodenbau gezeigt hat. Die Kopfaufsätze symbolisieren diese Antilopenart. Daher werden mit ihnen Tänze zu Beginn der Regenzeit zu Ehren des Tynara, dem mythischen Beschützer der Felder und Ernten aufgeführt.

erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1942
Inv. Nr.: Af. 2581

Kat. Nr. 4
Holzfigur

Herkunft: Mali
Ethnie: Dogon
Material: Holz, Zinn
Höhe: 41,5 cm

Die weibliche Figur hat einen spitzovalen Kopf, wobei das Kinn fast gerade, im Profil weit vorstehend ausgearbeitet ist. Die Frisur verläuft oberhalb der Stirn über den Ohren entlang und zieht erst am Hinterkopf bis zum Hals herunter. Dadurch wirkt der Kopf nach oben hin spitz. Die Haare sind durch Einkerbungen angedeutet. Das weit vorstehende Gesicht weist eine flache Nase und einen kaum hervorspringenden Mund auf. Die Augen sind durch zwei Nägel angedeutet. Die Ohren sind mit mehreren Durchlochungen versehen, durch die einige Ohringe aus Zinn führen. Der Hals der Figur ist lang und von ovaler Form. Er geht unmittelbar in breite Schultern über, die wiederum unmittelbar in die spitzen, waagrecht vorstehenden Brüste und in die senkrecht herunterhängenden Oberarme überwechseln. Diese sind bis zu den Ellenbögen mit Furchen verziert, die evtl. Oberarmringe oder Ziernarben andeuten könnten. Die Unterarme sind leicht nach vorne angewinkelt, wobei die Hände auf den Boden weisen. Der Bauch der Figur ist schmal und beginnt unterhalb der Brüste. Die Frauenfigur steht auf einem konischen Sockel mit leicht angewinkelten Beinen und einem weit nach hinten ausladendem Gesäß.

erworben von L. Kegel, 1958
Inv. Nr.: Af. 3275

Kat. Nr. 5
Holzfigur

Herkunft: Mali
Ethnie: Dogon
Material: Holz, Metall
Höhe: 39,5 cm

Die männliche Figur besitzt einen spitzovalen Kopf mit einem weit nach vorn reichenden Kinn. Die Frisur ist durch Furchen angedeutet und beginnt erst auf dem Oberkopf. Die Haare sind über der Stirn kurz, verlaufen oberhalb der Ohren und am Hinterkopf herunter, wobei sie weit über den Kopf bis zu den Schultern herunterhängen, und sind damit weitaus länger als bei der ähnlich gestalteten weiblichen Holzfigur. Das Gesicht wird durch die breite, flache Nase gegliedert, unter der der Mund mit leicht hervortretenden geschlossen Lippen gestaltet ist. Die Augen sind mit zwei Nägeln angedeutet. Die männliche Figur hat breite und dicke Schultern, während der Bauchbereich dünn ausfällt. Die Oberarme hängen senkrecht parallel zum Oberkörper nach unten, während die Unterarme angewinkelt schräg nach vorne-unten weisen.

Die Beine sind leicht angewinkelt, wobei das Gesäß nach hinten herausgestreckt wird, und stehen auf einem mit Furchenlinien verzierten konischen Sockel.

erworben von L. Kegel, 1958
Inv. Nr.: Af. 3277

Kat. Nr. 6

Holzfigur (tellem-Figur)

Herkunft: Mali
Ethnie: Dogon
Material: Holz
Höhe: 31 cm

Die aus hartem Holz hergestellte Figur ist grob bearbeitet und zeigt nur wenige Einzelheiten der menschlichen Figur. Der Kopf ist groß und weist eine hohe Stirn auf. Die Augen sind nur durch die Augenhöhlen angedeutet, und die Nase ist flach gestaltet. Auffällig ist ein weit vorstehendes, spitzes Kinn (evtl. ein Kinnbart?). Der Hals ist kräftig und geht in den schwächig wirkenden Schulterbereich über. Von dort hängen, seitlich an den Oberkörper angelegt dünne Arme herab. Die Unterarme sind nach vorne angewinkelt und verdecken so das Geschlecht der Figur, die in einer leichten Hockstellung steht. Die Füße sind durch eine Verdickung der Beine angedeutet.

Vor einigen Hundert Jahren mußten die Dogon vor befeindeten Ethnien flüchten und zogen sich in schwer erreichbare Gebiete zurück, wo sie auf eine in Höhlen lebende Bevölkerung gestoßen sein sollen, die sie verdrängt haben. Diese Vorbevölkerung waren die Tellem, die entweder in den Dogon aufgingen oder heute nicht weiter fassbar sind. Von ihnen sollen die rohen verkrusteten Figuren stammen, die sich in großer Anzahl bei den Dogon gefunden haben und von diesen früher verehrt wurden. Die *Tellem*-Figuren wurden von den Dogon verehrt und spiegeln in einem hohen Maß ihre Geschichte wieder.

erworben von B. Muhlack, 1970
Inv. Nr.: Af. 3493

Kat. Nr. 7

Stülpmaske (kanga)

Herkunft: Mali
Ethnie: Dogon
Material: Holz, Farbe
Höhe: 88 cm

Die Maske ist aus hellem Holz gefertigt und besteht aus mehreren Einzelteilen. Der untere Teil wird von einem Helm gebildet, der vorne durch zwei große rechteckige Aussparungen, die durch

eine Art Nasenschutz unterteilt werden, eine Sichtmöglichkeit für den Träger bietet. Die Seitenflächen sind geschlossen, die Rückseite offen. An der Oberseite befinden sich zwei spitze dünne Ohren, die seitlich abstehen. Dazwischen beginnt der eigentliche Aufsatz in einem rhombenförmigen Sockel, auf dem eine stilisierte Figur dargestellt ist. Es handelt sich um ein Krokodil, das aus einzelnen Brettern eckig mit Lederriemen aneinandergelassen ist. Die Gelenke und die Kreuzungspunkte der einzelnen Gliedmaßen sind mit schwarzer Farbe bemalt, wie auch die Zehen durch weiße und schwarze Bemalung angedeutet werden. Einen Kopf besitzt die Maske nur in Form der Verlängerung des senkrechten Brettes.

Diese Masken wurden nicht von Spezialisten gefertigt, sondern von den späteren Eigentümern. Nach einer alten Dogonmythe hatten Krokodile die Dogon vor langer Zeit vor angreifenden Feinden gerettet, indem sie die Dogon über den Fluß brachten, als die Feinde ihnen jeden anderen Fluchtweg genommen hatten. Es gibt allerdings noch anderslautende Bedeutungen und Deutungen für diese Masken, welche meist in Verbindung mit langen roten Gewändern benutzt wurden.

erworben von B. Muhlack, o. J.
Inv. Nr.: Af. 3503

Kat. Nr. 8

Fruchtbarkeitsfigur

Herkunft: Mali
Ethnie: Dogon
Material: Holz
Höhe: 125 cm

Die Fruchtbarkeitsfigur ist aus dunklem Holz, aus einem Stück gearbeitet und stellt eine auf einem Hocker sitzende menschliche Gestalt dar. Während die Beine und das Gesäß nur zu einer Person gehören, zeigen der Oberkörper und der Kopf sowohl auf der Vorder-, als auch auf der Rückseite je die Frontseite einer weiblichen und männlichen Gestalt an. Auf der dem Betrachter zugewandten Seite ist ein Kopf zu sehen, der durch eine geradlinige Nase auffällt, die bis zur Stirn hochzieht, und dort, nur durch einen Querschnitt getrennt, unmittelbar in eine Kopfbedeckung bzw. Frisur und auf der Rückseite genauso wieder in die Nase des zweiten Gesichtes übergeht. Der geöffnete Mund ist leicht rhombenförmig, und Augen fehlen bei der Figur. Verzierungen sind im Gesicht durch Kerbschnitte angebracht worden. Das Gesicht auf der Rückseite weist einen ganz anderen Ausdruck auf, da es rundovale große Augen besitzt und der Mund geschlossen und zugespitzt worden ist. Die auf Höhe der Augen befindlichen Ohren gehören zum Gesicht der Vorder- und der Rückseite. Obwohl die Vorderseite durch ihren geradlinigeren, strengeren Aufbau männliche Attribute aufzuzeigen scheint, besitzen doch beide Teile auch weibliche Eigenschaften, die sich vordringlich in den Brüsten der Figurenhälften ausdrücken. Die hintere Figurenhälfte hält eine

kleine Kindergestalt auf dem Schoß, während die vordere eine Kindergestalt in Höhe der Ellenbogen quer liegend vor dem Bauche trägt.

Der Stuhl, auf dem die Doppelfigur sitzt, besteht aus einer Sitzplatte und einer Standplatte, zwischen denen sechs kleine Figuren stehen, die die Fruchtbarkeitsfigur tragen. Während drei der Trägerfiguren durch ihre Brüste als klar weiblich zu erkennen sind, sind diese bei den anderen nur schwach angedeutet. Jedoch haben alle einen aufgeblähten Bauch, so daß alle Figuren wie schwanger wirken.

Die Holzfigur verkörpert sowohl eine als auch zwei Personen zugleich und beiderlei Geschlechts. Sie ist androgyn und bezieht sich auf die Ursprungsvorstellungen der Dogon.

erworben von H. Kirchhoff 1967
Inv. Nr.: K. 285

Kat. Nr. 9
Holzfigur

Herkunft: Burkina Faso
Ethnie: Dogon
Material: Holz
Höhe: 39,8 cm

Die dunkel bemalte menschliche Figur ist aus schwerem Holz geschnitzt. Der Kopf der Figur wirkt gedrungen und grob gestaltet. Das wird durch die kleine schmale Gesichtsfront noch unterstrichen. Die Nase entspringt unmittelbar der Stirn und ist nur leicht angedeutet. Die Augen sind ebenfalls nicht deutlich herausgearbeitet, sondern nur durch eine kleine Auswölbung zu erkennen. Der Mund besteht aus einem kleinen, plastisch hervortretenden Rechteck, das mit einer kleinen Einritzung gegliedert wird. Von der Stirn läuft eine kammartige plastische Leiste zum Hinterkopf, und eine weitere Leiste verläuft senkrecht zur ersten auf der linken Seite vom Kopf herab.

Der Hals ist mächtig und zeigt eine Aufwölbung, die den Kehlkopf andeuten soll. Der Brust-Schulterbereich ist plastisch ausgearbeitet. Der Bauchbereich tritt darunter etwas zurück und ist mit einer dunklen klebrigen Masse bedeckt. Die Arme sind dünn, hängen seitlich bis zu den Hüften herab und werden dann vor den Unterleib gehalten. Die Hände sind nur angedeutet, Finger sind nicht zu erkennen. Auf dem Rücken der Figur hängt ein schmaler langer Gegenstand schräg herunter, der vermutlich einen Pfeilköcher darstellen soll. Dieser ist mit der Figur aus einem Stück gearbeitet worden. Die Oberschenkel und das Gesäß sind wulstartig um den Unterkörper herumgelegt und wirken so weit nach hinten gestreckt. Die Beine sind dabei ausgestreckt, stehen jedoch schräg nach vorne. Die Beine gehen fußlos unmittelbar in einen kleinen Sockel über.

Diese Figuren der Dogon stellen oftmals Ahnenfiguren dar, die bei den Dörfern früher häufig angetroffen, aufgrund guten Verkaufs jedoch auch in Mengen für den Touristenmarkt hergestellt wurden.

erworben von L. Kegel, 1958
Inv. Nr.: Af. 3276

Kat. Nr. 10
Steinfigur

Herkunft: Sierra Leone
Ethnie: Mende oder Kissi
Material: Stein
Höhe: 29 cm

Die aus rötlich-braunem Gestein gefertigte Figur besteht vor allem aus vier Gesichtern, die jeweils in eine andere Richtung weisen, in zwei verschiedenen Höhen angebracht sind und die sich paarweise an den Hinterköpfen berühren. Die oberen Köpfe sind schmal und lang gestaltet, größer als die unteren und leicht oval geformt. Die oberen Köpfe weisen eine hohe, fliehende Stirn mit weit hervortretenden Überaugenwülsten auf. Die Augen sind nur leicht angedeutet, während die Nase ausgeprägt ist. Sie verläuft gerade und weitet sich an den Nasenflügeln weit und spitz aus. Der geschlossene Mund ist mit wulstigen Lippen dargestellt und wirkt mit seinen nach oben gezogenen Mundwinkeln eher fröhlich.

Die genaue Bedeutung dieser Steinfiguren ist nicht mehr zu ermitteln. Sie scheinen ursprünglich als Ahnenfiguren auf Gräbern gestanden zu haben, wurden in späterer Zeit als Glücksbringer oder Zaubergegenstände mit besonderen Kräften betrachtet und in neuerer Zeit auch speziell für den Verkauf an Touristen hergestellt. Diesen Zweck muß man auch für den hier vorgestellten Gegenstand annehmen, insbesondere da er erst in jüngster Zeit gesammelt worden ist.

erworben von Gerd Sonnenberg, 1969
Inv. Nr.: Af. 3485

Kat. Nr. 11
Holzfigur

Herkunft: Nordost-Liberia
Ethnie: Basa
Material: Holz
Höhe: 37,5 cm

Die dunkel bemalte weibliche Figur fällt durch ihre ganze Gestalt auf. Die meisten Züge sind nur stilisiert angebracht und gehen selten ins Detail. So ist der Kopf plump ausgestaltet mit einer breiten und kurzen Nase. Die Augen sind nicht weiter angedeutet und so wirkt die Gesichtspartie wie ein auf der abgerundeten Spitze stehendes Dreieck. Der Mund ist durch einen gebogenen Einschnitt angedeutet und läuft mit der flachen Gesichtspartie mit. Die Ohren befinden sich unterhalb der Augen und sind leicht nach vorne gestellt. Über den Augen und der Nase steht die Stirn wulstartig nach vorn und endet mit dem halbrunden, gut geglätteten Kopf. Der mächtige Hals geht nicht fließend in den Körper der Figur über, sondern ist deutlich von ihm getrennt. Die Arme sind seitlich neben dem Körper in leichtem Bogen nach unten gestellt, wobei die Handinnenflächen nach vorne weisen und die Finger der Hände einzeln ausgearbeitet sind. Selbst die Fingernägel sind angedeutet. Die Figur steht aufrecht mit leicht geöffneten Beinen und nimmt in Verbindung mit der Hand- und Armstellung eine "Kämpferstellung" ein. Die Füße wirken plump und hoch, dennoch sind auch hier wieder die Zehen einzeln dargestellt, wenn auch nicht so deutlich wie bei den Händen.

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2369

Kat. Nr. 12
Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz
Höhe: 34 cm

Die aus dunklem Holz gefertigte Maske hat eine spitz-langovale Form mit einer weit vorspringenden halbrunden Stirn. Die Augen liegen daher weit zurück und bestehen aus zwei gekappten flachen Pyramiden, in die zwei Sehschlitze eingelassen wurden. Die Nase ist groß und wird vorspringend gestaltet, während der leicht geöffnete Mund klein ist. Das Kinn der Maske tritt weit nach vorne vor und endet in einer scharfen Spitze. Über der Stirn ist eine aus zwei Wülsten aufeinanderzulaufende, unterbrochene Haartracht dargestellt. Die Rückseite der Maske ist auffallend flach gehalten. An den hinteren äußeren Kanten

entlang befinden sich oberhalb der Augen, über dem Kopf laufend, mehrere kleine Durchlochungen, mit deren Hilfe der Träger die Maske befestigen konnte.

Die Masken der Dan (Gio) gehen auf eine große, weit verbreitete Stilgruppe (Dan-Kran-Stilgruppe) zurück, die einen nicht mehr zu klärenden gemeinsamen Ursprung hat. Die einzelnen Masken können durchaus unterschiedliche Bedeutungen gehabt haben, jedoch stellen sie wohl alle Buschgeister dar, die sich dem Träger mitteilen können und sich über ihn mit den übrigen Anwesenden verständigen. Die einzelnen Masken konnten im Laufe der Zeit ihren ursprünglichen Zweck verlieren und neue Aufgaben wahrnehmen. Daher kann man im Einzelfall allein von der äußeren Gestaltung einer Dan-Maske keine Bedeutungsordnung vornehmen.

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2359

Kat. Nr. 13
Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz, Farbe
Höhe: 34 cm

Die aus dunklem Holz gefertigte Maske ist vollständig dunkel angemalt, sogar auf der für den Betrachter in der Regel unsichtbaren Rück- bzw. Innenseite. Die Maske zeigt die für die Dan (Gio) charakteristischen Merkmale. Das längliche Gesicht wird im oberen Teil von einer weit vorstehenden - hier allerdings spitz - Stirn gebildet; die Augen liegen weit zurück und bestehen nur aus zwei durchlochenden spitzovalen Sehschlitzen. Die Nase ist lang, schmal und weit vortretend. Genauso stehen auch die Lippen des schmalen, deutlich offenen Mundes weit hervor. Die Mundbreite wird von der sich nach unten leicht weitenden dreieckigen Nase vorgegeben. Auf der Stirn befinden sich zwei parallele plastische Zierbänder, die durch schräg gestellte Kerbschnitte gebildet werden. Die obere Maskenbegrenzung wird durch eine Aufsatzverweiterung gebildet, die zunächst senkrecht aufsteigt, sich dann zu beiden Seiten nach links und rechts aufteilt und dann waagrecht zur Seite steht. Die Seitenflächen der Maske sind schmal und mit zahlreichen rechteckigen Löchern versehen, die zur Befestigung der Maske dienen.

Die genaue Bedeutung dieser Maske kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden (vgl. Kat. Nr. 12).

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2360

Kat. Nr. 14

Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz, Farbe
Höhe: 36 cm

Die Maske besteht aus hellem Holz und ist dunkel bemalt. Lediglich die innere Rückseite und die Augen auf der Vorderseite sind ohne Farbe, während die Außenseite der Ohren sowie der Rachen leicht rötlich ist.

Die nur aus einem Kopf bestehende Maske weist eine langschmale Form auf. Die Stirn ist weit vorgestellt. Aus ihr entspringt die lange, senkrecht herunterlaufende Nase, die schmal gestaltet ist und hoch ausfällt. Die Augen treten unterhalb der Stirn auf der flachen Gesichtspartie weit nach vorne und weisen je eine spitzovale Einkerbung als Augenlinse auf. Diese grenzt sich durch das helle, ungefärbte Holz deutlich von der restlichen dunklen Färbung ab. Auf der Stirn tritt ein in Zickzacklinien ausgeführtes Leiterband aus je zwei Ritzlinien auf, während keine Haartracht oder Kopfbedeckung vorhanden ist. Von der Stirn aus steigen seitlich zwei leicht gebogene, sehr lange, spitze Ohren bzw. Hörner nahezu senkrecht auf, die an den Außenseiten rötlich gefärbt sind.

Auf der flachen Gesichtspartie umschließen zwei jeweils zu einem Dreieck gestaltete Schnittlinien aus sieben bis elf Linien die Nase und ergeben zusammen eine rhombenförmige Verzierung. Der Mund ist weit nach unten gezogen worden, von der Nase abgesetzt, und leicht geöffnet. Die Innenseite des Mundraumes ist rötlich bemalt. Von der Oberlippe aus gehen beidseitig jeweils drei parallele Ritzlinien leicht aufsteigend zum Hinterkopf. Das Kinn der Maske ist spitz, die Hinterseite der Maske einfach gestaltet. Sie weist keine Öffnungen für Mund, Nase oder Augen auf und besteht nur aus einer einfachen Vertiefung, die sich an den seitlichen Rändern der Maskenform orientiert.

Eine genaue Bedeutungszuweisung der Dan-Masken kann nicht mehr vorgenommen werden (vgl. Kat. Nr. 12).

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, o. J.
Inv. Nr.: Af. 2361

Kat. Nr. 15

Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz, Eisenblech
Höhe: 33 cm

Die dunkel bemalte Maske ist aus einem Stück geschnitzt worden. Sie hat ein auffallend langes Gesicht mit rundlich weit vorgewölbter Stirn und einer großen, schmalen Nase. Zwischen der Nase

sind die Augen durch zwei Sehschlitze dargestellt. Diese werden durch zwei Zinkbleche, die mit jeweils vier kleinen Nägeln befestigt sind, umrahmt. Die Maske besitzt keine Ohren. Über der Nase entspringen drei tiefe Furchen. Von der Stirn ausgehend verlaufen sie jeweils links und rechts an den Schläfen entlang, seitlich am Gesicht herunter und laufen schließlich unter dem spitzen Kinn zusammen. Die beiden äußeren Furchen sind mit weißer, die mittlere Furche mit roter Farbe bemalt. Der geöffnete Mund setzt erst deutlich unterhalb der Nase an und steht schnauzenartig vor. Hinweise auf die Trageweise der Maske finden sich auf ihr nicht. Die genaue Bedeutung der unterschiedlichen Dan-Masken läßt sich nicht mehr feststellen (vgl. Kat. Nr. 12).

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2362

Kat. Nr. 16

Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz
Höhe: 42 cm

Die aus dunkel bemaltem Holz geschnitzte Maske hat ein rundovales Gesicht, das an seinem unteren Ende in einem spitzen Schnabel endet. Die glatte Stirn wird von einem plastisch hervortretenden Wulst in zwei Teile gegliedert. Der Wulst wird in seinem oberen Ende durch ein Kertschnittmuster begrenzt, das von einem Ohr der Maske über die Stirn herum bis zum anderen reicht. Im unteren Bereich geht der Wulst in die große schmale Nase über, unter der direkt der nach unten weisende Schnabel beginnt. Die linsenförmigen Augen sind durchlocht und eng an die Nase angebunden. Die Augenlider werden durch einen kleinen Wulst um die Augen herum betont. Auf gleicher Höhe befinden sich an den Außenseiten zwei sehr kleine, nach vorn gerichtete, halbrunde Ohren. Auf der Rückseite der Maske befinden sich im oberen Bereich insgesamt sechs Durchlochungen, die Hinweise auf die Trageweise der Maske geben.

Die genaue Bedeutung der unterschiedlichen Dan-Masken läßt sich nicht mehr feststellen (vgl. Kat. Nr. 12).

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2363

Kat. Nr. 17

Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz
Höhe: 22 cm

Die dunkel bemalte Maske ist klein und kann so das Gesicht eines Trägers nicht vollständig bedecken. Sie wirkt in ihrem unteren Teil spitz-dreieckig und ist in der oberen Hälfte rundlich. Die Stirn setzt sich deutlich von der darunter befindlichen Gesichtspartie ab. Sie ist nur leicht gebogen und wirkt dadurch flächig. Die Augen bestehen aus zwei durchlochten Sehschlitzen und deuten durch zwei Kerbschnittlinien unterhalb der Augen die unteren Lider an. Die Nase ist kurz und beginnt erst deutlich unterhalb der Augen. Die Nasenflügel sind plastisch hervorgehoben. Der Mund ist geöffnet und steht schnauzenartig vor. Das Kinn bildet den unteren Abschnitt. Es ist auffallend spitz zusammenlaufend.

Oberhalb der Stirn befindet sich eine durch Kerbschnittmuster und zwei plastisch hervortretende "Buckel" gestaltete Frisur. Die schmalen Seitenflächen des Gesichts werden durch zwei breite Furchenlinien, die unterhalb der Frisur beginnend zum Kinn herunterlaufen und sich dort vereinen, begrenzt. Auf Höhe der Augen befinden sich an den Seitenflächen die nach vorn weisenden, kleinen durchlochten Ohren. Die Maske ist an der Rückseite bzw. den hinteren Seitenflächen mehrfach durchlocht und diente als Befestigungsmöglichkeit. Die genaue Bedeutung der unterschiedlichen Dan-Masken läßt sich nicht mehr feststellen (vgl. Kat. Nr. 12).

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2364

Kat. Nr. 18

Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz
Höhe: 27 cm

Die dunkel bemalte Maske weist ein realistisch dargestelltes menschliches Gesicht auf. Es ist klein und hat eine schmale, gerade Nase, unter der der geöffnete Mund mit dem äußersten Ende der Zunge wiedergegeben ist. Das Kinn ist durch eine Kerbe von der untersten Begrenzung der Maske getrennt. Die Augen sind stark geschlitzt und dabei durchlocht. Die Augenlider werden aus plastisch umrahmenden Wülsten gebildet. Das linke Auge war offenbar schon bei der Herstellung der Maske beschädigt und durch eine schwarze Masse repariert. Die Augen stehen eng an der

Nase. Unmittelbar darüber wölbt sich die hohe und breite Stirn plastisch hervor. Als auffallendstes Merkmal besitzt diese Maske ein Holzjoch, das über der Stirn gebogen ist, an den Seiten herunterhängt und mittels zweier Nägel an die Schläfen der Maske angenagelt wurde. Dieser Wulst ist über der Stirn (außerhalb der Mitte) in zwei Teile geteilt. Die verwendeten Nägel sind unterschiedlicher Art. Während der eine einen rechteckig geschlagenen Nagelkopf aufweist, besitzt der andere einen typischen gerasterten, europäischen runden Nagelkopf. Auf der Rückseite der Maske weisen keinerlei Durchlochungen auf die Tageweise der Masken hin.

Die genaue Bedeutung der unterschiedlichen Dan-Masken läßt sich nicht mehr feststellen (vgl. Kat. Nr. 12).

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2365

Kat. Nr. 19

Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz
Höhe: 22 cm

Die Maske ist aus schwarzem Holz geschnitzt worden und zeigt ein menschliches Gesicht. Die weit vorgewölbte rundliche Stirn ist typisch für diese meist langovalen Masken, ebenso wie die kleinen weit zurückliegenden Augen, die lange, schmale Nase und der weit vorgestreckte offene Mund. Seltener treten allerdings die deutlich angedeuteten Nasenflügel auf. Den waagerechten Knick auf den Wangen beobachtet man allerdings häufig bei den meisten Masken der Dan (Gio). Die Seitenflächen der Maske sind schmal und zeigen zahlreiche rundliche Durchlochungen zur Befestigung.

Die genaue Bedeutung der unterschiedlichen Dan-Masken läßt sich nicht mehr feststellen (vgl. Kat. Nr. 12).

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2366

Kat. Nr. 20

Gesichtsmaske

Herkunft: Liberia
Ethnie: Dan (Gio)
Material: Holz, Farbe
Höhe: 19 cm

Die Maske wurde aus dunklem Holz hergestellt und besitzt keine Augenhöhlen. Über die nicht dargestellten, Augen, von Schläfe zu Schläfe reichend, wurde mit weißer Farbe ein Streifen von 1-2 cm Stärke aufgetragen. Die Maske ist auffallend klein und besitzt eine unregelmäßig langovale Form, bei der die untere Seite spitz ausläuft. Auf der Stirn befindet sich ein plastisch hervortretendes Kerbschnittmuster, das von Schläfe zu Schläfe verläuft. Sie wird durch eine zweite plastische Linie, die senkrecht nach unten verläuft, in zwei Teile getrennt. Unterhalb der Augenpartie (der weißen bandförmigen Bemalung) setzt sie sich in der dreieckig sich ausweitenden Nase fort. Diese wirkt platt und breit und stellt damit einen krassen Gegensatz zu den realistisch gestalteten Lippen dar.

Diese Masken wurden zur Verkörperung von Waldgeistern hergestellt, und in ihnen konnte sich die Kraft der Geister sammeln. Sie wurden vor allem im Rahmen von Initiationen benötigt. Die zu initiierenden Kinder wurden außerhalb des Dorfes in Waldschulen auf die kommenden Ereignisse vorbereitet. Sobald sie diesen Ort verließen wurden sie von einem Maskenträger begleitet, der auch mit der Maske im Dorf um Essen für die Initianden bettelte.

Zu dieser Maske gehörte auch noch ein Bastkostüm, das seinen Träger ganz verhüllte und auf diese Weise für andere unkenntlich machen sollte.

erworben von L. Kegel, 1957
Inv. Nr.: Af. 3270

Kat. Nr. 21

Aufsatzmaske (landai)

Herkunft: Liberia
Ethnie: Kpelle
Material: Holz
Höhe: 44 cm

Die große, aus hellem Holz gefertigte und dunkel bemalte Maske wirkt vor allem durch ihr großes Klappmaul "gefährlich". Die langovale Form des Gesichts mit der halbrunden weit vorgewölbten Stirn sowie der schmalen mächtigen Nase ist typisch für die Masken dieser Region (siehe Masken der Dan - Kat. Nr. 12-20). Die Augen sind plastisch ausgestaltet und mit einem Blechplättchen versehen worden. Diese wurden mit zwei kleinen Nägelchen befestigt. Unmittelbar unter den

Augen befindet sich eine spitze Aufwölbung, die von der linken zur rechten Seite der Maske reicht und nur durch die Nase unterbrochen wird. Diese Elemente tauchen auch bei den Dan (Gio) auf.

Sowohl die Gio, als auch die Kpelle gehören zu der übergeordneten Dan-Kran-Gruppe, deren Kunstschaffen über weite Teile Afrikas verbreitet ist.

Die *landai*-Maske war ein bedeutendes Werkzeug des Männer-Geheimbundes. Sie stellt einen Buschgeist dar und wurde vor allem im Rahmen von Initiationsfeierlichkeiten verwendet. Dabei wurden die zu initiierenden Jugendlichen von dem Buschgeist "gefressen" (gebissen). Man führte ihnen Narben zug, die als Überbleibsel des symbolischen *landai*-Bisses angesehen wurden.

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1942
Inv. Nr.: Af. 2358

Kat. Nr. 22

Holzfigur

Herkunft: Elfenbeinküste
Ethnie: Baule
Material: Holz, Stoff
Höhe: 41 cm

Die menschliche Figur steht auf einem kleinen Sockel mit leicht eingeknickten Beinen und Armen, welche eng am Körper anliegen. Das Gesicht wie auch die Vorderseite des Oberkörpers unterhalb der kleinen, spitz vorstehenden Brüste sind mit waagerechten Ziernarben versehen (die bei anderen Figuren auch durchaus diagonal angebracht sein konnten). Der Kopf der Figur ist auffallend groß, detailgenau gestaltet und von ovaler Form. Die Augen sind deutlich herausgearbeitet, sogar die Pupillen unterscheiden sich von den Augäpfeln. Die Nase ist geradlinig und endet mit kräftigen Nasenflügeln. Ebenfalls detailgetreu dargestellt ist die Frisur der Frauenfigur: über den Ohren zurück, auf der Oberseite jedoch zur Seite gekämmt. Über der Stirn ist ein knopfartiger Vorsprung, über den die Haare herüberlaufen.

Um die Hüften ist ein Tuch geschlagen, welches das weit nach hinten ausladende Gesäß bedeckt.

Während früher angenommen wurde, daß es sich bei diesen Figuren der Baule um Ahnenfiguren handelte, differenziert man heute zwei unterschiedliche Möglichkeiten: Die Figuren werden entweder als Ehepartner aus einer anderen mythischen Welt gesehen, oder auch als Sexualpartner einer Traumwelt betrachtet. Dabei gibt es sowohl männliche wie auch weibliche Figuren. Andererseits existieren Figuren, die dieser Figurengattung nicht angehören und einfach Naturgeister darstellen, die ständig in der Nähe sind und um die sich die Menschen kümmern mußten, damit sie keinesfalls verärgert wurden.

erworben von Umlauff, 1937
Inv. Nr.: Af. 1669

Kat. Nr. 23

"Spiegelfetisch"

Herkunft: Gabun
Ethnie: Baule
Material: Holz, Spiegelglas, Farbe,
Metall
Höhe: 31 cm

Die Figur ist aus hellem Holz gearbeitet und weist Reste von Bemalung auf. Die Figur ist klein, hat aber einen überproportional großen Kopf, der realistische, fein ausgearbeitete Gesichtszüge aufweist. Die Augen sind spitzoval mit zwei dicken Überaugenwülsten versehen. Sie werden von je einer eingelegten Glasscheibe gebildet, deren Unterseiten weiß mit einem schwarzen Punkt für die Pupillen bemalt sind. Die flache, breite Nase ist kurz gehalten und der leicht geöffnete Mund weist wulstige, weit vorgestreckte Lippen auf. Der gesamte Kopf weist eine kontinuierliche Schräge vom Kinn beginnend, zur Stirn hin nach hinten verlaufend auf. Oberhalb der Stirn sitzt eine dunkle Masse als Kopfbedeckung bzw. Frisur auf, die einen Hohlraum im Kopf bedeckt (vgl. Af. 981). Der Hals der Figur ist kräftig gehalten; dagegen wirken die Schultern schmal und schwächlich. Sie sind angewinkelt an den Körperseiten angelegt und "halten" so den aufgesetzten Spiegelkasten. Dieser erstreckt sich über die gesamte Höhe des Körpers der Figur. In dem Nagelkasten befinden sich (Einblicke bei einer Restaurierung) die Reste einer gedrehten Schnur, pflanzliches Material, einige kleine Steinchen sowie eine weiße längliche Perle. Die Beine wirken angesetzt und sind kurz. Die Figur steht auf einem schmalen, viereckigen Sockel.

Die sogenannten Spiegelfetische verkörpern eine besondere Ausübungsform von Religion dar. Grundsätzlich kann man zwei verschiedene Arten von Spiegelfetischen unterscheiden, die sich deutlich durch ihre Größe ergeben. Die kleinen Formen (wie die hier vorgestellte Figur) befanden sich "im Besitz" einzelner Personen. Diese "Fetische" hatten vermutlich nur einen einzigen Zweck, so daß diese Figuren, wenn sie sich als unbrauchbar erwiesen hatten, entweder anschließend einen neuen Zweck erhielten, oder aber einfach weggeworfen wurden. Die Figur selbst war dabei nicht heilig, sondern nur Träger von mit Kraft versehenen Gegenständen, die in dem Kasten aufbewahrt wurden, der sich vor dem Oberkörper der Figur befand. Die genaue Entstehungszeit dieser "Fetische" ist nicht genau geklärt. So vermuten zahlreiche Wissenschaftler, daß es sich bei diesen Figuren um europäisch beeinflusste Figuren handele, die ihre Vorbilder in dem hl. Sebastian aus dem Christentum erfahren haben (vgl. Kat. Nr. 51 und Kat. Nr. 61).

gesammelt von der Deutschen Expedition
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2056

Kat. Nr. 24
Würdestab

Herkunft: Elfenbeinküste
Ethnie: Baule
Material: Holz
Höhe: 40 cm

Es handelt sich um einen Stab aus Holz mit herausgearbeiteten menschlichen Gesichtern. Die beiden Gesichter sind stark stilisiert, weisen aber Nase, Mund und Augen auf und sind mit den Hinterköpfen gegeneinander gestellt. Die Ohren fehlen. Vom Hinterkopf ausgehend verläuft ein halbovaler, nach vorn gebogener Aufsatz, der eine Frisur andeuten könnte. Unterhalb der Köpfe befindet sich ein spiralförmig gearbeiteter Mittelteil, der sich nach unten hin immer mehr verjüngt, um schließlich in einem Griffteil auszulaufen, welches eine gezackte Endverzierung aufweist.

Der Stab ist auf der Karteikarte der Göttinger Sammlung für Völkerkunde als "Zepter" aufgeführt. Die bei den Baule vorkommenden Stäbe lassen sich in verschiedene Gruppen unterteilen, so sind lange Stäbe als "Kommandostäbe" bekannt, während die kürzeren, wie der hier vorgestellte, als Tanzstäbe bezeichnet werden. Der Stab verleiht dem Besitzer eine gewisse Würde, was jedoch keineswegs den Hauptzweck ausmachen dürfte.

erworben von B. Muhlack, 1974
Inv. Nr.: Af. 3827

Kat. Nr. 25
Holzfigur

Herkunft: Elfenbeinküste
Ethnie: Guro
Material: Holz
Höhe: 40 cm

Die aus dunklem Holz angefertigte Frauenfigur besitzt einen spitzovalen Kopf. Zwei Überaugenwülste sind plastisch hervorgehoben und laufen zwischen den weiß bemalten Augen zusammen, wo sie in die Nase, die etwas zurückliegt, übergehen. Dadurch beginnt die Nase erst unterhalb der Augen, ist ansonsten aber realistisch wiedergegeben. Der etwas vorspringende Mund ist leicht geöffnet und mit weißer Farbe versehen.

Seitlich hinter den Augen, noch vor den Ohren, befinden sich jeweils zwei Reihen in drei Spalten plastisch hervorgehobene Ziermuster. Die Ohren sind nur mit dem oberen Teil der Ohrmuschel angedeutet und liegen weit zurückgesetzt. Die Haartracht besteht aus schichtenartig übereinandergesetzten verschiedenen Mustern, die die Stirn und die Ohren freilassen, am Hinterkopf aber senkrecht nach hinten bis in den Nacken heruntergekämmt sind. Der Hals ist lang und besitzt auf der Rückseite drei nebeneinanderliegende, plastisch hervorgehobene, rechteckige

Verzierungen. Die Schultern sind genauso breit wie der übrige Oberkörper, und die Arme liegen eng an den Oberkörper gepreßt weit hinten. Sie sind angewinkelt und umfassen den Bauch in Höhe des plastisch stark hervorgehobenen Bauchnabels, ohne diesen zu berühren. Die Brüste der Figur setzen unmittelbar im Hals-Schulterbereich an und hängen weit herunter. Die Brüste der Brüsten zum Bauchnabel reichend verläuft ein schlangenartiges Zickzackband. Die Beine sind in Kniehöhe stark eingeschnürt, so daß sie eine unnatürliche "Zickzackbewegung" einnehmen, obwohl die Figur gerade steht. Im Wadenbereich werden sie ungewöhnlich dick. Die breiten Füße gehen in den Sockel der Figur über, wobei die Zehen durch Kerbschnitte angedeutet werden und auch die Zehennägel durch weiße Bemalung hervorgehoben werden.

Die Figuren der Guro sind Ahnefiguren, die von dem Wahrsager benutzt wurden um mit einer verstorbenen Person in Kontakt zu treten. Diese Figuren wurden von Angehörigen der verstorbenen Person bei handwerklichen Spezialisten in Auftrag gegeben.

erworben von G. Umlauff, 1937
Inv. Nr.: Af. 1702

Kat. Nr. 26

Stülpmaske (*wabele*)

Herkunft: Elfenbeinküste
Ethnie: Senufo
Material: Holz, Messing, Federn
Höhe: 32 cm

Die massive Holzmaske weist einen tierartigen Kopf mit einer weit vorspringenden, geöffneten Schnauze, die lange Zähne zeigt, auf. Die Augen werden durch Messingknöpfe angedeutet und auch an der Schnauze bildet eine Scheibe aus Messing ihren Abschluß. Auf der Schnauze und auf dem Kopf befindet sich jeweils ein über 40 cm hoher Federbusch aus überwiegend braunen Federn. Am unteren Teil der Maske befinden sich insgesamt 17 Durchlochungen in gleichmäßigen Abständen.

Durch ihre imposante Größe, die durch die dunklen Federbüsche noch verstärkt wird, wirkt diese Maske in Verbindung mit dem weitaufgesperrten Maul und den gewaltigen Zähnen bedrohlich und gefährlich. Sie stellt einen Buschgeist dar, dessen Macht und Kraft sich aus der Ausgestaltung seines Kopfes deutlich abzeichnet und bei einigen Masken durch eine janusköpfige Form besonders hervorgehoben wird. Die *wabele*-Masken wurden im Geheimbundwesen von Männern verwendet und verbreiteten bei der Strafverfolgung Schrecken unter der Bevölkerung.

erworben von R. Krebs, 1963
Inv. Nr.: Af. 3319

Kat. Nr. 27

Fruchtbarkeits-Puppe (*akua'ba*)

Herkunft: Ghana
Ethnie: Ashanti
Material: Holz
Höhe: 35 cm

Die Fruchtbarkeitspuppe fällt vor allem wegen des überdimensionierten, nahezu kreisrunden Kopfes auf, der für die Fruchtbarkeitspuppen der Ashanti charakteristisch ist. Das Gesicht ist nur in seinen Grundzügen angedeutet und auffallend flach. Auf der Hinterseite des Kopfes ist ein Muster eingeritzt. Der Hals ist lang und durch 8 Rillen verziert. An seinem Ende setzt einerseits ein langer, schmaler Körper an, der kaum dicker als der Hals ist, andererseits beginnen dort, ohne Ansatz von Schultern, die kurzen, stummelhaften Arme, die keine Hände oder andere Details haben. Unter dem langgezogen wirkenden Körper befindet sich am Fußstück eine kurze zylinderförmige Verbreiterung, die die Beine und Füße ersetzt. Um den Körper herum, am Zylinderansatz, befindet sich eine kleine Perlenkette aus kleinen blau-weißen Perlen. Auf dem Körper sind die Brüste und der Bauchnabel plastisch hervortretend angedeutet, ohne daß daraus das Geschlecht eindeutig hervorgeht.

Die eigentliche Bedeutung dieser Puppen ist nicht genau bekannt und wird in der Literatur oftmals widersprüchlich diskutiert. Sie wurde vorwiegend von unverheirateten Mädchen am Gürtel oder aber auf dem Rücken getragen und sollen dazu gedient haben, den jeweiligen Trägerinnen eine gesunde Geburt zu garantieren bzw. das junge Mädchen auf diese Weise in den Pflichten einer Mutter zu üben.

erworben von B. Muhlack, 1971
Inv. Nr.: Af. 3495

Kat. Nr. 28

Fruchtbarkeitspuppe (*akua'ba*)

Herkunft: Ghana
Ethnie: Ashanti
Material: Holz
Höhe: 26 cm

Die aus braunem Holz gefertigte Fruchtbarkeitspuppe weist die für die Ashanti typischen Formen auf. Der leicht nach hinten geneigte Kopf ist durch eine flache große Platte von ovaler Form gestaltet, auf der nur die Nase plastisch hervortritt. Die Augen sind durch zwei ovale Einkerbungen angedeutet, unter denen sich auf den Wangen jeweils eine Ziernarbe befindet. Genauso wie die Ziernarben ist auch der Mund lediglich durch eine einzelne Ritzlinie angedeutet. Der Hals ist durch insgesamt sieben Ringe dargestellt und geht unmittelbar in die senkrecht an den

Seiten abstehenden Armstummel über, die weder Hände noch Finger zeigen. Die Arme weisen jeweils an den Schultern Klebspuren und Fugen auf, die darauf hindeuten, daß die Arme erst später aufgeklebt wurden. Der linke Arm der Puppe ist eingesägt, wodurch die linke Brust, die wie die andere - plastisch hervorsteht, zerstört wurde. Der Körper der Figur ist zylinderförmig gestaltet, und lediglich der Bauchnabel steht durch eine Aufwölbung leicht hervor. Statt Beinen hat die Fruchtbarkeitspuppe einen kleinen Sockel, nur etwas breiter als der Körper (Vgl. Kat. Nr. 27).

erworben von B. Muhlack, 1971
Inv. Nr.: Af. 3501

Kat. Nr. 29

Fruchtbarkeitspuppe (*akua'ba*)

Herkunft: Ghana
Ethnie: Fanti
Material: Holz, Glasperlen
Höhe: 41 cm

Die Fruchtbarkeitspuppe der Fanti besitzt als auffälligstes Merkmal einen schmalen, extrem langen rechteckigen Kopf. Dadurch unterscheidet sie sich insbesondere von den ansonsten ähnlichen Fruchtbarkeitspuppen der Ashanti. Weiterhin besitzen die Fruchtbarkeitspuppen der Fanti zumeist keine Gliedmaßen. Die Puppe steht auf einem kleinen, ca. 6 cm hohen konischen Sockel. Darüber befindet sich der zylindrische Rumpf, auf dem plastisch herausgearbeitet Bauchnabel und Brüste angedeutet sind. Unmittelbar über dem Bauchnabel befinden sich drei senkrecht angebrachte Kerben. Der Hals wird aus zehn waagerechten Wulstringen gebildet. Die kleinen Ohren befinden sich seitlich abstehend am untersten Ende des Kopfes. Als Schmuckgegenstände besitzt die Figur eine Halskette aus feinen roten und braunen Stäben, sowie zwei Ketten aus Glasperlen um den Fußbereich.

Die Fruchtbarkeitspuppen (*Akua'ba*) kommen sowohl bei den Fanti, als auch bei den Ashanti vor. Besonders auffallend ist der große, flache Kopf, der bei den Fanti eine rechteckige Form aufweist und bei den Ashanti dagegen von nahezu kreisrunder Form ist. Die genaue Bedeutung der Puppen ist nicht bekannt. Nach einigen Angaben sollen sie von Frauen und Mädchen getragen worden sein, um den Wunsch nach einem Kind zu unterstreichen. Nach anderen Berichten werden die Fruchtbarkeitspuppen vor allem von jungen Mädchen getragen, denen man diese gegeben hat, um ihnen mit Hilfe solcher Puppen ihre mütterlichen Pflichten beizubringen.

erworben von B. Muhlack, 1974
Inv. Nr.: Af. 3831

Kat. Nr. 30 und Kat. Nr. 31
Holzfigur

Herkunft: Togo
Ethnie: Lamba
Material: Holz
Höhe: 28,5 cm bzw. 26 cm

Die beiden Vogelkopffiguren sind aus hellem Holz geschnitzt und schlicht gehalten. Die kleinere Figur besitzt dabei keine Augen, und auch der Schnabel ist nicht in Ober- und Unterkiefer unterteilt. Bei der größeren Figur sind diese wenigen Details vorhanden, wobei die Augen durch zwei kreisrunde Einschnitte angedeutet werden, während der Schnabel durch eine schlichte Kerbe unterteilt wird. Bei beiden Figuren weist der Schnabel nach unten. Der Hals ist nur angedeutet und geht in einen glatten Körper über, der, ohne Schultern zu zeigen, sich leicht weitet und eine Art Falte bildet, die die Flügel bilden könnte. Deutlich setzen sich dann jedoch die Beine der Figur ab, die auf einer Art Plattform stehen, die die Füße andeuten dürfte.

Die Figuren sind ursprünglich als Ahnenfiguren hergestellt worden. Bisweilen wurden die Figuren auch von Kindern als Puppen im Sinne von Kinderspielzeug benutzt.

erworben von O. Wallbrecht, 1891
Inv. Nr.: Af. 795 u. 796

Kat. Nr. 32
Holzfigur

Herkunft: Togo
Ethnie: Lamba
Material: Holz
Höhe: 20 cm

Die Holzfigur stellt eine menschliche Gestalt dar, ist jedoch schlicht und schmucklos gehalten. Der halbbovale Kopf besitzt ein breites, flaches Kinn und eine flache, lange Nase, die oberhalb der Augen bereits am Oberkopf ansetzt. Unterhalb der Nase schließt sich der Mund durch einen halbrunden Einschnitt an. Die Augen sind durch zwei quadratische Einkerbungen angedeutet. Ein breiter Hals leitet zu dem übrigen auffällig schlanken Körper über. Die Schultern wirken schmal, und die Arme sind unnatürlich kurz und ohne Hände dargestellt. Auch die Beine sind kurz gehalten und wirken kantig. Das Geschlecht dieser Figur ist nicht eindeutig erkennbar.

Die Figur ist als Ahnenfigur hergestellt worden. Bisweilen sollen solche Figuren auch als Kinderspielzeug verwendet worden sein. Schnitzereien in Togo sind nicht sehr häufig, und so finden sich auch kaum Parallelen zu der hier vorgestellten Figur.

erworben von O. Wallbrecht, 1891
Inv. Nr.: Af. 794

Kat. Nr. 33

"Fetischstuhl"

Herkunft: Togo, Popo-Distrikt

Ethnie: -

Material: Holz

Höhe: 30 cm

Der Stuhl besteht aus zwei waagerechten Holzplatten, zwischen denen sich vier menschliche Figuren und eine sich an einer Säule entlanghangelnde Schlange, die ein vierbeiniges Kriechtier in ihrem Maul festhält, befinden. Die menschlichen Figuren sind jeweils für sich aus einem Stück gearbeitet und bemalt. Die Mittelsäule besteht zusammen mit der Schlange und dem Kriechtier aus einem Stück. Sie weist auf ihrer oberen und unteren Anstoßfläche zwei konische Ausweitungen auf. Darüber und darunter befindet sich je ein viereckiger Zapfen, der jeweils in die Holzplatte hineinreicht, diese jedoch nicht durchstößt. Auf der Oberseite der Sitzplatte ist die Säule zusätzlich durch einen (europäischen) Nagel gesichert, vermutlich eine spätere Reparatur. An den beiden Holzplatten finden sich ebenso wie an der Säule die Reste von weißer und blauer Farbe. Die Schlange weist eine schwarze Grundfarbe mit einer rotbraunen Färbung in einer eingeschnittenen Zickzacklinie auf. Die Augen der Schlange sind leuchtend rot und in einen viereckigen Einschnitt aufgemalt worden. Das Kriechtier, das gerade verschlungen werden soll, hat eine weiße Färbung mit dunkel angemalten Augen. Der Kopf des Tieres ist von doppelkonischer Gestalt, die Füße stehen erst rechtwinklig vom Körper weg und knicken dann wieder rechtwinklig nach vorne bzw. an den Hinterbeinen nach hinten weg. Zwischen den Hinterbeinen befindet sich ein langer, vom Tier weggestreckter Schwanz. Bei den menschlichen Figuren handelt es sich um je zwei Frauen und zwei Männer, die diagonal zueinander die Ecken der Holzplatten besetzen und sich die Rücken zuehren. Die Frauenfiguren haben eine rote Grundfarbe als Körperfarbe. Während die eine Frauengestalt ein rockartiges Gewand von weißer, blauer und ockerner Farbe trägt, und auch die Beine samt den Füßen weißlich bemalt sind, also offensichtlich bekleidet sein sollen, ist die andere Figur gänzlich unbekleidet. Die Gesichter sind detailliert ausgestaltet, wobei die Augäpfel weiß, die Pupillen und die Augenumrandung blau gefärbt sind, und sich auf den Wangen je drei blaue Ziernarben befinden. Auf ihren plastisch hervortretenden Köpfen tragen die Frauenfiguren aufwendig gestaltete Frisuren bzw. Kopfbedeckungen, die von weißer und blauer bzw. weißer, blauer und ockerner Färbung sind. Genauso aufwendig wie die Frauenfiguren sind auch die Männer gestaltet. Die eine Person trägt ein etwa knielanges Gewand von weißer Farbe mit roten, vertikalen Linien verziert, das sich an den Knien konisch ausweitet. Um die Taille befindet sich ein plastisch weit hervortretender, wulstartiger Gürtel, den sie mit einer Hand festhält. Mit der anderen Hand hält die Person einen nicht identifizierbaren blauen Gegenstand fest, der bis zur Schulter reicht. Die andere männliche Figur trägt ein weißes, hemdartiges Kleidungsstück, das mit rotbraunen Längsstreifen versehen ist. Der Unterleib ist unbekleidet, und der erigierte Penis ist sichtbar. Die Gesichter beider Männer sind in gelbem Ocker bemalt, die Augäpfel sind weiß, die Pupillen und die Augenumrandungen blau gefärbt. Während der bekleidete Mann im Gesicht

keine weiteren Verzierungen trägt, weist der andere auf den Wangen je drei blaue Ziernarben auf und trägt eine weitere unter dem Mund. Außerdem besitzt er an der linken Seite über dem Ohr eine zylindrische, plastisch hervortretende Erhebung.

Interessant ist die Anordnung der Figuren, da der bekleidete Mann neben der halbbekleideten Frau steht, die ein Kind in ihren Armen hält (und es evtl. stillt), während der andere Mann neben der unbekleideten Frau steht, die beide Brüste umfaßt hält und einen dicken, spitzen Bauch aufweist, als ob sie kurz vor einer Geburt stünde.

Diese Art von Stuhl drückt eine sozial hohe Stellung seines Besitzers aus. Die eigentliche Bedeutung dieses Stuhls und seiner figürlichen Ausgestaltung ist nicht bekannt.

erworben von C. A. Pohl, 1887

Inv. Nr.: Af. 843

Kat. Nr. 34

Kopfplastik

Herkunft: Benin

Ethnie: Edo

Material: Bronze

Höhe: 49 cm

Der Kopf ist zylindrisch aufgebaut. Das Gesicht ist durch die sorgsam gestalteten großen Augen gegliedert, die auch Einzelheiten erkennen lassen. So sind die Augenlider als äußere Begrenzung durch einen schmalen, querverieften Wulst ausgestaltet. Die Augäpfel sind spitzoval, mit einem kreisförmigen Eindruck, der die Augenlinse darstellt. Zwischen den Augen befindet sich ein Knick, von dem aus die Nase aus der senkrechten Stirn heraus entspringt. Die Nase ist flach und breit, mit deutlich ausgeprägten Nasenflügeln. Der Mund ist breit und nahezu geschlossen, während das Kinn fehlt, da unmittelbar unter dem Mund der hohe Kragen beginnt, der sich über die nicht mehr dargestellten Schultern legt.

Die Gedenkköpfe aus Benin sind ursprünglich für eine verstorbene Person von höherem sozialen Rang angefertigt worden. Diese Kopfplastiken wurden als Erinnerung von ganz bestimmten Personen aufbewahrt, ohne daß diese Bronzeköpfe irgendeine Ähnlichkeit mit dem Verstorbenen haben mußten.

erworben von Speyer, o. J.

Inv. Nr.: Af. 932

Kat. Nr. 35

Bronzefigur

Herkunft: Benin
Ethnie: Dahomey
Material: Bronze
Höhe: 15 cm

Die kleine Figur stellt einen stehenden, leicht nach vorn gebeugten Menschen mit ovalem Gesicht dar. Die große Nase und die groben Augen sind durch den Guß bedingt. Die Frisur besteht aus einem einzelnen langen Haarkamm, auf dem ein Vogel sitzt. Der restliche Kopf ist kahl.

Die Person hat einen Arm angewinkelt nach oben gestellt und hält einen Kastagnetten-ähnlichen Gegenstand in der rechten Hand. Der linke Arm ist vom Körper abstehend nach unten gestellt, und in der linken Hand befindet sich ein fächerartiger Gegenstand. Der Oberkörper der Person ist mit einem netzartigen "Hemd" bekleidet, das in der Hüftgegend in zwei abstehenden "Gürteln" endet. Darunter trägt die Figur knielange Hosen und einzeln von der Taille herabhängende dicke Strähnen. Die Proportionen des Körpers sind gut eingehalten und die Details am Körper sauber herausgearbeitet. Die im Guß hergestellte Figur wurde nachträglich bearbeitet und besteht aus mehreren Teilen. So ist die Standplatte erst später an die Figur angefügt worden, und auch die rockartigen Strähnen, die von der Taille herunterhängen, stammen nicht vom selben Guß.

erworben von H. Schenk, 1940
Inv. Nr.: Af. 2344

Kat. Nr. 36 und Kat. Nr. 37

Zwillings-Figuren (ibedji-Figuren)

Herkunft: Nigeria
Ethnie: Yoruba
Material: Holz, Hornscheiben,
Wollfäden, Glasperlen,
Leder
Höhe: a: 29,5 cm; b: 27,5 cm

Bei den beiden Zwillings-Figuren handelt es sich um eine etwas größere männliche und eine weibliche Figur. Beide haben einen mit blauer Farbe bemalten Kopf (Haare). Die Frisur läuft nach oben hin spitz zu und ist durch vertikale Rillen angedeutet. Typisch für die Figuren ist, daß der Kopf mit der Haartracht ein Drittel der Gesamthöhe der Figuren ausmacht. Bei beiden fallen die extrem weit hinten liegenden, spitzen Ohren auf, die über den Hinterkopf hinausragen. Die Pupillen sind durch Metallstifte angedeutet, die Lidränder sind leicht gekerbt. Auf den Wangen befinden sich je zwei parallele Reihen von kaffeebohnenartigen Ziernarben. Bei beiden Figuren sind die Arme seitlich auf den Oberschenkeln aufgelegt. Um die Hüften liegen jeweils zwei

Schmuckgürtel aus schwarzen Hornscheiben. Die Frau trägt um den Hals nur einen roten Wollfaden, während der Mann ein Halsband aus verschieden gefärbten zylindrischen Glasperlen trägt, die auf einem Lederband aufgefädelt sind. Weiter besitzt nur die Frau an jedem Fuß je ein Fußband aus kleinen bunten Glasperlen, die auf Wollfäden aufgefädelt sind.

Die Zwillingsfiguren der Yoruba wurden meistens von professionellen Künstlern auf Bestellung paarweise hergestellt, wenn eines der Zwillingkinder gestorben war. Sie wurden aus der Vorstellung heraus angefertigt, daß die gemeinsame Seele von Zwillingen unteilbar sei. Denn die Seele galt als etwas besonderes, mit übernatürlichen Fähigkeiten versehen. Wenn nun ein Zwilling starb, mußte dessen Seelenteil in einer seinem Geschlecht entsprechenden Figur untergebracht werden, damit der andere Zwilling weiterleben konnte. Die Zwillingsfigur, die das verstorbene Kind verkörperte, wurde dann von der Mutter symbolisch wie ein lebendiges Kind betreut und versorgt. Später konnte die Figur auch von dem anderen Geschwisterteil weiterversorgt werden. Die Geburt von Zwillingen konnte unterschiedlich als großes Glück oder als großes Unglück angesehen werden. Bei den Yoruba scheint es - zeitlich voneinander getrennt - beide Auffassungen gegeben zu haben. Während in früherer Zeit eine gewisse Abneigung gegenüber Zwillingen geherrscht hatte, wurden sie später immer beliebter.

erworben von L. Kegel, 1957
Inv. Nr.: Af. 3264 a, b

Kat. Nr. 38

Aufsatzmaske (gelede)

Herkunft: Nigeria
Ethnie: Yoruba
Material: Holz, Farbe
Höhe: 20 cm

Die Maske ist mehrfarbig bemalt und flach gearbeitet. Dargestellt ist ein menschliches Gesicht, das wohlproportioniert wirkt und vor allem durch seine schwarz bemalte, kunstvolle Frisur auffällt. Die Stirn ist flach und wird in ihrem oberen Bereich durch eine plastische Leiste von der Haartracht getrennt. Auf der Stirn sind kreisförmige Verzierungen in mehreren Farben angebracht worden. Die Augen sind von spitzovaler Gestalt und weisen zwei Durchlochungen als Pupillen auf. Diese werden durch plastisch herausgearbeitete Augenlider umrahmt. Die Nase ist flach und klein, und der Mund ist leicht geöffnet und nur durch zwei waagerechte plastische Leisten angedeutet. Das Gesicht ist mit Ziernarben, die aus Farbe hergestellt wurden, auf der Stirn, hinter und neben den Augen verziert.

Diese Maskenart stammt von dem Gelede-Geheimbund. Einmal im Jahr tanzten die Mitglieder des Bundes in den Dörfern, um Unheil von ihren Orten abzuwenden und um für die Fruchtbarkeit ihrer Frauen zu bitten. Hierbei tanzten meist je eine männliche und eine weibliche Maske

zusammen. Da der *Gelede*-Bund ein reiner Männerbund war, tanzten die Träger der weiblichen Masken mit den Leibplatten von schwangeren Frauen (ähnlich aussehende Leibplatten finden sich auch bei den Makonde, Mocambique - vgl. Kat. Nr. 62).

als Leihgabe erhalten von v. Wukede, 1942
Inv. Nr.: Af. 2800

Kat. Nr. 39

Aufsatzmaske (*gelede*)

Herkunft: Nigeria
Ethnie: Yoruba
Material: Holz, Farbe
Höhe: 20 cm

Die Maske hat ein braun bemaltes Gesicht mit blau-grünen Augen. Eine unter den Lippen verlaufende Kinnkette (Bart?) ist schwarz. Der Hinterkopf ist weiß und hat einen spitzen Scheitel. Die spitze dreieckige Nase weist ausgeprägte Nasenflügel auf. Die Nasenlöcher sind zum Maskeninnenraum hin durchstoßen. Auch die hellblauen Augen sind mit fein herausgearbeiteten Augenlidern umgeben, die mit einer graugrünen Farbe bemalt worden sind. Die Lippen des Maskengesichts sind verschlossen und stehen weit vor. Die Bemalung der Figur weist an mehreren Stellen verlaufene Farbe auf. Über der hohen Stirn aber über die Ohren gezogen setzt ein haubenartiger, weißbemalter Kopfaufsatz an, der am Scheitel leicht kammartig wirkt.

Die Masken wurden vom *gelede*-Geheimbund verwendet. Der Zweck dieser Maske ist der gleiche wie oben beschrieben (vgl. Kat. Nr. 38).

erworben vom Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2799

Kat. Nr. 40

Holzfigur

Herkunft: Kamerun
Ethnie: Bamum
Material: Holz
Höhe: 45 cm

Die massiv wirkende menschliche Figur ist aus hellem Holz geschnitzt und teilweise schwarz bemalt. Der Kopf ist vordringlich durch die auffallend großen, linsenförmigen Augen gegliedert, die einen schwarzgefärbten Rand, ungefärbte Augäpfel und wieder schwarzgefärbte Augenlinsen aufweisen. Außerdem besitzt die Figur schwarzgefärbte, mit einer Kerbe angedeutete Augenbrauen. Im Gegensatz zu den Augen wirken die ebenfalls schwarz eingefärbten Ohren, die

auf derselben Höhe liegen, auffällig klein. Ebenso ist die Nase kurz und nur wenig hervortretend gestaltet und an ihrem unteren Ende in zwei Dreiecken schwarz gefärbt. Desweiteren ist auch der Mund schmal, nur leicht geöffnet und schwarz. Auf dem Kopf befindet sich ein deutlich plastisch abgesetzter, haubenartiger Aufsatz, der eine Kopfbedeckung oder Frisur darstellt, die hinter den Ohren mit dem Hals verschmilzt und dunkel gefärbt ist. Durch den kurzen Hals und die schmalen Schultern wirkt die Figur gedrungen. Unterhalb einer Art schmaler Halskrause ist die Figur, abgesehen von einem dunklen Horn, das in der rechten Hand gehalten wird, und je zwei narbenartigen Einkerbungen oberhalb der Handgelenke, sowie den Einritzungen, die die Finger bzw. Fußzehen andeuten, ungefärbt. Die Hände und Arme liegen eng am Körper an und sind nicht völlig herausgearbeitet. Das Geschlecht der Figur ist nicht erkennbar. Auf dem Rücken verläuft vom Hals bis zum Gesäß eine vertikale, mehrfach angesetzte Einkerbung, die durch die plastisch hervortretenden Schulterblätter unterbrochen ist. Das Gesäß tritt zusammen mit den Oberschenkeln hervor, und die Beine sind stark angewinkelt, so daß die Figur beinahe eine Sitzposition einnimmt. Die Figur ist grob geschnitzt und nicht weiter geglättet worden.

gesammelt von Prof. Büsgen, 1910
Geschenk durch Prof. Schmucker, 1939
Inv. Nr.: Af. 1970

Kat. Nr. 41

Lehmfigur

Herkunft: Nigeria
Ethnie: Nupe
Material: Lehm, Schneckengehäuse, Holz
Höhe: 17 cm

Die kleine Tonfigur ist massiv aus graubraunem Ton hergestellt worden und hat die Form eines auf dem Gesäß aufrecht sitzenden Tieres. Das Gesicht ist rundoval und wird durch eine mächtige sattelartige Nase, die knapp unterhalb der Stirn bis zum Mund reicht, gegliedert. Damit teilt sie das Gesicht in zwei Hälften. Die Augen sind durch zwei eingedrückte Schneckengehäuse dargestellt. Der flache breite Mund ist leicht geöffnet. Daraus schauen drei aus kleinen Hölzchen hergestellte Zähne heraus. Die Ohren sind beschädigt; nur noch eines ist teilweise vorhanden. Sie waren ursprünglich lang und schmal und wiesen nach vorne.

Der Hals ist dick und kurz und geht in den massigen, plumpen Körper über. Die Arme und Beine der Lehmfigur sind in Wülsten um den Körper gelegt. Die Zehen bzw. Finger sind in Form von Einkerbungen gestaltet worden.

gesammelt von Flegel
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2059

Kat. Nr. 42

Ahnenfigur (ikenga)

Herkunft: Nigeria
Ethnie: Ibo
Material: Holz, Federn
Höhe: 56 cm

Die Figur ist aus einem Stück hellen Holzes geschnitzt worden. Als auffälligstes Merkmal zeigt sie eine große zweiteilige Haartracht, die zu einer Spirale gedreht wurde. Der Kopf ist im Gegensatz dazu klein gehalten und besitzt eine kantige, konische Form. Die Nase und der Mund sind klein gestaltet worden. Der Hals dagegen ist dick und lang und trennt die Kopfpattie von dem kantigen Körper. Die männliche Person ist in würdevoller Haltung auf einer Art Schemel sitzend dargestellt. Der Körper ist muskulös und in den rechtwinklig nach vorn weisenden Armen ist je ein Würdegegenstand abgebildet. Während die Arme und Hände fein ausgearbeitet sind, und sogar die Finger detailgetreu dargestellt wurden, wirken die Beine und Füße klobig und sind nicht weiter präzisiert worden.

Die Figur hält das alte Yorubaschwert und einen Menschenschädel in den Händen. Am Körper befinden sich vereinzelt geringe Federreste.

Diese Holzfigur stellt einen "Hausfetsch" (*ikenga*) dar, der Gesundheit und Glück bringen sollte. Sie wurde im Auftrag hergestellt und sollte das Glück des Besitzers und der ganzen Dorfgemeinde sichern (vgl. Kat. Nr. 43).

erworben von L. Kegel, 1958
Inv. Nr.: Af. 3273

Kat. Nr. 43

Ahnenfigur (ikenga)

Herkunft: Nigeria
Ethnie: Ibo
Material: Holz
Höhe: 66 cm

Diese große Holzfigur sitzt auf einer Art Schemel. Sie ist aufwendig hergestellt und besitzt einen ausnehmend großen, hörnerartigen Kopfaufsatz, der mit Nägeln repariert worden ist. Der Kopf ist klein mit einer verhältnismäßig großen Nase und einem ovalen, geöffneten Mund. Im Vergleich zu dem kleinen Kopf wirkt der Hals viel zu lang und groß, während der Oberkörper normal proportioniert ist. Auf der linken Schulter und auf ihrem Kopf sitzt je ein Vogel. Die würdevolle Sitzstellung der Figur wird noch durch das Messer, das sie in ihrer rechten, und den Elefantenstoßzahn, den sie in ihrer linken Hand hält, unterstrichen. Um die Hüften befindet sich

eine Art Reifen, der um den ganzen Körper herum reicht und der, ebenso wie die Person, bunt bemalt ist. Die Beine reichen bis auf den Boden und sind an den Fersen mit dem Hocker verbunden, so daß der Schemel nur auf einer hinteren Säule ruht und ansonsten die Beine der Person gleichzeitig als Tragsäulen mitbenutzt. Die Bemalung der Figur reicht von schwarz über gelb bis weiß. Auf der Brust befindet sich ein kreuzförmiges Ornament. Die Figur stellt eine *Ikenga*-figur dar, bei der die hörnerartigen Kopfaufsätze spiralartig gewundene Widderhörner sein sollen, die für die sich ausweitende Kraft stehen.

Die *Ikenga*-Figuren wurden von allen Männern bei ihrer Heirat gekauft, um das Familienglück und den Wohlstand der Gemeinschaft zu sichern.

erworben von R. Krebs, 1958
Inv. Nr.: Af. 3286

Kat. Nr. 44
"Fetsch"

Herkunft: Gabun, Kamerun
Ethnie: Pangwe
Material: Holz
Höhe: 42 cm

Die Frauenfigur ist ohne viele Schnörkel und Verzierungen hergestellt worden. Der dreieckig-oval geformte Kopf deutet eine Frisur leicht an. Die Augen sind durch eine dunkle Verfärbung und Pupillen angedeutet. Die Nase wirkt wenig auffällig. Der geschlossene Mund ist auch nur angedeutet und geht in das spitze, scharf profilierte Kinn über. Die etwas hängenden Schultern gehen in zwei spitze, waagrecht vorstehende Brüste über, die zusammen wesentlich breiter sind als der äußerst schmale Oberkörper der Frau. Die Arme laufen parallel mit dem Oberkörper, ohne ihn zu berühren, und werden über dem Bauch verschränkt. Der darunter befindliche Bauchnabel ragt spitz nach vorne und endet in einer flachen Scheibe. Die Beine sind ein wenig gebeugt, und das Gesäß ragt etwas nach hinten heraus. Die Füße der Figur sind nur grob angedeutet und miteinander durch einen Steg verbunden.

Solche Figuren, die von den Ethnien der Fang-Gruppe hergestellt wurden dienten vor allem dem Ahnenkult und hatten als Hauptaufgabe die Bewachung der wichtigsten religiösen Objekte. Die Figuren selbst scheinen keine allzugroße Bedeutung bzw. Verehrung erfahren zu haben.

erworben von G. Umlauff, 1937
Inv. Nr.: Af. 1703

Kat. Nr. 45

Aufsatzmaske

Herkunft: Kamerun
Ethnie: Kom (Bekom)
Material: Holz
Höhe: 68 cm

Die große Maske ist schwarz bemalt und stellt den Kopf eines Rindes dar. Der Kopf ist langgestreckt und flach. Die Augen sind spitzoval und befinden sich weit auf der Stirnfläche. Die Ohren befinden sich knapp oberhalb der Augen auf den Seitenflächen des Kopfes und weisen nach vorn. Sie sind rundlich-dreieckig geformt und auffallend klein gehalten. Auf der Stirnfläche befinden sich zwei große sichelförmige Hörner, die an ihren unteren Enden mit Kerbschnittmustern verziert sind. Zwischen den Hörnern läuft von der Stirn bis zu den Nüstern ein schwacher Grad herunter, der das Gesicht zweiteilt. Dabei sind beide Gesichtshälften spiegelbildlich identisch. Das Maul des Rindes ist lang und geöffnet. Die Lippen sind hochgezogen, so daß alle Zähne von Ober- und Unterkiefer zu sehen sind. Die Masken aus dem Kameruner Grasland sind zahlreich, von unterschiedlichen Ethnien geschaffen. Dadurch kommen sehr verschiedene Stilrichtungen in dem Kunstschaffen unmittelbar nebeneinander vor, andererseits aber auch ähnliche "Kunstwerke" unterschiedlicher Ethnien. Die meisten Masken aus dem Grasland sind ausgesprochen groß. Auffällig für die Büffelmasken der Kom sind die großen umrandeten, ovalen Augen, die Nase mit großen Nasenflügeln bzw. Nüstern und das stets geöffnete Maul, das die Zähne erkennen läßt.

gesammelt von v. Pulitz, o. J.
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2060

Kat. Nr. 46

Aufsatzmaske

Herkunft: Kamerun
Ethnie: Kom (Bekom)
Material: Holz
Höhe: 36 cm

Die Maske ist schwarz bemalt und stellt ein menschliches Gesicht mit überproportionierten, herunterhängenden Pausbacken dar. Das Gesicht ist so dargestellt, daß der Unterkiefer auf die Unterseite der Maske zurücktritt und ist daher für einen Betrachter nicht zu sehen. Die Nase wirkt kantig, die Augen sind oval hervortretend und schmal dargestellt. Die Ohren stehen nahezu rechtwinklig ab, sind klein und fast halbkreisförmig und oberhalb der Augen angebracht worden. Darüber befindet sich eine Kopfbedeckung (oder Frisur), die fast senkrecht die Stirn überdeckt und nach vorne leicht absteht. Sie ist durch senkrechte und waagerechte Einkerbungen gegliedert.

134

Diese Maskenart soll ihre charakteristische Formgebung von den reichen Herrschern oft begleitenden Querhornbläsern erhalten haben.

erworben von B. Muhlack, 1974
Inv. Nr.: Af. 3830

Kat. Nr. 47

Holzfigur

Herkunft: Äquatorial Guinea
Ethnie: Batanga
Material: Holz
Höhe: 69 cm

Dargestellt ist eine Frau in stehender Position mit leicht angewinkelten Beinen. Das kleine Gesicht hat eine dreieckig-ovale Form, bei der die wulstartige, dunkle Haartracht dominiert. Die Augen sind schlitzzartig, der Mund ist zugespitzt und auffallend klein. Im Profil wirkt die Nase dreieckig und geradlinig. Der Hals ist unproportional lang und dick, während der übrige Körper normal gestaltet ist. Die Brüste sind spitz und waagrecht, der Bauchnabel leicht vorstehend. Ebenso wie die Beine sind auch die Arme leicht vorgebeugt und seitlich neben den Bauch gestellt. Die Finger sind deutlich ausgearbeitet. Die Frau steht mit großen Füßen auf einer dünnen Holzplattform.

erworben 1884, N. N.
Inv. Nr.: Af. 933

Kat. Nr. 48

Ritueller Löffel

Herkunft: Äquatorial Guinea
Ethnie: Batanga
Material: Holz
Höhe: 24,5 cm

Der Löffel besteht aus zwei Teilen: dem Griffstück und dem eigentlichen Löffel. Das Griffstück stellt eine komplette menschliche Figur dar, die zierlich gestaltet, einen langen, schmalen Körper und Hals aufweist. Auch die Arme wirken lang und schwächig und sind über dem Bauch verschränkt. Deutlich erkennt man unter den verschränkten Armen den Bauchnabel, der kreisrund hervorsteht. Die Figur ist in sitzender Haltung dargestellt, wobei die Füße mit angedeuteten Zehen in den eigentlichen Löffel übergehen. Das Geschlecht der Figur ist nicht feststellbar. Das Gesicht ist rundoval und einfach gestaltet, wobei der Mund und die Nase plastisch hervorstehen, während die Augen und Ohren fehlen. Das Gesicht wird von der Frisur eingerahmt. Der eigentliche Löffel ist flach gearbeitet, weist eine längliche, fast trapezartige Form auf und ist selbst nicht weiter verziert.

erworben 1884, N. N.
Inv. Nr.: Af. 925

135

Kat. Nr. 49
"Nagelfetisch"

Herkunft: Gabun
Ethnie: Yombe, Bafioti
Material: Holz, Eisennägel, Schnur
Höhe: 64 cm

Realistisch dargestellte menschliche Figur mit langem, leicht vorgestrecktem Hals. Das Gesicht ist bemalt, der Mund leicht geöffnet. Die Frisur ist durch ein Furchenmuster angedeutet und liegt eng am Kopf an. Die Arme hängen seitlich von den breiten Schultern parallel zum Oberkörper herunter, ohne diesen zu berühren, knicken an den Ellenbogen zum Oberkörper hin ab und sind vor dem Bauch verschränkt. Oberhalb der Hände am Oberkörper sind einige Nägel und Eisenteile in die Brust eingeschlagen. Dort hat sich ehemals ein für Fetische typischer Kasten befunden, dessen Umrandungsspuren noch zu erkennen sind. Um die Hüften sind zahlreiche Schnüre und Textilien gebunden worden, die teilweise bis zu den Knöcheln reichen. Die Füße der Figur sind deutlich herausgearbeitet, und die Fersen reichen weit nach hinten hinaus. Unter jedem Fuß befindet sich jeweils ein verzierter Holzsockel.

Solche Figuren waren gewöhnlich im Besitz von Einzelpersonen, zumeist von Häuptlingen oder Dorfpriestern, und dienten folgenden Bestimmungen: der Abwehr von Schadenszauber oder Dieben, der Krankenheilung, zur Bekräftigung eines Eides oder um gegen irgendwelches Unheil zu wirken. Ihre magische Kraft erhielt die Figur immer erst, wenn sie zunächst von einem Handwerker fertiggestellt worden war und anschließend vom Mediziner, der sie mit den zusätzlichen, nicht aus Holz bestehenden Materialien versah, für kraftvoll erklärt wurde. Dabei wurden bestimmte als zauberfähig angesehene Objekte verwandt, von denen die am stärksten wirkenden Produkte in kastenartigen Gebilden auf dem Bauch oder dem Rücken untergebracht wurden. Die leicht ovale Einbuchtung auf dem Bauch dieser Figur könnte auf einen solchen ehemals vorhandenen Buckel deuten, der verloren ging oder abgenommen wurde. Die Figur ist danach jedoch weiter verwendet worden. Die magische Kraft dieser Figuren konnte durch Worte oder durch das Einschlagen von Nägeln oder ähnlichem genutzt werden. Dabei mußte darauf geachtet werden, die Nägel möglichst immer in den Körper und nicht in die Extremitäten zu schlagen, um die größtmögliche Kraft wirken zu lassen. Durch das Verbiegen oder das Abbrechen der Nägel, Haken usw. konnte die magische Kraft nachträglich noch vergrößert werden, während ein nicht wirksam gewordener Zauber zur Folge hatte, daß der Nagel wieder entfernt wurde.

erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2189

Kat. Nr. 50
"Würdestab"

Herkunft: Gabun
Ethnie: Kale
Material: Holz
Höhe: 124,5 cm

Der aus schwarzem Holz bestehende Stab ist aus einem Stück gefertigt und trägt an seinem oberen Ende eine 17,5 cm große, stilisierte menschliche Figur. Der Kopf weist ein nahezu rundes Gesicht mit einer durch einen Kamm unterbrochenen, fast quadratisch gehaltenen Frisur auf, die die Ohren verdeckt. Die Frisur wird durch einige Furchen weiter gegliedert. Die Augen, der Mund und die Nase sind nur leicht angedeutet. Der zylindrische Hals ist lang und dick. Der übrige Körper setzt sich aus konischen Ringen und kugelartigen Gebilden zusammen, wobei die Arme und Beine nicht einmal angedeutet werden. Der übrige Stab ist vierkantig und verjüngt sich nach unten. Dabei ist er so gearbeitet, daß die vier Seiten aus je zwei Flächen bestehen, die gegeneinander verschoben sind. Der unterste Teil des Stabes besteht jedoch wieder aus einem dünnen zylindrischen Teil.

erworben 1884, N. N.
Inv. Nr.: Af. 987

Kat. Nr. 51
"Spiegelfetisch"

Herkunft: Kongogebiet
Ethnie: Bavili, Yombe, Vili
Material: Holz, Glas, Metall
Höhe (mit Sockel): 30 cm

Die kleine menschliche Figur ist aus hellbraunem Holz geschnitzt und trägt die Reste einer weißlichen Bemalung. Das Gesicht der Figur ist realistisch wiedergegeben. Die langovalen Augen sind mit weißer (die Linsen mit schwarzer) Farbe angemalt und mit Glas überdeckt. Die Augenbrauen treten deutlich hervor und sind mit einer Kreuzschraffur verziert. Nase, Ohren und Mund sind fein gestaltet und geben die Züge real wieder. Der Mund ist geöffnet, die Lippen stehen vor, und die Zunge schaut etwas aus dem Mund heraus. Der Kopf ist über der Stirn zylinderförmig verjüngt, und ein Loch reicht von oben in den Kopf. Die Figur muß früher einmal eine Bedeckung dieser Öffnung besessen haben. Die rechte Hand ist erhoben und umschließt einen nicht mehr vorhandenen Gegenstand (Speer?). Der Daumen ist dabei senkrecht nach oben ausgestreckt, während sich die übrigen Finger um den nicht mehr vorhandenen Gegenstand schließen. Der linke Arm ist seitlich in die Hüfte gestemmt. Vor dem Bauch befindet sich ein Spiegelkasten, der auf seiner Vorderseite mit Zickzacklinien verziert ist. Die Figur steht gerade mit leicht geöffneten

Beinen und besitzt große Füße, die durch die nach hinten reichenden Fersen leicht unnatürlich wirken. Auf dem Rücken unterhalb der Schulterblätter befindet sich ein Loch, das ein altes Inventarisationspapier durchstößt.

Solche kleineren Figuren befanden sich meist im Besitz von Häuptlingen, Dorfpriestern oder anderen Einzelpersonen. Die Figuren dienten jeweils immer nur bestimmten Zwecken, z. B. Abwehr eines Schadenszaubers oder eines Diebes, der Neutralisierung irgend eines Unheils, der Krankenheilung oder der Bekräftigung eines Eides. Durch den Anblick des eigenen Gesichtes (oder der Spiegelreflexion) sollte ein böser Geist oder ein Unheil bringender Mensch vertrieben werden.

Die magische Kraft saß dabei in dem vor dem Bauch befestigten kleinen Kasten und wurde durch den auf dem Kasten aufgebrachten Spiegel noch verstärkt (vgl. Kat. Nr. 23 und Kat. Nr. 61).

erworben 1884, N. N.
Inv. Nr.: Af. 981

Kat. Nr. 52

Stülpmaske

Herkunft: Zaire
Ethnie: Sala Mpasu
Material: Pflanzenfasern, Farbe
Höhe: 45 cm (80 cm einschl. Grasbehang)

Die aus getrockneten und geknüpften Pflanzenfasern bestehende Maske zeigt eine andere Art Masken zu verfertigen, als die meisten der hier beschriebenen, stellt aber ebenfalls eine durchaus gebräuchliche Methode dar. Die Gesichtsfläche der Maske besteht aus einem fein geknüpften Geflecht, bei dem die Nase als eine vorspringende Ausbeulung zwischen den schlitzartigen, tiefliegenden Augen hervortritt. Direkt unterhalb der Nase beginnt ein dichter, herunterhängender Grasbehang, der wie ein Bart die gesamte untere Gesichtspartie verdeckt. Den Teil oberhalb der rundlichen geknüpften Stirn der Maske nimmt ein kegelförmiger mit rotbrauner und weißer Farbe angemalter Aufsatz ein, der aus einer spiralig aufsteigenden harten Pflanzenfaser gebildet wird, die mit Bastfasern miteinander verbunden wird. Die dichte, wie eine Paste aufgetragene Farbe dieser Kopfbedeckung bröckelt mittlerweile stark ab.

Über die Masken der Sala Mpasu ist fast nichts bekannt. Die Ethnie ist nicht sehr groß und relativ isoliert.

erworben von B. Muhlack, 1970
Inv. Nr.: Af. 3491

Kat. Nr. 53

Holzfigur

Herkunft: Zaire
Ethnie: Luba
Material: Holz, Muscheln, Perlen
Höhe: 59 cm

Die Figur stellt eine Frau mit stark betonten Brüsten dar, die mit ihren eng am Körper anliegenden Armen diese berührt. Das Gesicht läuft dreieckig nach unten hin spitz aus. Die Haare sind in einer Art paralleler Zöpfe, die bis zum Nacken reichen, angedeutet. An der Figur befinden sich (hinter den Ellenbogen) die Reste von rötlicher Farbe. Die Plastik trägt um den Hals eine Perlenkette und um den Unterleib einen Schurz aus Textilien, der mit Muscheln besetzt ist.

Die von den Luba bekannten figürlichen Darstellungen weichen deutlich von der hier vorgestellten Form ab. Sie haben in der Regel kantige, scharf umrissene Profilinien. Dies fällt insbesondere bei den hier großen, rundlichen Brüsten auf, die in der Regel bedeutend kleiner und nach vorne zugespitzt gearbeitet werden. Ob diese Figur daher wirklich den Luba zugeordnet werden kann, muß offen bleiben.

erworben von G. Sonnenberg, 1969
Inv. Nr.: Af. 3486

Kat. Nr. 54

Holzpuppe

Herkunft: Tanzania
Ethnie: Zaramo
Material: Holz
Höhe: 15 cm

Es handelt sich bei dieser Holzpuppe um eine stark stilisierte Menschenfigur. Sie besitzt weder Arme noch Beine und auch kein Gesicht. Der Kopf ist von konischer Gestalt, auf dem kammartig die Frisur angedeutet ist. Der schmale, zylinderförmige Teil ist entweder das Gesicht oder der Hals an. Der Körper ist ebenfalls konisch, nach unten hin zulaufend, wobei auf den Schultern ein Zickzackband eingeschnitten ist, und die Brüste und der Nabel durch plastisch hervortretende "Knöpfe" dargestellt sind. Der Unterleib wird durch einen Kegel repräsentiert.

Diese hölzernen Puppen wurden von den Mädchen bis zur Geburt des ersten Kindes getragen. In der einheimischen Sprache werden diese Puppen "muana ya kiti" genannt, was übersetzt "hölzernes Kind" bedeutet.

Die Figuren werden immer aus einem Stück geschnitzt und weisen einen stark stilisierten Charakter auf. Die jungen Mädchen bekommen sie etwa mit Eintritt der Pubertät bei einem großen Tanzfest überreicht und müssen sie pflegen, wie ein kleines Kind. Die Puppe soll für religiöse Zwecke und als Fruchtbarkeitsamulett benutzt worden sein und diene vor allem dazu, Fehlgeburten oder Unglück zu verhindern.

erworben 1939, N. N.
Inv. Nr.: Af. 2064

Kat. Nr. 55

Würdestab

Herkunft: Tanzania
Ethnie: Zaramo
Material: Holz
Höhe: 136 cm (Figur: 46 cm)

Der aus hellem Holz bestehende Stock endet in seinem oberen Teil in einer menschlichen Figur. Dargestellt ist eine Frauengestalt mit einem rundovalem Gesicht und einer weit vorspringenden Stirn. Die ansatzlos daraus entstehende Nase ist gerade gearbeitet. Darunter befindet sich ein kleiner, leicht geöffneter Mund, der die vorderen Zähne andeutet. Lippen erkennt man jedoch nicht. Die Augen sind groß und fein herausgearbeitet, obwohl die Pupillen nicht angedeutet werden. Besonders auffällig sind die großen und dick gehaltenen Ohren und die auffällige Haartracht. Diese besteht aus zwei dicken Wülsten, die von der Stirn her über den Kopf nach hinten ziehen und auf den Rücken bis über die Schultern in einer auffallend geraden Linie reichen. Der Hals der Frau ist lang und schmal und weitet sich im unteren Bereich in zwei auffallend breiten Schultern. Die Arme der Frau sind beide angewinkelt und bedecken zum einen den Bauchnabel und zum anderen teilweise einen Gürtel. Der Oberkörper der Figur ist unbedeckt, jedoch ist die Oberseite der Brüste mit Mustern versehen. An den Handgelenken trägt die Gestalt breite Armringe. Weiterhin verziert sind der etwa bis zu den Knien reichende Rock und die bis weit über die Knöchel reichenden Schuhe. Die Muster bestehen aus senkrechten, gebogenen oder gewinkelten Kerbschnitten. Die Frauengestalt wirkt lang und dünn. Unter den Schuhen befindet sich ein schmalerer, rechteckiger Sockel, der in den breiteren, an seinem Oberteil sich leicht weitenden Stock übergeht. In der oberen Hälfte ist der Stock durch sieben Bänder mit je zwei Ringen verziert, die sich aus mehreren Dreiecken zusammensetzen, während er in seinem unteren Teil unverziert bleibt, und sich immer mehr verjüngt.

erworben von Hptm. Reinhard, o. J.
Inv. Nr.: Af. 1431

Kat. Nr. 56

Maskenkostüm

Herkunft: Angola
Ethnie: Yaka
Material: Holz, Farbe,
pflanzliche Fasern
Höhe: 98 cm

Bei dieser Maske handelt es sich eigentlich um ein Maskenkostüm, das nicht nur das Gesicht des Trägers, sondern auch seine ganze Gestalt verdecken sollte. Der Kopfteil der Maske besteht aus Holz, welches bemalt ist und besonders durch die ausgeprägte, nach oben weisende Nase auffällt. Diese Form der Nase ist für den Yaka-Stil charakteristisch. Weiterhin fällt die Kopfbedeckung der Maske in Form von zwei langen abstehenden Hörnern auf, die nur leicht gebogen nach vorne, himmelwärts gerichtet sind. Das Gesicht ist weiß und schwarz bemalt, der Mund ist geschlossen, breit dargestellt und verleiht der Maske einen etwas traurigen Gesichtsausdruck. Die Augen sind jeweils durch eine unterschiedliche Bemalung waagrecht unterteilt, welches den traurigen Gesichtsausdruck noch verstärkt. Unter dem Kopf befindet sich eine dichte, braune, aus pflanzlichen Materialien hergestellte Halskrause, die den Hals völlig verdeckt. Darunter hat sie eine Art grob geknüpfte Jacke mit langen Ärmeln. Um die Taillengegend ist ein dichter Faserschurz aus pflanzlichen Materialien, der mehrfach um die Hüften geschlungen wird, befestigt. Das Maskenkostüm soll für verschiedene Zwecke eingesetzt worden sein, in einem Fall vor einer bevorstehenden Elefantenjagd (vgl. G. Krüger, Einleitung).

erworben von Sofie von Uhde, 1939
Inv. Nr.: Af. 2237

Kat. Nr. 57 und Kat. Nr. 58
Kopfplastik (*kaponja*)

Herkunft: Angola
Ethnie: Yaka
Material: Holz, Farbe,
pflanzliche Fasern (Raphia)
Höhe: 41 bzw. 45 cm

Die sogenannten "*kaponja*"-Köpfe sind aus Holz hergestellt und mit Farbe bemalt worden. Die beiden Köpfe sehen nahezu gleich aus und weisen die für den Yaka-Stil charakteristische, lange, nach oben weisende Nase auf, sind hell/dunkel bemalt und besitzen durch den fast geschlossenen, breiten Mund, dessen Mundwinkel leicht nach unten weisen, einen traurigen Gesichtsausdruck, der durch die untere, dunkle Augenpartie noch verstärkt wird. Die Ohren stehen bei beiden Köpfen rechtwinklig vom Körper ab und befinden sich auf einer Höhe mit den Augen. Über dem

Kopf befindet sich bei beiden Köpfen ein doppelkonischer bis unförmig oval geformter Aufsatz, der eine Frisur oder eine Kopfbedeckung darstellen könnte. Um den Hals befindet sich je eine Halskrause aus pflanzlichem Material (Raphia).

Die beiden 1939 gesammelten Köpfe befanden sich ursprünglich auf einem Bestattungsort, waren dort auf hohe Stangen gesteckt und sollten einerseits böse Geister von den Toten fernhalten, andererseits aber auch die Lebenden vor den Geistern der Toten schützen (vgl. G. Krüger, Einleitung).

Kat. Nr. 59
Holzfigur

Herkunft: Angola
Ethnie: Chokwe
Material: Holz
Höhe: 26 cm

Die aus leichtem, hellen Holz hergestellte Frauenfigur hat ein breites Gesicht mit spitzovalen Augen, deren Pupillen durch waagerechte Schlitze angedeutet sind. Die Nase steht weit hervor und beginnt erst unterhalb der Augen. Der Mund ist vorgewölbt und durch einen schmalen Schlitz leicht geöffnet. Die Ohren stehen derart weit hinter den Augen, daß sich in dem Zwischenraum noch jeweils zwei Ziernarben befinden und der Hinterkopf mit den Ohren endet.

Die Figur trägt eine fein verzierte, dunkel bemalte Frisur bzw. einen Kopfaufsatz, der sich am Hinterkopf, weit nach hinten ausladend, fortsetzt, den Hals jedoch nicht mehr erreicht. Der Hals der Figur ist breit und geht unmittelbar in den Kopf über. Die hängenden Schultern und die dünnen Arme lassen diese wie angesetzt erscheinen, sind aber aus einem Stück geschnitten. Die Arme sind in den Ellenbogen angewinkelt, und die Unterarme und Hände sind auf den Bauch gelegt. Die Brüste der Figur entstammen einer Auswölbung und stehen daher eng beieinander. Um den Bauch, noch über dem weit vorgewölbten Nabel, befindet sich ein Textilstreifen. Die Schamgegend ist dunkel bemalt und mit Kerblinien verziert. Das Gesäß ist leicht nach hinten ausgestreckt, so daß die Figur nicht völlig gerade steht. Die Füße sind abgebrochen und waren wohl ursprünglich flach.

erworben vom Völkerkunde-Museum Leipzig, 1943
Inv. Nr.: Af. 2638

Kat. Nr. 60
Stülpmaske (tsihongo)

Herkunft: Angola
Ethnie: Chokwe
Material: Baumrinde, Zweige, Harz, Federn, Stoff, Schnur
Höhe: 35 cm

Die Maske ist vor allem wegen ihrer dunkel ausgemalten Flächen mit den aus roten Textilien versehenen Rändern und Verzierungen charakteristisch. Sie ist aus einzelnen Hölzern gerüstartig aufgebaut, über die textile Pflanzenfasern gezogen wurden, die mit einer schwarzbraunen Masse verstrichen wurde. Die Stirn, die Augen, der Mund und die Umrandung der Maske sind mit leuchtend roten Textilien sowie mit beige-braunen Fäden verziert worden. Das Gesicht hat eine langovale Form und besitzt eine kleine Nase. Die mit roten Textilien umlegten Augen sind in Form von zwei Schlitzen dargestellt, durch die der Träger blicken konnte. Sie reichen jeweils von der Nase bis nahezu zum äußersten Punkt der Maske. Der Mund ist ebenfalls breit und leicht geöffnet. In der Mitte befindet sich ein senkrecht angeknötetes Hölzchen, das vom Ober- zum Unterkiefer reicht und so einen daran geknoteten, ausgehöhlten Kürbis im Mundraum festhält, der seitlich eingeschnitten ist und als Resonanzkörper gedient haben wird. Den unteren Abschluß der Maske bildet eine Art Kinnkragen, der leicht vorgestülpt von einem Mundwinkel unter dem Kinn zum anderen Mundwinkel herumgeführt wird. Ein entsprechend größerer Kragen verläuft auch oberhalb der Augen über die Stirn der Maske. Hinter diesem "Kopfaufsatz" befinden sich zahlreiche braune bis dunkelbraune Federn, sowie Flaum, der auf den unverputzten Kopfaufsatz aufgeknötet bzw. angeklebt worden ist. Zum festen Sitz der Maske besteht der hintere untere Teil aus einem dehnbaren, textilen Netz, das die Maske vor das Gesicht des Trägers preßte.

Diese Art von Maske wurde von den Dorfchefs oder ihren Söhnen getragen. Sie diente früher der Gerichtsbarkeit und wurde dazu verwandt um, auf diese Art Steuern einzuziehen.

gesammelt von Baumann, o. J.
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2057

Kat. Nr. 61
"Fetisch"

Herkunft: Angola
Ethnie: Bafioti
Material: Holz, Glas
Höhe: 31 cm

Die kleine weibliche Figur weist einen großen Kopf auf, der detailgetreu ausgearbeitet wurde. Die Augen bestehen aus Glas, dessen Rückseite weiß bemalt ist und jeweils einen schwarzen Punkt als

Pupille aufweist. Die Augenbrauen sind plastisch fein durch schräge Einkerbungen dargestellt. Die Nase ist breit ausgestaltet, mit ausladenden Nasenflügeln versehen, und auch die wulstigen Lippen wirken naturgetreu. Das Kinn steht weit vor, so daß der Hals recht dick und die Schultern relativ schmal wirken. Die Frisur ist aus Kerbschnitten, die oft dreieckige Muster bilden, zusammengesetzt und weist auf dem Mittelkopf eine duttartige Erhöhung auf. Die Figur hat unterhalb des Halses wieder ausgewogene Proportionen. Die Arme werden seitlich am Körper mit den Händen in die Taillen gestemmt. Die Figur steht völlig gerade und weist im Bauchbereich vier kleine (Nagel-) Löcher auf, die in Kreuzform angeordnet sind, was auf einen (nicht mehr vorhandenen) vor dem Bauch angebrachten Spiegelkasten schließen läßt. Die Frauenfigur steht auf einem (mittlerweile in zwei Teile zersprungenen) hölzernen Sockel. Obwohl das Gesicht detailreich ausgearbeitet wurde, kann man weder Finger noch Fußzehen an Händen bzw. Füßen erkennen. Nahezu auf dem ganzen Körper sind dunkle Farbspuren zu sehen.

Relativ selten beobachtet man weibliche Fetische. Der fehlende Spiegelkasten kann sowohl von den Einheimischen, wenn die Zaubermittel auf der Figur ihre Kraft nicht entfaltet haben, als auch später von Europäern abgenommen bzw. durch andere Gewaltanwendung abgetrennt worden sein. Die grundsätzliche Aufgabe dieses "Fetisches" war es, mit Zauberkraft versehene Gegenstände in einem Kasten aufzubewahren (vgl. Kat. Nr. 23 und Kat. Nr. 51).

erworben 1884, N. N.
Inv. Nr.: Af. 974

Kat. Nr. 62

Leibplatte einer Maske

Herkunft: Mocambique
Ethnie: Makonde
Material: Holz, Farbe
Höhe: 37 cm

Die Leibplatte der Frauenmaske ist aus rotgefärbtem Holz hergestellt und mit schwarzen Ornamenten versehen worden. Sie hat eine ovale Form, ist leicht konvex geformt und trägt nur an der Außenseite eine intensive, unregelmäßig aufgetragene rote Färbung. Neben den beiden Brüsten treten auch der Bauchnabel und zahlreiche Ziernarben, die aus dunklem Wachs aufgetragen wurden plastisch hervor. Die Leibplatte ist am Rand ringsherum mit Löchern versehen, mit deren Hilfe die Platte mit Schnüren am Körper des Tänzers befestigt werden konnte.

Die Leibplatten wurden zum Tanzen verwendet, damit jeweils ein Mann und eine "Frau" gleichzeitig miteinander tanzen konnten, obwohl nur Männer dabei zugelassen waren. Die Leibplatten betonten die weiblichen Formen des Körpers.

gesammelt von v. Seyfried, o. J.
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2050

Kat. Nr. 63

Gesichtsmaske

Herkunft: Mocambique
Ethnie: Makonde
Material: Holz, Eisennägel, Wachs,
Haare, Farbe
Höhe: 48 cm

Die Maske stellt ein menschenähnliches Gesicht dar, auf dem sich zwei glatte, etwa 31 cm lange senkrechte Hörnerstangen befinden. Das Gesicht weist zwei kleine, rechteckige Augen auf, neben denen unmittelbar die kleinen Ohren angedeutet werden. Mit Wachs angeklebte Härchen bilden die Wimpern und Augenbrauen. Unter den Augen befinden sich durch zwei plastische, senkrechte Linien angedeutete Ziernarben. Diese sind genau wie auch die Ziernarben auf der Stirn aus Wachs gefertigt. Da die Maske in der Kinngegend ebenfalls Wachsreste aufweist, aus denen noch einzelne Härchen herauschauen, wird die Maske ursprünglich auch einen Kinnbart besessen haben. Im Mund sind drei Zähne auf dem Unterkiefer durch kleine Nägel angedeutet.

Die Masken der Makonde wurden bei Initiationsfesten sowohl für Jungen als auch für Mädchen verwendet. Es treten Tier- und Menschenmasken auf, die allesamt Geister darstellen sollen. Die hier vorgestellte Maske stellt ein Tier dar, das an seinen langen Hörnern als eine Antilopenart identifiziert werden kann.

gesammelt von K. Weule, 1906
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2051

Kat. Nr. 64

Gesichtsmaske

Herkunft: Mocambique
Ethnie: Makonde
Material: Holz, Pflanzenfasern, Federn, Farbe
Höhe: 19 cm

Die kleine Maske ist aus hellem Holz geschnitzt und mit roter Farbe bemalt worden. Sie hat eine rundovale Form, bei der die rundliche Stirn in die gerade Nase übergeht. Die Augen sind durch zwei rechteckige Durchlochungen dargestellt. Wimpern sind aus braunen Federteilen über den Augen, diese teilweise verdeckend, mit Wachs angeklebt. Die vordere Gesichtshälfte ist in Form von zwei ovalen Abflachungen des ovalen Gesamtgesichts jeweils von der Nase zum linken bzw. rechten Ohr geführt und nach unten, bis zum Mund reichend, eingearbeitet worden. Der Mund besteht wie auch die Augen aus einer rechteckigen Durchbohrung. Lippen oder Zähne sind nicht angedeutet worden. Die Ohren befinden sich oberhalb der Augen, noch fast auf der vorderen Gesichtspartie. Sie sind klein und kantig gestaltet. Das tiefliegende Kinn der Maske wird durch einen aus braunen Pflanzenfasern hergestellten Kinnbart, der mit Wachs befestigt wurde, verziert. Die rote Färbung der Maske findet sich nur auf der Außenseite. An den Seiten sind ringsum kleine rechteckige Durchbohrungen angebracht worden, die zur Befestigung gedient haben.

Die Maske stellt eine männliche Figur dar. Sie ist vor allem an dem Kinnbart zu erkennen (vgl. Kat. Nr. 62, 63, 64, 66).

gesammelt von K. Weule, 1906
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2052

Kat. Nr. 65

Gesichtsmaske

Herkunft: Mocambique
Ethnie: Makonde
Material: Holz, Farbe
Höhe: 19,5 cm

Die rundovale Maske ist aus hellem Holz hergestellt worden, das rot und teilweise weiß bemalt worden ist. Auf der Stirn, zwischen Stirn und Nase, auf den Wangen und unterhalb der Unterlippe befinden sich aus Wachs hergestellte schwarzbraune Ziernaben, die teilweise nicht mehr vorhanden sind. Die Maske hat eine rundovale Form. Die Augen werden aus rechteckigen Durchbohrungen gebildet. Mit Wachs angeklebte Federteile, unmittelbar über den Augen befestigt, stellen Wimpern dar. Sie sind nur noch in allerletzten Resten vorhanden. Zwischen Nase und Mund befindet sich als auffälligstes Merkmal der Maske ein weißbemaler Tellerlippenflock in der

Oberlippe. Darunter befindet sich der leicht geöffnete sichelförmige Mund, unmittelbar über dem schwach ausgeprägten Kinn. Die Ohren der Maske sind rundlich geschnitzt, stehen noch auf der vorderen Gesichtshälfte und befinden sich knapp höher als die Augen. Sie weisen parallel zur Blickrichtung der Augen nach vorn. Die Ohren sind durchbohrt, und durch das rechte Ohr ist eine helle Pflanzenfaser geknotet worden. An der Rückseite der Maske befinden sich ringsum feine Durchbohrungen mit den Resten eines Bindfadens (modern?). Diese dienen zur Befestigung der Maske.

Die hier vorgestellte Maske ist eine weibliche Maske. Dies wird durch den Lippenflock und der aus Bienenwachs hergestellten Narbentatuierung angedeutet. Solche weiblichen Masken wurden von Männern zusammen mit den Leibplatten (Kat. Nr. 62) verkörpern um eine Frau darzustellen (vgl. Kat. Nr. 62-64 und 66).

gesammelt von K. Weule, 1906
erworben vom Völkerkunde-Museum Berlin, 1939
Inv. Nr.: Af. 2053

Kat. Nr. 66

Gesichtsmaske

Herkunft: Mocambique

Ethnie: Makonde

Material: Holz, Wachs

Höhe: 18 cm

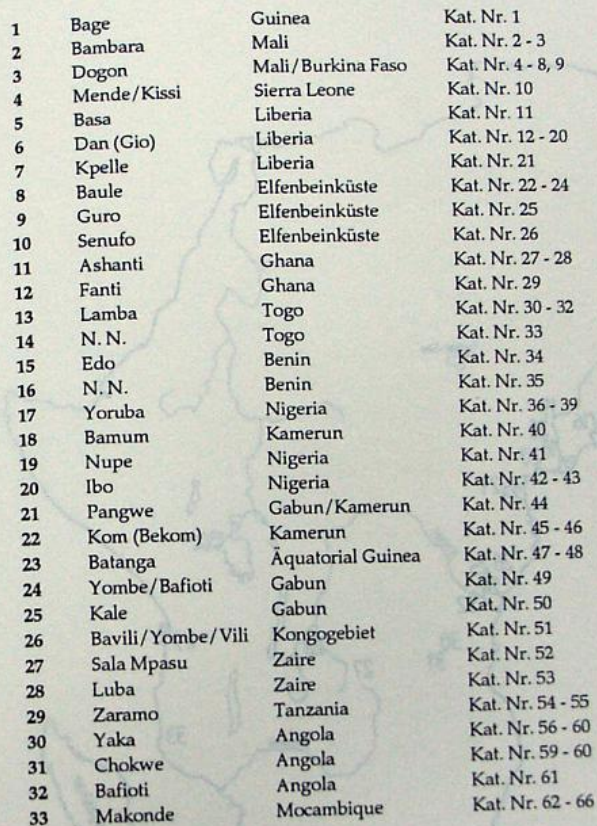
Diese aus hellem Holz gefertigte rundovale Maske ist rot bemalt worden und besitzt ein im Vergleich zu den anderen Makonde-Masken [Kat. Nr. 63, 64, 65] flaches Gesicht. Weiterhin weicht die Maske in ihren Augen von den übrigen ab, da die Augen spitzoval eingetieft sind. Die Stirn, die Schläfen und der Bereich zwischen Stirn, Nase und Wangen ist reich mit aus schwarzem Wachs angebrachten Ziernarben versehen. Die Nase setzt erst deutlich unterhalb der Augen an und fällt damit kurz aus. Unter der Nase befindet sich ein Tellerlippenpflock auf der Oberlippe, der auf der Oberseite dunkel bemalt ist, während die Unterseite unbemalt, hell blieb. Auf der rechten Wange der Maske befindet sich eine deutliche Beschädigung. Unterhalb des Tellerlippenpflocks setzt unmittelbar der sichelförmige, leicht geöffnete Mund an. Im Innenraum des Rachens befinden sich vier Zähne aus Kürbis- oder Melonenkernen (?), welche mit Wachs von der Maskenrückseite her befestigt wurden. Unmittelbar unterhalb des Mundes endet das Gesicht in einem spitzen Kinn, so daß die Gesichtsproportionen ganz anders als bei den anderen Makonde-Masken ausfallen. Die Ohren sind beide abgebrochen, die vorhandenen Reste zeigen zur Seite. Auf der Rückseite hat die Maske ringsum zahlreiche feine Durchbohrungen, die der Befestigung dienen.

Wie auch die zuvor besprochene Makonde-Maske (Kat. Nr. 65) handelt es sich hier um eine weibliche Maske, die zusammen mit der Leibplatte (Kat. Nr. 62) von einem Mann beim Tanzen getragen wurde. Obwohl diese Frauenmaske bedeutend später erworben wurde und sie einige Unterschiede zur anderen weiblichen Makonde-Maske aufweist, stellt man doch fest, daß sich historisch nur wenig verändert hat. Die Augen sind nun schlitzartig und nicht mehr eckig, und die Tatauiermuster haben sich gewandelt. Die ethnische Zugehörigkeit erkennt man jedoch problemlos.

erworben von Heisecke, 1954

Inv. Nr.: Af. 2944

Verbreitungskarte der Ethnien



1	Bage	Guinea	Kat. Nr. 1
2	Bambara	Mali	Kat. Nr. 2 - 3
3	Dogon	Mali/Burkina Faso	Kat. Nr. 4 - 8, 9
4	Mende/Kissi	Sierra Leone	Kat. Nr. 10
5	Basa	Liberia	Kat. Nr. 11
6	Dan (Gio)	Liberia	Kat. Nr. 12 - 20
7	Kpelle	Liberia	Kat. Nr. 21
8	Baule	Elfenbeinküste	Kat. Nr. 22 - 24
9	Guro	Elfenbeinküste	Kat. Nr. 25
10	Senufo	Elfenbeinküste	Kat. Nr. 26
11	Ashanti	Ghana	Kat. Nr. 27 - 28
12	Fanti	Ghana	Kat. Nr. 29
13	Lamba	Togo	Kat. Nr. 30 - 32
14	N. N.	Togo	Kat. Nr. 33
15	Edo	Benin	Kat. Nr. 34
16	N. N.	Benin	Kat. Nr. 35
17	Yoruba	Nigeria	Kat. Nr. 36 - 39
18	Bamum	Kamerun	Kat. Nr. 40
19	Nupe	Nigeria	Kat. Nr. 41
20	Ibo	Nigeria	Kat. Nr. 42 - 43
21	Pangwe	Gabun/Kamerun	Kat. Nr. 44
22	Kom (Bekom)	Kamerun	Kat. Nr. 45 - 46
23	Batanga	Äquatorial Guinea	Kat. Nr. 47 - 48
24	Yombe/Bafioti	Gabun	Kat. Nr. 49
25	Kale	Gabun	Kat. Nr. 50
26	Bavili/Yombe/Vili	Kongogebiet	Kat. Nr. 51
27	Sala Mpasu	Zaire	Kat. Nr. 52
28	Luba	Zaire	Kat. Nr. 53
29	Zaramo	Tanzania	Kat. Nr. 54 - 55
30	Yaka	Angola	Kat. Nr. 56 - 60
31	Chokwe	Angola	Kat. Nr. 59 - 60
32	Bafioti	Angola	Kat. Nr. 61
33	Makonde	Mocambique	Kat. Nr. 62 - 66

