

# TRIBAL ART

Das vollendete Kunstschaffen schwarzafrikanischer Handwerker

agenda

Peter Tichonow

# TRIBAL ART

Das vollendete Kunstschaffen schwarzafrikanischer Handwerker

Fotografie: Gert Reinhardt



agenda Verlag  
Münster  
2023

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 agenda Verlag GmbH & Co. kg  
Drubbel 4, D-48143 Münster  
Tel.: +49-(0)251-799610  
[www.agenda.de](http://www.agenda.de) | [info@agenda.de](mailto:info@agenda.de)

Druck & Bindung: TOTEM, Inowrocław, Polen

Umschlagabbildungen:  
vorne: Kraftfigur *nkisi nkondi mangaaka*, Yombe (Kongo-Kinshasa), Höhe 63 cm  
hinten: Weibliche Figur, Luba-Luvua (Kongo-Kinshasa), Höhe 50 cm

ISBN 978-3-89688-764-1

## Einführung

In den Jahren des Kolonialismus wurde dank des Sammeleifers von Missionaren, Reisenden und Kolonialbeamten eine große Zahl an Masken, Plastiken und anderen figürlich beschnitzten Gegenständen nach Europa gebracht. Was einmal Gebrauchs- und Kultobjekt war, kam als Trophäe, Kuriosität und völkerkundliches Dokument nach Europa. Vordergründig sollte vor allem der niedrige Zivilisationsstand der Völker demonstriert werden, um die Einflussnahme der westlichen Nationen zu rechtfertigen. Letztlich wurden aber auch die sichtbaren Zeugnisse derjenigen Kulturen bewahrt, die sehr schnell durch westlichen Einfluss verändert oder gar zerstört wurden.

Im Jahr 1879 bereiste der österreichische Afrikaforscher und Fotograf Richard Buchta (1845 – 1894) im Auftrag des Generalgouverneurs der ägyptischen Provinz Sudan, Charles George Gordon („Gordon-Pascha“), als einer der ersten Europäer verschiedene Gebiete des südlichen Sudan und des nördlichen Uganda und hielt die Gegebenheiten in beeindruckenden Bilddokumenten fest. Unter anderem fotografierte und sammelte er beim Stamm der Azande. Nur 30 Jahre später führt Adolf Friedrich Herzog zu Mecklenburg in den Berichten der deutschen Zentralafrika-Expedition 1910/1911 auf, „dass es selbst im innersten Afrika allerhöchste Zeit ist, ethnographisch zu sammeln und zu retten, was noch zu retten ist.“ Er resümiert, dass man in wenigen Jahren nur noch Eingeborene in europäischer Kleidung findet, „europäische Schundwaren statt der Erzeugnisse der Eingeborenen und ein seltsames Gemisch von früheren Stammessitten und europäischen Unsitten: Dies alles heißt dann einziehende europäische Kultur.“ Bereits in dieser frühen Epoche machte es beispielsweise sichtliche Schwierigkeiten, die den Azande eigentümlichen Waffen, Schilde und Geräte herbeizuschaffen, da sie bereits durch Gewehre und europäische Waren ersetzt waren.

Im Zuge der kolonialen Expansion gelangten um 1900 große Mengen außereuropäischer Artefakte zu Sammlern und Museen nach Europa. Die europäische Kunst war in eine Krise geraten und das machte sie für fremde Kulturen empfänglich. Pablo Picasso (1881–1973) gehört zu den Künstlern der europäischen Avantgarde, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts Impulse aus der afrikanischen Kunst in ihr Werk aufnahmen und eine moderne Formensprache in der Kunst begründeten. Im Jahr 1906 „entdeckte“ Picasso die afrikanische Kunst in Paris bei Maurice de Vlaminck und begann, afrikanische Skulpturen zu sammeln. Eine Wirkung auf seine künstlerische Arbeit scheint die afrikanische Kunst aber erst nach einem Besuch im Musée d’Ethnographie du Trocadéro in Paris entfaltet zu haben. Dort waren die zur Weltausstellung von 1878 herangeschafften Objekte aus Afrika und Ozeanien mehr gelagert denn ausgestellt. Rückblickend hat Picasso Jahrzehnte später seinen künstlerischen Wendepunkt wie folgt erläutert: „Ich habe verstanden, warum ich Maler war. Ganz allein in diesem schrecklichen Museum mit seinen Masken, seinen Gliederpuppen mit roten Häuten, seinen verstaubten Figuren. Les Demoiselles d’Avignon müssen mir an diesem Tag in den Sinn gekommen sein, aber überhaupt nicht wegen der Formen, sondern weil das mein erstes Beschwörungsbild war.“ (Zitat aus André Malraux (1974: 18 f.)). Picassos Gemälde „Les Demoiselles d’Avignon“ von 1907 galt in der kunsthistorischen Forschung lange Zeit als erstes Kunstwerk, das die Einflüsse der afrikanischen Skulptur auf die Künstler der Moderne zeigt. Auf dem Gemälde, das heute im Besitz des Museum of Modern Art in New York ist, stellte Picasso fünf nackte Frauen dar, die aus flachen, zersplitterten Flächen zusammengesetzt sind und deren Gesichter von iberischen Skulpturen und afrikanischen Masken inspiriert sind. Damit gelang es ihm, die klassischen Kunsttraditionen zu überschreiten und den Kubismus zu entwickeln. „Primitivismus“ wurde ein Hauptzug der Moderne. Nur fünf Jahre später, 1912, ist Picassos Primitivismus ein geistreiches Formenspiel. Für durch und durch europäische Motive nutzt er das Darstellungsprinzip afrikanischer Maskenbildner. Picasso erwirbt afrikanische Masken. Seine Sammlung vergrößert er ständig. Außereuropäische Masken, Statuen und Fetische faszinieren Picasso und beeinflussen sein weiteres künstlerisches Schaffen maßgeblich.

Wie Picasso haben fast alle großen westlichen Künstler aus seiner und der folgenden Generation, von deutschen Expressionisten bis zu den Surrealisten in Paris, u. a. Braque, Kirchner, Matisse, Giacometti, Ernst, Klee und Nolde, eine neue Formensprache gesucht, welche die europäische Tradition des Realismus weiterentwickeln und letztlich überwinden sollte. Die Künstler suchten jeweils auf ihre spezielle Weise Rat, Inspiration und Anleihen bei afrikanischen, altamerikanischen oder ozeanischen „primitiven“ Kulturen. Ohne diese Auseinandersetzung ist die bildnerische Moderne nicht denkbar.

Ursprünglich reine Gebrauchs- und Kultobjekte, gelten Afrikas Masken und Plastiken heute als anerkannte und geschätzte Kunstwerke, die weltweit in zahlreichen Privatsammlungen und Museen zu finden sind. Entsprechend groß ist das Angebot an Büchern über „afrikanische Kunst“. Doch nicht jedes bewunderte Kunstobjekt stammt tatsächlich aus Gebrauch und Kult. Bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wurden Kunstobjekte für europäische Kolonialoffiziere und Touristen angefertigt, um die steigende Nachfrage nach „Primitiver Kunst“ zu befriedigen.

Der Schweizer Han Coray (1880 – 1974) – Schuldirektor, Galerist und erfolgreicher Hotelier – entschloss sich Mitte der 1920er Jahre, fasziniert von der Schönheit und Kraft afrikanischer Skulpturen, der größte Sammler von „Negerkunst“ zu werden. In Bewunderung dieser Kunst war diese Bezeichnung keinesfalls despektierlich gemeint. Han Coray investierte beträchtliche Summen für seine Sammlung von mehr als 2.000 Skulpturen, Masken und Gebrauchsgegenständen. Nach heutiger Bewertung befinden sich in der Coray-Sammlung zahlreiche herausragende und seltene Kunstwerke, aber auch viele mittelmäßige Stücke und Kopien, also Objekte, die für den damals bestehenden Sammlermarkt hergestellt wurden.

Als „authentisch“ gilt ein Objekt nur dann, wenn es für den traditionellen, meist rituellen Gebrauch hergestellt und dann auch tatsächlich für diesen Zweck über einen längeren Zeitraum verwendet wurde. Dazu sollte dieses Objekt auch noch

handwerklich gut ausgeführt sein. Alle nicht authentischen Objekte, ungeachtet der Handwerkskunst, gelten als wertlose Kopie oder Fälschung. Hinsichtlich der Authentizität und der Wertschätzung eines Objektes werden kontroverse Diskussionen geführt. Ist ein von einem Handwerker (Künstler) in der präkolonialen Zeit für einen hohen Besucher gefertigtes (unbenutztes) Objekt eine wertlose Fälschung und ein von einem mittelmäßigen Schnitzer für den Gebrauch im Kult gefertigtes Stück damit ein wertvolleres Objekt?

Die künstlerischen Gesichtspunkte spielen auf dem Kunstmarkt neben der Authentizität eine wichtige Rolle. Eine figurliche Darstellung sollte aus jedem Blickwinkel „spannend“ sein und den Betrachter in ihren Bann ziehen. Ich hoffe, dies gelingt mit den nachstehenden Exponaten, die Teil meiner Sammlung sind.

Im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert erfolgte durch die Verbreitung des Islam von Nordafrika über die Handelsrouten entlang der Ostküste nach Westafrika und weiter nach Süden sowie durch die christliche Missionarisierung im südlichen Afrika, Inner-, Ost- und Zentralafrika sowie an der Küste Westafrikas ein Umbruch in Sitten und Gebräuchen. Die römisch-katholische Kirche hatte bereits im 17. Jahrhundert Missionare in den Kongo entsandt. Im Zuge der katholischen Missionierung durch die Portugiesen im Gebiet des unteren Kongo wurden durch oder auf Veranlassung von Missionaren indigene Ritualgegenstände zerstört. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen die Missionen der United Brethren in Christ und der American Missionary Association. Britische Baptisten gründeten Missionen im Kongo. 1889 ließ die Regierung des Deutschen Reichs alle katholischen Orden zur Missionierung in den deutschen Kolonien zu. Ziel des Missionswesens war, die primitiven indigenen Kulturen, Werte und Institutionen zu eliminieren und durch westlich-christliche zu ersetzen. Viele Missionare haben dabei ihr Leben verloren. So starben beispielsweise zwischen 1828 und 1840 in Ghana acht der neun Missionare der Basler Mission mit ihren Familien.

Die christliche Mission wurde aber auch untrennbar mit Unterricht und ärztlichem Fürsorgewesen verknüpft. Durch religiöse Gemeinschaften wurden ein amtlicher Schulbetrieb und eine medizinische Versorgung eingeführt und ausgebaut. Das erste Krankenhaus am Kongo wurde im Jahr 1889 in Boma gebaut. Die ersten Missionare im Kongo hatten durch ihre Nähe zur einheimischen Bevölkerung Unterschiede zwischen dem kolonialen System wirtschaftlicher Ausbeutung und einer Entwicklung gemäß christlich-sozialen Vorstellungen gesehen und standen dem Unternehmen von König Leopold II häufig kritisch gegenüber. Nach dem Ersten Weltkrieg banden die großen Missionsstationen die Missionare jedoch noch enger in das koloniale System ein, in welchem Missionare einen tief greifenden Kulturwandel auslösten. Sie bekämpften alte Sitten und Gebräuche, traditionelle Glaubensvorstellungen und traditionelle Rituale. Das Abschwören des traditionellen Glaubens durch Ablegen und Abgeben der eigenen Kult- und Ritualobjekte gehörte zum Kanon eines Übertritts zum Christentum. Traditionelle Kult- und Ritualgegenstände rückten in den Hintergrund, diese wurden entbehrlich und für europäische Händler käuflich.

Einhergehend mit Unabhängigkeitsbewegungen entstand in den 1960er Jahren parallel in Afrika selbst der Handel mit traditioneller afrikanischer Kunst in größerem Ausmaß. Einflussreiche afrikanische Händler, die insbesondere in Westafrika viel Geld mit alten „schrottreifen“ Fahrzeugen, deren Ersatzteilen und mit gebrauchten Reifen aus Europa verdient hatten, begannen, mit Stammeskunst zu handeln und sahen diese auch als „Kapitalanlage“ an. Afrikanische Privatsammlungen entstanden. Ein gut organisierter „Landhandel“ wurde eingeführt. „Rabbateure“, auch „runner“ genannt, arbeiteten für die Händler, fuhren von Dorf zu Dorf und tauschten Gegenstände des täglichen Lebens und landwirtschaftliche Werkzeuge gegen ausrangierte Ritual-Objekte ein. Die in den Dörfern angetroffenen Bauern hatten so gut wie kein Geld, um die Ware zu bezahlen; so kam ihnen der Tauschhandel gelegen. Erfolgreiche afrikanische Händler wurden sehr schnell unter den Pariser und Brüsseler Tribal-Art-Händlern bekannt und waren dort ein Geheimtipp. Diese „Provenienzen“ blieben beim Weiterverkauf der Objekte in den Galerien jedoch regelmäßig unerwähnt.

In unserem eigenen Kulturkreis trennen wir ansprechende Formen des täglichen Gebrauchs (Design) und „passiv“ zu betrachtende künstlerische Gestaltung (Kunst). Das Hervorbringen von Gegenständen der materiellen Kultur der indigenen Bevölkerung subsumieren wir hingegen grundsätzlich unter dem Begriff Stammeskunst (Tribal Art) und bewerten diese meist nach rein ästhetischen Gesichtspunkten. Wenig Beachtung findet dabei die komplexe kulturelle und spirituelle Ausdrucksform, an der nicht nur die afrikanischen Handwerker und Bildhauer, sondern auch Ritualspezialisten ganz wesentlich beteiligt sind. An zwei Beispielen, den *cicili*-Hausaltarfiguren der Moba in Togo und den *minkisi*-Kraftfiguren aus dem Kongo, möchte ich dies verdeutlichen.

Die stark abstrahierten Figuren im Pfahlstil *cicili* stellen einen wohlgesonnenen Geist dar. Sie sind zentrale rituelle Objekte, die von den Moba in einem individuellen, häuslichen und gemeinschaftlichen Umfeld zum Schutz der Familie benutzt werden. Die Entscheidung, eine *cicilg*-Figur zu bestellen, liegt beim Wahrsager. Dieser bestimmt, dass sein Kunde die Schnitzerei in Auftrag geben soll und gibt vor, welches Holz für die Herstellung der Figur genommen werden muss; ferner bestimmt er Größe und Geschlecht der Figur. Am ausgesuchten Baum wird zuerst ein Opfer gebracht, danach ein Ast ausgewählt, abgeschlagen, nach Hause getragen und die Figur geschnitzt. Nach der Fertigstellung bekommt die *cicilg* ein Opfer, das der Wahrsager in allen Einzelheiten vorschreibt. Dies verdeutlicht, welche Bedeutung die Moba diesen Figuren beimessen.

*Minkisi* (Sing. *nkisi*) ist ein allgemeiner Begriff für Behältnisse stärkender „Medizin“ und für geschnitzte Figuren, die als Aufenthaltsorte der Geister angesehen wurden. Ein *nkisi* ist eine personifizierte Macht aus dem unsichtbaren Land der Toten, die sich entschlossen hat oder dazu veranlasst wurde, sich innerhalb einer rituellen Praxis menschlicher Kontrolle zu unterwerfen. Hierzu wurden geschnitzte hölzerne *minkisi*-Figuren vom *nganga* (Ritualmeister, Wahrsager, Heiler und Therapeut) durch bestimmte Substanzen, die mit den Toten in Verbindung gebracht werden, „belebt“ und in ein Objekt

verwandelt, das in der Lage ist, Krankheiten zu heilen, Streitigkeiten zu schlichten, Frieden zu wahren, Wohlstand und die Fruchtbarkeit der Frauen und Ernten zu begünstigen oder Übeltäter ausfindig zu machen und zu bestrafen. Jede *nkisi*-Figur hat einen besonderen Namen, eine spezifische Funktion und ein festgelegtes Ritual, um sie zu aktivieren.

Einer der führenden Experten afrikanischer Kunst in Brüssel, Marc Leo Felix, der bereits in den 1960er Jahren intensive Feldforschung im Kongo, in Gabun, Kamerun und Nigeria betrieb, eine außergewöhnliche Sammlung besitzt und Autor zahlreicher Bücher über afrikanische Kunst ist, fasste den Begriff der afrikanischen Kunst sehr treffend zusammen: Die ganze afrikanische Kunst wurde geschaffen, um im Aufgabenbereich von Häuptlingen oder anderen Vertretern der Tradition eine genaue Funktion zu erfüllen. Diese Elite verlangte bestimmte Arten von Gegenständen für die rituellen Aufgaben ihrer Gesellschaft, und die Summe dieser verschiedenen Arten von Gegenständen bildet das typologische Inventar eines bestimmten Volkes (Felix, 1990: 124).

Bis sich „Kunst“ letztendlich als Vollendung des Handwerks darstellen kann, ist regelmäßig ein sehr komplexer Prozess zu bewerkstelligen. Bei vielen Objekten erweckt erst das spirituelle „Beleben“ deren Kraft. Geht diese spirituelle Kraft, die „Magie“, irgendwann verloren, wird das Objekt für seinen Besitzer wertlos, aufgegeben, oft achtlos weggeworfen oder rituell bestattet.

Peter Tichonow







001  
Darstellung eines portugiesischen  
Kanoniers aus der 1. Hälfte des  
16. Jahrhunderts, Benin (Nigeria),  
Höhe 67,5 cm



002  
Gedenkkopf eines hochrangigen  
Würdenträgers oder Kriegers,  
Benin (Nigeria), 17. Jahrhundert,  
Höhe 42 cm



003  
Gedenkkopf eines hochrangigen  
Würdenträgers, Benin (Nigeria),  
16./17. Jahrhundert, Höhe 28 cm



004  
Halbfigur eines Oni (König),  
Ife (Nigeria),  
15./16. Jahrhundert,  
Höhe 51,5 cm



005  
Große weibliche Brettmaske „bedu“,  
Nafana (Elfenbeinküste),  
Höhe 161 cm



006  
Brettmaske „*karanga*“, Nyonyosi,  
Mossi (Burkina Faso), Höhe 231 cm



007  
Maske „tolou“ oder „tohourou“,  
Kouzie (Elfenbeinküste),  
Höhe 29,5 cm