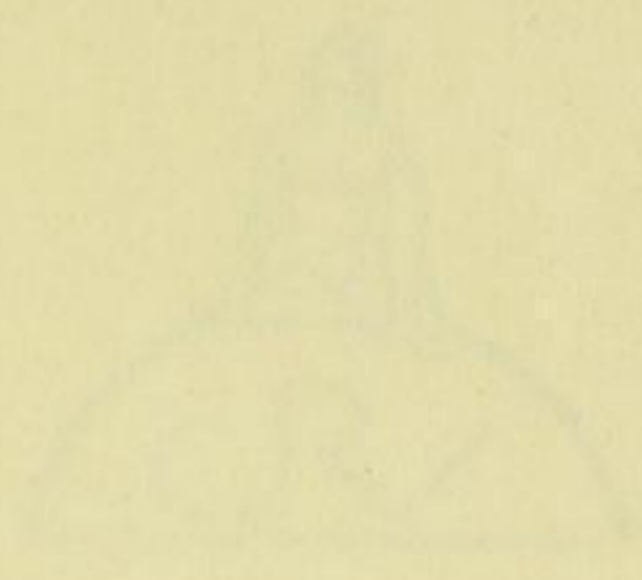


Art. plast.

1598  $\approx$



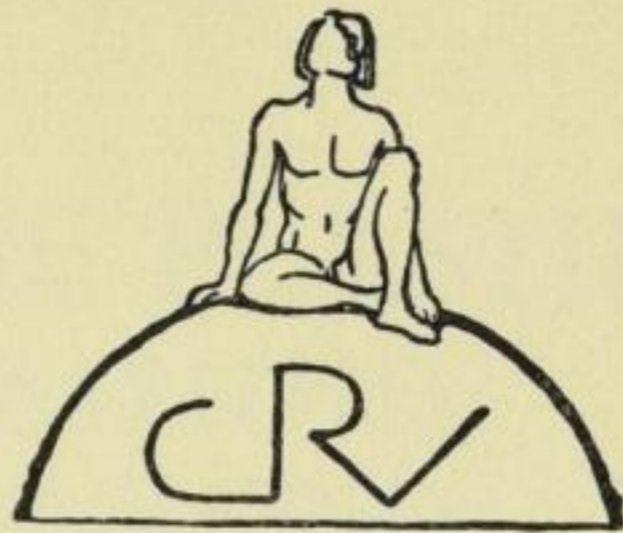






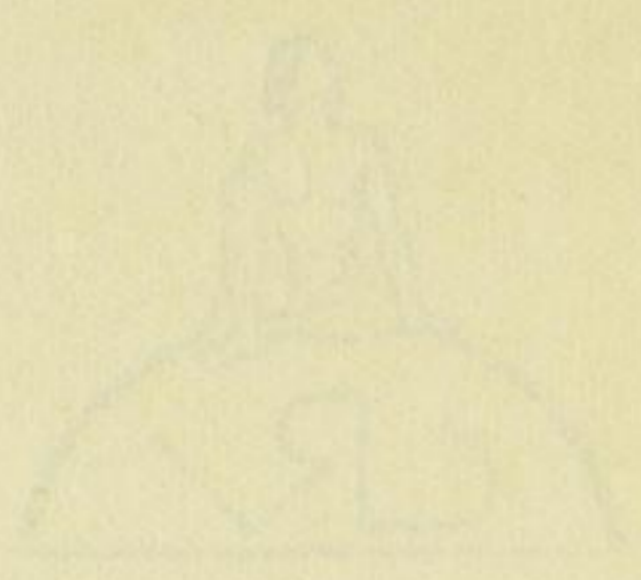






Die Welt gehört nicht einem Menschen  
Reich an die der Vögel nicht dem  
Mensch Reichtum nicht dem





Dies Werk gehört einer neuen Bücher-  
Reihe an, die der Verlag unter dem  
Namen *Religiöse Kunst* herausgibt.



OSKAR NUOFFER

5

AFRIKANISCHE PLASTIK  
IN DER GESTALTUNG  
VON MUTTER UND KIND

MIT 75 BILDERN

---

---

CARL REISSNER / VERLAG / DRESDEN



AFRIKANISCHE PLASTIK  
IN DER GESTALTUNG  
VON MUTTER UND KIND



25,52,31681

52,5

Druck: Gerold Verlag Pößneck

1915 IV 3397



*Dem  
Museum für Völkerkunde zu Dresden  
zum fünfzigjährigen Jubiläum*



Das  
Museum für Naturgeschichte in Dresden  
zum fünfzigjährigen Jubiläum



Bis vor wenigen Jahren war die Kunst der primitiven Völker eine interne Angelegenheit der Ethnologen. Einzelne Kunstwerke wurden herausgegeben und beschrieben — das Dresdner Museum stand an erster Stelle —; größere Gruppen wurden zusammengestellt und untersucht, wie ich es mit den Ahnenfiguren von der Geelvingkai und den Quetschkolben von Berlinhafen tat; Kunstprovinzen wurden herausgearbeitet: ich erinnere an Luschans großes Werk über die Beninaltertümer und an Germanns Arbeit über das Kunstgewerbe im Kameruner Graslande. Besondere Aufmerksamkeit widmete man der reichen Ornamentik der Naturvölker und hat in zahlreichen Arbeiten ihren Charakter, ihre Entstehung und Entwicklung dargestellt. Die Resultate aller dieser Forschungen hat Woermann im II. Bande seiner Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten sorgfältig zusammengefaßt. In der ästhetischen Beurteilung hielt man sich zurück, und glücklicherweise sind nur selten so absprechende Urteile gefällt worden, wie Ratzel es in seiner Völkerkunde tat: „In der Darstellung des Häßlichen übertrifft kein Volk die Westafrikaner; um von ihrer Indezenz nicht zu reden, sind sie in der Mehrzahl brutal naturwahr oder höchstens ins Häßliche übertrieben. Dazu die Ungeschicklichkeit, womit besonders die Götzenbilder gearbeitet sind. Das Einsetzen der Augen mit glänzend weißen Kauris oder Scherben von Porzellantellern, die Verschönerung des Bauches mit einem viereckigen Stück Spiegelglas sind so kindische Verunstaltungen, daß man darüber lachen könnte, wenn es sich nicht dabei um die Götter dieser Menschen handelte.“

Da wurde in unseren Tagen die primitive Kunst „entdeckt“. Die Sehnsucht der Besten unserer Zeit, aus der entgötterten Welt sich hinauszuretten, treibt viele, in die geheimnisvollen Urkulturen



unterzutauchen, wo die Menschen mit der Erde zugleich und der Gottheit angeblich noch eins sind. Da feinnervige Künstler diese Sehnsucht am stärksten fühlen, warf man sich in erster Linie auf die Kunst der Naturvölker, in der sie alle Probleme spielend, weil triebhaft gelöst zu finden meinten, mit denen sie selber schmerzlich ringen. Kubische Lösungen von seltener Reinheit und Konsequenz bewunderte man.

Wenn ernste und wertvolle Künstler Werke schaffen, die zu schätzen alles in uns sich sträubt, sollen wir trotzdem nicht ihnen, sondern uns unrecht geben. Und wo sie neue Götter anbeten, sollen wir ihre Andacht ehren. Aber wenn in ihrem Gefolge Propheten auftreten, die der Welt die neuen Götter mit schönen Reden anpreisen, ist es die Pflicht der Kenner, zu prüfen, ob sie Echtes oder Falsches verkünden, und, wo sie Schminke auftragen, das wahre Bild dem falschen gegenüberzustellen.

Ästhetisierende Feinschmecker begannen damit, ohne nach näherer Herkunft und Kunstgattung zu fragen und, Bildwerke der Südsee mit afrikanischen vermengend und verwechselnd, aus dem unendlich weiten und verzweigten Gebiete Rosinen herauszufischen und Schaum darum zu schlagen. Wie W. Hausenstein Schaum schlug, als er in seinem Buche „Klassiker und Barbaren“ schrieb: „Der Inbegriff exotischer Kunst ist die Natur. Empfangen wird sie, ausgetragen in einem gesunden Schoß, ohne Hilfe geboren, und, einmal zur Welt gebracht, scheint sie immer noch zu wachsen... Zwischen dem Bildner und seinem Ding steht nur die Brunst. Die Wurzel formender Hände wächst in die Lenden des Hockenden und Knienden herab. Am Anfang ist natürliche Spannung, gespannte Natur. Geilheit zur Kunst, das ist die wirkende Kraft.“

Ein neuer Geschäftszweig entstand, flinke Reisende im Artikel „Primitive Kunst“ überschwemmen die Presse. Ein heiliger Zorn packt mich, wenn bei der Lektüre vieler dieser von Sachkenntnis wenig getrüben Erzeugnisse mit aller Intensität die Wahrheit auf mich eindringt: sie wissen von nichts und reden von allem. Dennoch haben auch sie ein Verdienst, wofür wir ihnen danken: sie haben zahlreiche Bildwerke aus den Speichern der Museen ans Licht gezogen und bekannt gemacht.



Aus der Schar der Schreiber aber lösten sich die Wahrheits-sucher ab. Einige Namen seien genannt. E. v o n S y d o w hat den Weg aus der Welt der Redewendungen in die Welt der Kenntnisse gefunden. Als er die ganze Primitive auf wenigen Bogen darzustellen unternahm in seinen Büchern „Exotische Kunst“ und „Kunst der Naturvölker“, hat er ungefähr Richtiges — für das eine Gebiet zutreffend, für das andere falsch — als Allgemeingültiges vielfach ausgegeben, in seiner Spezialarbeit über „Ahnenkult und Ahnenbild“ aber hat er auf Grund von ernsten Studien das Verständnis für die einschlägigen Darstellungen gewonnen. Carl Einstein begann mit bösen Entgleisungen, aber, auf die Negerkunst klug sich beschränkend, hat er die „afrikanische Plastik“ durchgearbeitet und ist als ehrlicher Forscher zu der Erkenntnis gekommen: „Beschäftigt man sich länger mit afrikanischer Kunst, so verstärkt sich das respektvolle Gefühl peinlicher Unsicherheit, und man möchte immer vorsichtiger werden.“ In dieser Erkenntnis beschränkt er sich auf oft sehr feine Analysen seiner Figuren und trägt aus der Geschichte und Kultur des Erdteiles wichtiges Material zusammen, das dem Verständnis seiner Bildwerke zugute kommt. Wenn dann auch ein Gelehrter wie H. Kühn in seinem kürzlich erschienenen Buche „Die Kunst der Primitiven“ bei der Betrachtung der Negerkunst über die Schlagworte „sensorisch und imaginativ“ nicht hinauskommt und gleichfalls bekennt, daß diese „schwer zu verstehende Kunst unsern Händen immer wieder entgleitet“, so ist der Zeitpunkt da, auch einmal einen Ethnologen, der von Plastik etwas versteht, zu Worte kommen zu lassen. Ich habe ein Thema herausgegriffen, das zu den interessantesten und häufigst behandelten afrikanischen Kunstthemen gehört. Ich gehe einen Weg, den man bisher verschmäht hat: bescheiden gehe ich von den einzelnen Kunstwerken aus, denn diese unserm Empfinden so fernen Dinge verlangen ein Hineinfühlen, ein Hineinknien, bis ihr Wesen ganz ergründet ist. Mit den gewonnenen Erkenntnissen werde ich von Landschaft zu Landschaft schreiten, denn das ist die richtige Methode: trotz überschlagender Wellen sind die Gebiete auch bezüglich der Kunst scharf getrennt. Daß es keine allgemeine



afrikanische Kunst gibt, sieht jeder, der zwei klare Augen hat. Überall werde ich die kulturellen Grundlagen aufweisen, aus denen die Gebilde erwachsen sind, die Stilarten aus ihnen heraus erklären und den Wandlungen des Themas nachgehen. Auf diese Weise wird man die Dinge sehen lernen wie sie sind.

Die Quellen sind am Ende des Buches im „wissenschaftlichen Apparat“ zusammengestellt.



## KONGOKÜSTE UND LOANGO

An der Kongoküste dringen wir in die afrikanische Kunstwelt ein: dort, wo vor mehr als vier Jahrhunderten zuerst europäischer Geist mit alter Negerkultur zusammenstieß, leichte Siege errang, prunkvolle Triumphe feierte und — am harten Negerschädel scheiterte.

Was um die Kongomündung herum und von dort nördlich nach Loango hin an Mutterfiguren geschaffen wurde, soll uns zuerst beschäftigen.

Hier blühte bis in unsre Zeit hinein eine Plastik, die Bildwerke aus Holz und Elfenbein schnitzte, seltener aus Lehm formte, ganz selten aus Stein herausschlug; bald menschengroße, bald winzig kleine Figuren, jene oft nur roh, diese meist mit großer Sorgfalt gearbeitet, die einen für öffentliche Zwecke, die anderen für den Privatgebrauch bestimmt. Von ihnen kommen die kleinen, bis etwa dreißig, in Loango bis etwa vierzig Zentimeter hohen Statuetten aus Holz, selten aus Elfenbein, für uns in Betracht, da viele Mutterfiguren darunter sind.

Ein und dasselbe Motiv kehrt in diesem Gebiet immer wieder — nur hier und nirgends sonst kommt es vor —: mit untergeschlagenen Beinen hockt die Frau auf dem Boden oder vielmehr auf einem aus einem Stück mit ihr geschnitzten Postamente, und ein winziges Kind liegt auf ihrem Schoße; immer stützt die Mutter mit der einen Hand von unten den Kopf des Babys, während die andere auf seinen Beinchen ruht. Mehrere Figuren aus dieser Reihe sind auf Tafel 1—3 abgebildet. Sie stammen aus weit voneinander entfernten Orten: nicht nur an der Küste in Kabinda, sondern auch im Hinterlande bei den Muschikongo sind sie zu finden, und weit ins Kongobecken hinein bis ins Urwaldgebiet des



Kuilu-Kuango sind sie gedrungen. Heute werden sie ganz in derselben Weise geschnitzt wie in alten Zeiten; die braune, schwarzfleckige Figur Tafel 1 trägt alle Kennzeichen alter Benutzung, während das helle, neue Holz der beiden folgenden auf jungen Ursprung weist.

Über Zeiten und Räume hinweg immer das gleiche Motiv — ist das Mangel an Erfindungsgabe, ist es die Macht der auf allen primitiven Völkern lastenden Tradition, oder — die strenge Herrschaft sakraler Bindung? Wer sind die Künstler, wer die Käufer und Besitzer dieser Figuren? Was wollen die einen geben, was wünschen die andern zu erhalten? Ist es ihnen um Kunstwerke zu tun zur Freude und zum ästhetischen Genuß, oder um Zweckgegenstände, bei denen der Kunstwert nur sekundäre Bedeutung hat?

Alle diese Figuren dienen als Fetische, d. h. als Kraftausstrahler, zugunsten ihrer Besitzer. Durchs ganze Leben hindurch verfolgt den Neger die Furcht vor bösen Gewalten, die ihn auf Schritt und Tritt bedrohen, und beständig muß er darauf bedacht sein, sich die Hilfe gütiger Mächte zu sichern. Die bösen zu bannen, die guten zu gewinnen, ist dem gewöhnlichen Menschen aus eigener Kraft nicht vergönnt. Rettung kann nur vom Nganga, dem Zaubermeister, kommen, denn nur er kennt die Abwehrmittel, braut die Medizinen und bereitet die Fetische für seine Klienten. Zum Fetisch ist eigentlich jeder künstlich hergerichtete Gegenstand geeignet; aber erst dadurch, daß der Nganga ihn mit Zauberkraft begabt, wird er zum Fetisch, und nur solange diese Kraft erfolgreich aus ihm herauswirkt, wird er als Fetisch geschätzt. Der vornehmste unter ihnen ist die Menschenfigur. Unabsehbare Mengen davon sind im Kongo verbreitet, denn wer es sich irgend leisten kann, erwirbt und besitzt eine ganze Anzahl, da ein jeder Fetisch nur einen eng begrenzten Wirkungskreis, eine auf einen bestimmten Zweck beschränkte Zauberkraft hat.

Die Mutterfiguren, die uns hier beschäftigen, sind bestimmt, den Frauen in ihren Nöten zu helfen und Gefahren von den Kindern fernzuhalten. Zu diesem Zweck allein werden sie geschnitzt, mit Kraft geladen und gekauft. Einige wenige Typen



sind seit alten Zeiten festgelegt, haben vielfältig Wunder gewirkt und gelten als geheiligt. Will ein Nganga zur Belebung des Geschäftes einmal eine Neuerung bringen, so beschränkt er sich auf Einzelheiten: er setzt z. B. ein Ornament auf den Frauenkörper, das besondere magische Kraft haben soll, oder legt den Augen Platten von Glas, Porzellan oder Silber ein, vor denen feindliche Geister zurückprallen. Selten nur werden Neuschöpfungen gewagt. Hat eine Variante Erfolg, so schlägt der Zauberer die Konkurrenten aus dem Felde und kann seine Schöpfung in Hunderten von Exemplaren absetzen und übers ganze Land verbreiten. Erfolgreiche Nganga beschäftigen Lehrlinge, denen sie in jahrelangem Unterricht neben den Künsten der Zauberei die Bildnerei beibringen. Es bestehen also hier richtige Kunstschulen oder — wenn man will — Kunstgewerbeschulen.

\*

Treten wir nun in die Betrachtung der Kongofiguren ein. Die Frauen hocken im Scherensitz auf der Erde, in einer Sitzart, die den Töchtern aus adligem Hause vorgeschrieben ist; eine seltne Variante ist es, wenn sie auf einem Schemel sitzen. Da der Fetisch ein magischer Apparat ist, hängt die Wirkung der ausgesandten Kraft mit von der Güte des Senders ab. Adlig und vornehm muß die Frau sein, von der die Wunderkraft ausgehen soll; in hochgerekter, nur leicht geneigter stolzer Haltung muß ihr Selbstbewußtsein zum Ausdruck kommen. Auch in Jugendschönheit muß sie prangen, straff stehen die Brüste der jungen Mütter — die schon nach wenigen Ehejahren zur Hängebrust zu erschlaffen pflegen. Feingliedrig ist ihr Körper, wie es als Ideal an der Kongoküste gilt. Schmuck darf nicht fehlen, wo die Negerin in der Pracht ihrer Erscheinung auftritt; Ringe tragen sie alle, bald um den Hals, bald um die Arme und Fußgelenke, höher noch an Schönheitswert stehen die oft hochgetürmten Frisuren und am höchsten in der Schätzung die Ziernarben. Die Frau auf Tafel 1, die auf dem geschornen Kopfe eine fein aus weißen Ananasfasern geflochtene Kappe trägt, wie es das Vorrecht der Kongoprinzessinnen ist, hat den ganzen Rumpf vorn und hinten



mit Narbenmustern geschmückt; mitten auf der Brust tritt ein in eine strahlenumgebene Raute gesetztes Hakenkreuz heraus und ein noch größeres ziert den Leib. Einmal ist als besonderer Helfer eine Sagenfigur herangezogen. Da hockt die Frau nicht auf dem Postamente, sondern auf einem zwerghaft kleinen Elefanten. So zog einst die sagenhafte Stammutter der Könige von Loango vom Süden her ins Land.

Tief unten im Schoße der Mutter liegt das Neugeborene. Wo immer man liegende Schoßkinder in der Kunst dieses Landes findet, hält die Mutter sie nach sicherlich uraltem Schema in der gleichen oben beschriebenen Weise. Darüber hinaus aber ist kein innerer Zusammenhang zwischen Mutter und Kind zum Ausdruck gebracht, keine Neigung des mütterlichen Hauptes, kein sorgliches Vorbeugen des Oberkörpers. Die Mutter strebt nicht zum Kinde, das Kind nicht zur Mutter. Gleichsam unbeteiligt sitzen die Frauen in steiler Höhe, und leer geht ihr Blick über das Kind hinweg geradeaus.

Aber spricht nicht aus dem lachenden Munde alles Mutterglück? Für uns ist der Begriff „Mutterschaft“ eng assoziiert mit den Begriffen Mutterfreude, Mutterstolz, und bei Mutterdarstellungen spähen wir zuerst nach ihrem Gefühlsausdruck. Unsre Statuetten bringen da eine Enttäuschung. Wer hier Gefühle zu finden meint, liest sie nicht heraus, sondern legt sie hinein. Fast immer ist der Mund geöffnet, aber er lacht nicht, singt kein Schlummerlied, ruft kein Mutterglück heraus, sondern — er zeigt die Pracht seiner Zähne. Die Neger sind stolz auf den blendenden Schmelz ihres Gebisses, und nirgends in der Welt findet man eine sorgfältigere Mundpflege. Den ganzen Tag bürsten und stochern sie an ihren Zähnen herum, und ein Holzstäbchen mit ausgefasertem Ende hängt vielen beständig am Halse. Noch stolzer aber sind sie auf die Spitzen, Ecken und Lücken, die ein Künstler mit scharfem Meißel in die Vorderzähne geschlagen hat, und die oft Stammeszeichen, stets höchste Zier bedeuten. Daher findet man selbst bei ganz kleinen Figuren die „Zahnverstümmelung“ sorgfältig angegeben, und die Lippen sind immer zurückgezogen, um die Zähne freizulegen. Das ist die Erklärung



des offenen, scheinbar lachenden Mundes. Gefühlskunst, Seelenkunst sucht man hier vergebens, und das gilt für die meisten Werke afrikanischer Plastik.

Das quer auf dem Mutterschoße liegende Kind stellt dem Holzschnitzer ein schweres Problem; um so schwerer, je enger der zur Verfügung stehende Raum ist. Wie die afrikanischen Künstler mit dem Problem ringen, läßt sich durch alle Gebiete des Erdteils verfolgen, wo dieses Thema in Angriff genommen wird. Immer wieder werden neue Experimente gemacht, eine befriedigende Lösung wird selten gefunden.

Wo hier in unsrer Kunstprovinz der Holzschnitzer sich die Arbeit leicht macht, gibt er nur eine summarische Anlage der Körperformen und legt das Kind — das, wie fast überall üblich, mit der Mutter aus dem Vollen geschnitzt ist — wie eine steife Puppe hin; andre quälen sich ab, gewaltsam die Lösung zu erzwingen: die Beinchen werden weggelassen, und die Mutter legt ihre freie Hand auf ein Händchen des Kleinen; oder seine Unterschenkel werden verkürzt oder nur angedeutet. Wo der Künstler ganz ratlos ist, läßt er die ganze Unterpartie als roh behauenen Block. Eine Komposition findet sich auf Tafel 1, die sich über alle anderen erhebt: das Kind liegt nicht, sondern sitzt tief im Schoße und läßt den Kopf hintenüber hängen. Aber da steigen Erinnerungsbilder auf. Die Lösung ist nicht auf afrikanischem Boden erwachsen (S. 68).

Das Kind liegt sonst bald auf dem Rücken, bald nach vorn gedreht oder doch den Kopf nach vorn gewendet; bald läßt es die Arme herabhängen, bald eine Hand auf der Brust ruhen. Hier ist Spielraum für allerlei Eigenzüge, zumal die Kinderfigur, für den magischen Zweck unwesentlich, der strengen sakralen Zucht nicht unterliegt.

Nicht die künstlerischen Qualitäten, sahen wir, machen das Glück dieser Fetische, sondern ihr magischer Erfolg. Dennoch sind diese Qualitäten nicht zu übersehen. Schon die Tatsache, daß diese Dinge in Schulen gelehrt werden — von fünfjährigen Kursen hören wir — und daß der Nganga selbst, der Hüter uralter Weisheiten und Fertigkeiten, die Arbeit leitet und scharf



überwacht, müßte schließen lassen, daß feste Stile ausgebildet sind und gepflegt werden, und wenn mit gesammeltem Material die Vorarbeiten vorliegen werden, wird man die figürlichen Fetische in bestimmte Schulen einreihen können.

Zwei gegensätzliche Körperauffassungen springen aus unsern Statuetten in die Augen: bei den meisten erhebt sich der Frauenrumpf als eine schlanke ornamentierte Säule, die Brüste treten als kurze Kegel heraus, die Schultern runden sich abwärts, die Arme — immer vom Rumpf getrennt und im Gelenk gebogen — entbehren der Muskeln. Bei Figur Tafel 3 aber quillt ein strotzender Busen unterhalb einer Schnur — wie Negerfrauen sie oft zur Hebung der Brüste tragen — aus dem zarten, nach der Mitte etwas eingezogenen, nicht tatuierten Körper. Hohe Schultern und kräftige Oberarme helfen die obere Partie betonen.

In vielen Köpfen aber ist Rassecharakter: Über dem dicken Negerhalse das ovale Gesicht mit vorspringender, kurzer flacher Nase, von der die Flügel scharf abgesetzt sind, und mit wulstigen Lippen. Rassecharakter, aber nicht individuelle Züge. Symmetrisierung und Stilisierung erweisen das unrealistische Wesen der Kunst.

Nicht bestimmte Personen will man hinstellen; ein Symbol wird aufgerichtet, ein Symbol mit dem Ewigkeitszuge: eine Mutter hält ein Kind im Schoße, wie es Mutterart von jeher war und in alle Zukunft sein wird.

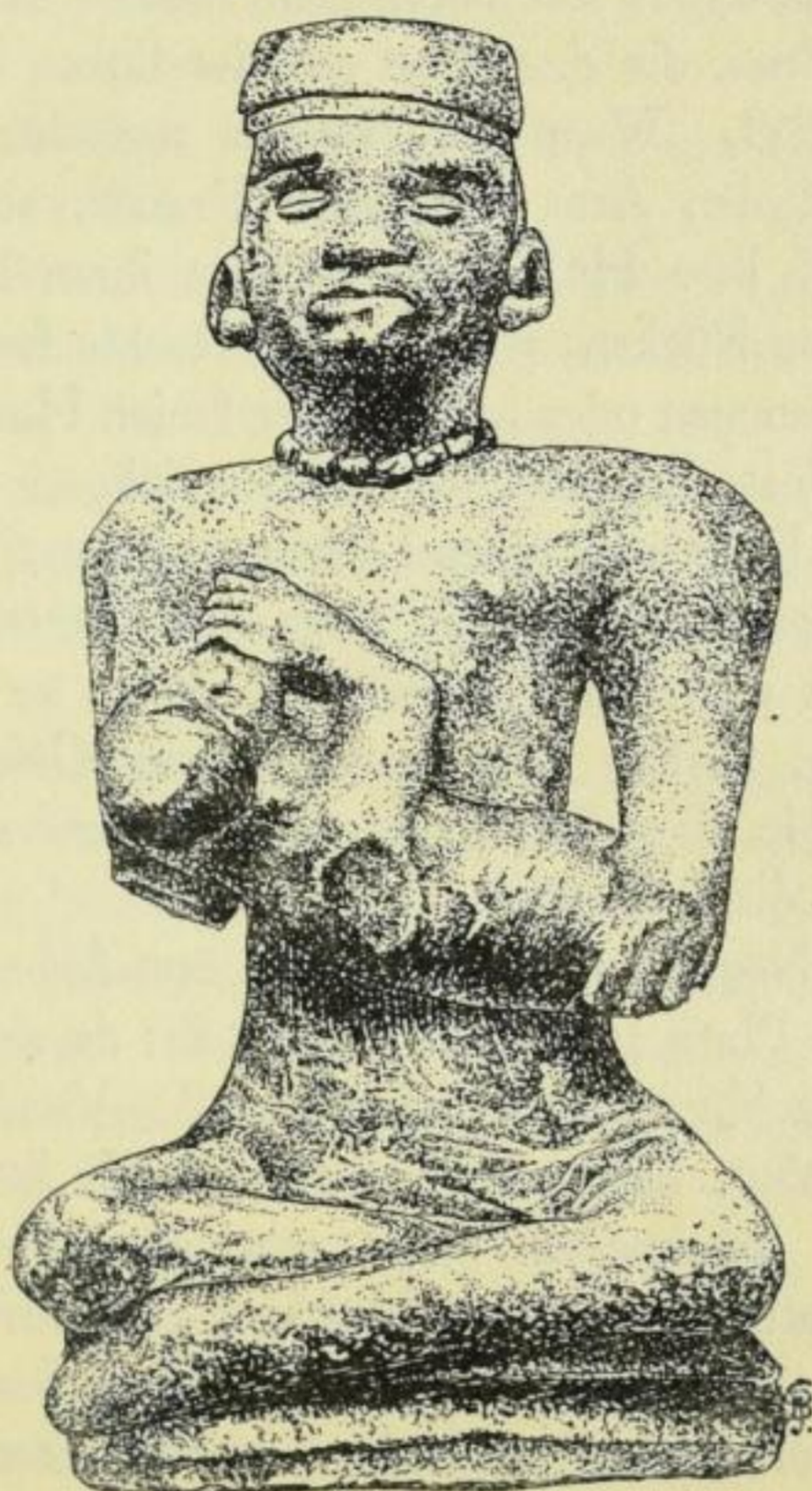
Zu einer formalen Einheit beide Figuren zusammenzufassen, ist nicht gelungen; zwei Blickpunkte, zwei Einzelgebilde, von denen das eine, große, das andere, winzige, erdrückt.

Von gepflegter Kunst zeugen die älteren guten Figuren, sorgfältig gearbeitet bis in die Einzelheiten, auf die man Wert legt. Ein Zug ins Zierliche und Virtuose. Die Oberfläche wohl geölt und im Feuer braun gebrannt, einzelne Partien geschwärzt.

Außer diesen Holzstatuetten gibt es eine steinerne Figur von fünfundvierzig Zentimeter Höhe, auch eine im Scherensitz hockende Mutter (Figur 1). Interessant als alte Grabfigur, die einst auf der Prinzeninsel im Kongounterlauf wahrscheinlich auf dem Begräbnisplatz der Fürsten von Boma stand. Ein neues Motiv: die Mutter als



Amme ihres Kindes; an der Küste selten, wohl sicher aus dem Binnenlande, wo es heimisch ist, zugewandert. Groß angelegt unter Vernachlässigung der Einzelheiten. Die hohen Schultern ungleich breit, die linke Hand aus dem Ellbogen hervortretend (die rechte ist abgeschlagen), die weibliche Brust nur angedeutet, der Unter-



Figur 1. Steinfigur von der Prinzeninsel. Museum Leiden. 45 cm

körper verstrichen, der Kindskörper eine Walze. Das ganze Interesse ist konzentriert erstens auf den Saugvorgang: wie das Kind, von unten her trinkend, mit der freien Hand die Brust an seinen Mund drückt, ist mit aller Lebendigkeit veranschaulicht, — und zweitens: auf den Kopf der Fürstin, einen prächtigen Negerkopf. Die Figur ist aus keiner Ngangaschule



hervorgegangen, sondern das Produkt eines — für afrikanische Verhältnisse — freischaffenden Steinmetzen.

\*

Wir kehren zu den Holzfetischen zurück, denn da findet sich neben dem Haupttypus der nockenden Mutter hier und da noch eine stehende Frau, die das Kind auf der linken Hüfte oder auf dem Rücken trägt. Wenn die Negerin ausgeht, nimmt sie ihr Kind nicht auf den Arm wie unsre Frauen, sondern setzt es spreizbeinig auf ihre Hüfte und schlingt ihren linken Arm um seinen schwachen Rücken; wenn sie die Rechte frei hat, faltet sie ihre Hände zusammen oder hält mit der freien Hand ein Beinchen oder Ärmchen fest. So sitzt das Kind in sicherer Hut. Oft wird es noch auf ein Band oder einen Ledergurt gesetzt, den die Mutter schärpenartig umgelegt hat. So trägt eine Mutter ihr Kind beständig bei sich von dem Zeitpunkt an, wo es zu sitzen beginnt, bis zum vierten, fünften Jahr, wenn es zum Gehen zu träg ist. Die Photographie einer Mutter aus dem Kongobecken (Tafel 7) veranschaulicht diese Tragart.

Braucht die Negerin aber ihre Arme zur Arbeit, so weist sie dem Kinde den Platz auf ihrem Rücken an; da reitet es, in ihren Rock fest eingeschlungen, auf ihrem Gesäß. Von frühster Jugend auf daran gewöhnt, spürt es nicht Ruck noch Stoß und schläft sanft in seiner unbequemen Lage, wie man auf Tafel 9 sieht.

Zwei Holzstatuetten mit dem Hüftkind sind auf Tafel 5 und 6 abgebildet. Die erste gibt eine Frau aus dem Seevolke Kabinda wieder mit dem langen, schlanken, prallbusigen, dünnarmigen Körper und den feinen Gesichtszügen dieser Frauen, in denen die gerade, nicht platte Nase und der kleine Mund auffallen. Der Kindskörper, im Relief herausgebracht, schmiegt sich mit angezogenen Beinen eng an den Mutterleib an, das Gesicht in Dreiviertelansicht nach vorn. Es wird von der Mutter in der geschilderten Art im Rücken gestützt und an einem Beinchen gehalten und hält sich am Arm und der linken Brust der Mutter fest.

Die andere aus dem Nachbargebiet der Muschikongo steht — hier kann man das Standmotiv klar erkennen — breitbeinig mit



gebogenen Knien fest auf der Erde: das Kind ist seitlich herausgerückt und rundlich herausgearbeitet und erhebt den nach vorn gewandten Kopf; um ihn freizulegen, ist die linke Schulter der Frau abgeschnitten. Der Körper der Mutter ist zu lang, als daß das Kind bis zu ihrer Hüfte hinunterreichte, es sitzt gewissermaßen in der Luft; seine linke Hand wird von der rechten der Mutter gefaßt.

Der Körper der Frau — in der Anlage dem vorigen ähnlich, aber schmaler, rundlicher, zierlicher — gibt die somatischen Eigenheiten der Muschikongo wieder. Beide Figuren halten die Augen fast geschlossen, als wenn die grelle Sonne ihnen nur ein Blinzeln gestattete. In der Rumpfhaltung fehlt die Anpassung an die Situation: eine Frau, auf deren Seite ein Kind lastet, bringt die Seite zum Gegendrucke heraus; diese Figuren aber stehen steif und aufrecht da, und das Kind wirkt nicht auf ihre Haltung ein.

Einige Züge der Ausstattung tragen ausnahmsweise einmal eine realistische Note in die wohl rezente Figurengruppe Tafel 5 hinein. Um den Unterkörper dieser Figur ist ein gemusterter Baumwollstreifen geknüpft, und um Hals und Fußgelenke sind eiserne Ringe gelegt; die Figur 6 ist wenigstens mit kleinen, wohl eisernen Ohrringen geschmückt: Äußerlichkeiten, durch die die Künstler uralte Darstellungen aufzuputzen gedachten.

Eine Frau, die das Kind auf dem Rücken trägt, schließt sich hier an (Tafel 8). Eine kurze, mit Glas vorn geschlossene Röhre, die von dem Leibe aus vorragt, ist der Behälter für allerlei Zaubermagazin, wodurch die Wirksamkeit des Fetisches verstärkt wird. Der Künstler hat nicht gezögert, seine wohlgeratene Figur durch die angesetzte Röhre zu ruinieren; diese ist nicht Schmuck, wie es Ratzel verständnislos auffaßte, und nicht Beiwerk, sondern ein ganz wesentliches Hauptmoment. Daß die Kunst sich den Forderungen der Magie unterordnet, ist das charakteristische Merkmal dieser Fetischbildnerei.



Jenseits des Kongo steht bei den *Bafio* der Küstenniederung *Loango* und den *Bayombe* des waldigen Hügellandes der Fetischglaube in solcher Blüte, daß er das ganze öffentliche und private Leben beherrscht und alle Welt unter seinem Druck hält. Der *Nganga* ist, über die Könige hinaus, der Mann der Macht, schlägt die ängstlichen Seelen in Fesseln, quält sie mit der ewig geschürten Furcht vor den unsichtbaren Feinden und erlöst sie gegen gute Bezahlung durch die Künste seines Zaubers. Der vornehmste Helfer ist auch hier die kraftausstrahlende Fetischfigur. Den Tieren gibt man in diesem Gebiete den Vorzug, aber auch zahlreiche Menschenfiguren werden in Holz und Elfenbein geschnitzt, und unter ihnen eine Reihe Mutterstatuetten. Auch hier ist wieder ein Typus vorherrschend: die Mutter hockt im *Knien* auf dem Postamente, wie Negerfrauen ausruhend zu knien pflegen, und hält das sitzende oder liegende Kind auf den Oberschenkeln. Ein Vertreter dieser Klasse ist auf Tafel 10 abgebildet. Der hochaufgerichtete Körper der jungen kleinbrüstigen Frau ruht auf den Waden und Fersen. Auf ihren Oberschenkeln sitzt mit übergeschlagenen Beinen aufrecht, halb nach vorn gerichtet, ein Kind. Die Mutter hält es mit der einen Hand an seinem Oberarme fest und stützt mit der andern seinen Rücken. Die selbstbewußte Haltung und die bewegte Stellung des Kindes weisen auf ein auswärtiges Vorbild hin. Diese Frage wird später im Zusammenhange behandelt werden (Seite 69). Blicken wir an der Frau weiter aufwärts, so sehen wir um ihre Schultern gelegt einen Rosenkranz, von dem ein Kardinalkreuz herabhängt. So trägt die Figur christlichen Einfluß zur Schau. Andererseits aber ist der Charakter der Fetischfigur dadurch gekennzeichnet, daß an ihrem Rücken entlang eine stilisierte Schlange sich bis über



ihren Kopf emporzieht, die in ein vom Kopfe der Frau hinaufgeführtes Zwischenstück hineinbeißt.

Die Schlange spielt in Loango die Rolle des fruchtbringenden Geistes: wie die Erde, so wird auch die Frau von ihr mit Frucht gesegnet. Im inneren Kongolande werden der Neuvermählten auf dem Wege nach dem neuen Heim zwei kleine Schlangen auf den Weg gelegt, die ihr Segen bringen sollen. Durch die Schlange wird die fruchtbringende Kraft des Fetisches verstärkt, und auch der Rosenkranz und das Kreuz sollen, zu Fetischen degradiert, den Zauber wirksamer machen helfen.

Zu einem engeren Kreise vereinigen sich in dieser Reihe mehrere Figuren, die ein neues Motiv hineinbringen: die Mutter hält ein Gefäß in der Rechten, um dem auf ihren Beinen sitzenden Kinde einen Trunk zu reichen. So kniet eine Frau (Tafel 11), hat das steif — wie viele Kongofiguren — gebildete Kind quer auf ihren Schenkeln, stützt seinen Kopf mit der linken Hand und hält in der Rechten einen Henkelkrug, bereit, den Kopf des Kindes zu heben und seinen Durst zu stillen. Nicht nur eine geschuppte Schlange liegt vom Rücken her über ihren Kopf hinweg nach vorn, zwei kleinere Schlangen liegen in derselben Weise auf ihren Schultern: Mehrer der magischen Wirkung.

Eine Variante zeigt Textfigur 2. Da sitzt das Kind aufrecht auf dem rechten Schenkel der Frau, die mit der einen Hand seinen Rücken stützt, mit der andern aber ein Gefäß nahe an seine Lippen bringt. Mehrere uns schon bekannte Elemente sind wieder als Kraftverstärker hinzugefügt. Vorn auf dem Körper der Frau ein viereckiger Medizinkasten, auf ihrem Kopfe eine hochragende stilisierte Schlange, im linken Auge eine metallne Platte, vielleicht auch das von Schulter zu Schulter herausgeschnittene Ornament, das an den Rosenkranz erinnert. Eine kleine Figur, die über ihre linke Schulter hinausragt und einen abgebrochenen Gegenstand zu halten scheint, entzieht sich unsrer Erklärung.

Wenn hier eine Handlung in die Darstellung hineingebracht ist, wie wir es an der Kongoküste nicht gefunden haben, und wenn der Moment vor der Ausführung erfaßt ist, so ist eine noch darüber hinausgehende Glanzleistung die Darstellung einer Augen-



blicksbewegung in einer Wiener Figur (Tafel 12). Hier hat sich eine Frau auf ihr rechtes Knie niedergelassen, den linken Fuß aufgestemmt und hält ihr Kind so, daß sie ihre linke Hand unter seinen Kopf geschoben hat, seinen Rücken mit der linken Knie-



Figur 2. Holzstatuette aus Loango.

partie stützt und seinen Füßen am andern Oberschenkel Halt gibt. Es schwebt so zwischen ihren Beinen, daß es in dieser Lage nicht lange verharren könnte. Seelenruhig aber trinkt es an der einen Mutterbrust, faßt mit der Rechten nach der andern und spielt mit der Linken an seinen Zehen. Die Frau setzt eine Bügelkanne, die sie mit der Rechten getragen hat, auf den



Boden, um die Hand freizubekommen, mit der sie das Kind aus seiner unbequemen Lage zu befreien beabsichtigt.

So dürfte die Darstellung zu erklären sein. Das Motiv steht in seiner Kühnheit einzig da und ist das Werk einer Künstlerpersönlichkeit, die über die Genossen hinausragt.

Daß in dieser Landschaft ein Leben sich bemerkbar macht, das Neuerungen in alte Motive hineinträgt, wird, wie später auszuführen ist, auf europäischen Einfluß zurückgehen. Echte Negerkunst aber ist es, daß alle diese Frauen, statt sich um das Kind zu kümmern, mit den hochgereckten Köpfen in die Ferne blicken, selbst da, wo die Mutter dem Kinde den Krug an die Lippen setzt. Die Schwierigkeit, einen abwärts geneigten Kopf in Verkürzung wiederzugeben, hat die afrikanischen Schnitzer verhindert, aus der strengen Frontalität herauszugehen. Robust ist der Körper der meisten Frauen und überlebensgroß der volle, ovale Kopf. Rassecharakter tritt nicht im Körper und meistens nicht im Gesicht hervor. Nur die zuletzt beschriebene Figur zeigt die typischen Züge der Negerin, besonders auch die schrägen Augen, die viele Loangofrauen haben.

Eine Laienarbeit ist die Figur Tafel 13 aus der Landschaft Kabinda zwischen Loango und dem Kongoreiche, wo aus allen Gegenden Erzeugnisse des Landes zusammenzufließen pflegen. Das erkennt man aus der Mißbildung der Körperformen. Die Frau hockt wieder im Kniesitz der Loangofiguren und hält das puppenhaft steife Kind so, wie wir es bei den Kongostatuetten gesehen haben. Mit realistischer Absicht ist der Frauenkörper angelegt, aber die Brüste sind unnatürlich einander genähert, die Arme verschnitten, der Körper zu kurz, daher das Gesäß zu hoch und die Beine viel zu lang. Leben erhält der Kopf durch die schwarz umrandeten, weißen Augen mit dunklen Pupillen und durch die Pfeife, die sie im Munde hält.

Einmal erscheint ein Kind auf dem Rücken der knienden Frau (Tafel 14). Die Arme hat sie nach hinten gestreckt, um das Kind zu stützen, das hoch oben auf dem Rücken reitet. Wie eine hohe Mütze tragen beide das hochgekämmte Haar; die Frau ist ausnahmsweise mit einem Gürtel bekleidet, von dem vorn ein Lappen herabhängt.



Stammcharakter prägt sich in den Gesichtern der beiden aus, die auffallend semitische Züge aufweisen. In Loango wohnen die Bawumbu, die auch von den Negern als Juden bezeichnet werden, mit denen sie die semitischen Gesichtszüge und den Handelsgeist gemeinsam haben.



## KONGO-BINNENLAND

Wenn wir nun die Kongoküste verlassen und ins Zentralplateau gehen, so erweitert sich hier nicht der Kreis der Motive, er verengt sich sogar. Die Hauptmotive der Küste, die kreuzbeinig sitzende und die kniende Frau mit dem Schoßkind, sind hier nicht zu finden, auch nicht das Kind auf dem Rücken der stehenden Mutter.

Je weiter man ins Innre kommt, desto mehr nimmt mit dem geringeren Einfluß des Fetischglaubens die Massenherstellung der Figuren ab. Der Bann des Fetischglaubens, sagt Büttner, lastet nicht mehr so schwer und drückend auf den Völkern des Kuango und am Stanley Pool, und das Leben erscheint ihnen freier und fröhlicher. Von den Bajansi wird bezeugt, daß der Nganga bei ihnen eine unbekannte Person ist, und daß Zauberglaube und Fetisch hier nicht existieren. Sie haben eine milde Art von Ahnenverehrung. Gute Kenntnis des Ahnenkults, der Ahnenfeste und Reliquienverehrung haben wir auch von den Bakongo.

Gering an Zahl sind die Mutterfiguren dieses Gebietes, aber sie geben Kunde von einer Kunst, die in höherem Maße alte Negerkunst ist, als wir sie an der Küste kennengelernt haben.

Wir begegnen hier wieder der sitzenden Frau; auf einem Baumstamm sitzt sie oder auf einem Schemel oder auf der Erde (Tafel 15, 17, 18). Seit alter Zeit muß dieses Motiv hier heimisch sein, denn in weit voneinander entfernten Gebieten, bei den Bajansi im mittleren Kongobecken, bei den Bayakka am Kuango und noch weiter östlich im Kassaigebiete tritt es mit denselben Zügen auf; das Kind trinkt an einer Mutterbrust und wird von einem Unterarm der Mutter gestützt, wobei ihre andre Hand auf dem Knie ruht. Für unsre Gefühle zeigt die Art, wie die Frauen das Kind



an der Brust hängen lassen und, statt es zu umfassen, nur den schrägen Unterarm als unsichere Stütze hinhalten, einen Mangel an mütterlicher Fürsorge.

Sorgfalt in der Aufzucht der Kinder ist nicht Sache der Negerin. Zärtlich zwar sind die Mütter zu ihren Kindern in diesem Lande. Von den Weibern der Küste läßt sich das nicht sagen. Stumpf und degeneriert durch jahrhundertlanges Mißgeschick, kennen sie über das animalische Bedürfnis hinaus keine Liebesgefühle, und ein guter Kenner des Landes mußte von ihnen sagen: „Der Neger kennt keine Liebe, keine Neigung. Ich habe in den langen Jahren meines Aufenthaltes niemals einen Neger die geringste Zärtlichkeit bezeigen sehen. Ich sah nie einen Neger, selbst in der Trunkenheit nicht, ein Mädchen küssen oder den Arm um ein Weib schlingen. Selbst für ihre Kinder haben sie nur wenig Liebe, gerade nur so viel, wie allen Tieren für ihre Jungen eingepflanzt ist. Mütter sieht man tatsächlich sehr selten mit ihren Kleinen spielen oder sie liebkosen. An Küssen denkt weder Mutter noch Kind.“

Ganz anders ist das Wesen der Neger im Innern, wo ältere Art sich erhalten hat und die Kraft der Gefühle stärker ist. P. Allaire, der unter den Schwarzen des mittleren Kongobeckens gelebt hat, schreibt: „Wenn es in Afrika — ich spreche nur von der Gegend, die ich kenne — eine Religion gäbe, so möchte ich sagen, sie bestehe in der gegenseitigen Liebe von Mutter und Kind. Seltsam, bei diesen wilden und blutdürstigen Stämmen erzeugt diese Liebe die zärtlichsten Gefühle und einen Opfermut, der den Tod nicht scheut. Die Negermutter läßt sich, wenn sie die Wahl hat, lieber töten, als daß sie freiwillig ihr Kind preisgäbe, das man ihr entreißen will.“

Hübsche Geschichten und Märchen preisen die Liebe dieser afrikanischen Mütter. Aber Liebe und Sorgfalt in der Erziehung sind zwei verschiedene Begriffe. Die Negerfrau geht mit ihrem Kind keineswegs zart um, und um sein Wohlergehen kümmert sie sich wenig. „Wenn sie auf dem Acker arbeitet, legt sie es neben sich auf die Erde, in die glühende Sonne und fragt nicht danach, ob Fliegen sein Gesicht bedecken. Von einem Einhüllen der



Kinder, von Schutz gegen Nässe, Kälte oder Sonnenstrahlen keine Spur. Wohl aber wird sein ganzer Körper eingerieben und dadurch die so notwendige Wirksamkeit der Poren unterbrochen. Kein Trockenlegen, kein Einpudern, keine Windeln, kein Baden, dafür wundgefressene Körperstellen bei fast jedem Kinde bis in die Gelenkbeugen und Analfalten. Verheilende Schorfe, wo trotz der Vernachlässigung des Körpers die Natur einen Sieg davongetragen hat; ziemlich allgemein tränende Augen, Erfolge der ewigen Fliegenattacken; Schwämme und Pilze in so furchtbaren Massen, daß sie den unglücklichen Würmchen schließlich aus Nase und Mund herausquellen.“ Die lässige Art des Kindhaltens während des Sitzens, die uns auf unseren Figuren entgegentritt, entspricht der tatsächlichen Gewohnheit dieser Frauen. Tafel 16 gibt die photographische Aufnahme einer Frau wieder, die das 4 Wochen alte Kind in dieser Weise auf dem Schoß hält und noch dazu die Beine weit von sich gestreckt hält.

Unsre Figuren erheben sich über die der Küste künstlerisch durch die Kraft der Gestalten und die Schärfe der Charakterisierung.

Tafel 15 stellt eine Frau vom Stamme Bajansi dar. Die Bajansi sind Elfenbeinhändler und Beherrscher des oberen Kongobeckens bis zum Stanley Pool hinab und kennen kein andres Leben als auf den mächtigen Kanus. Hochgebaut und muskelstark, sind sie ausgezeichnete Ruderer, und die Weiber rudern mit ihren Vätern, Männern, Brüdern und Söhnen um die Wette, immer stehend und ungeschützt vor den Strahlen der Tropensonne. Wahre Hünen findet man unter diesen Menschen, ebenmäßige Figuren, die wie antike Bronzestatuen wirken. Die Vertreterin dieses mannesstarken Frauen, vielleicht die Ahnfrau dieses Geschlechtes, sehen wir in unsrer Figur. Nicht auf dem Schemel, sondern auf dem Stumpf eines Waldbaumes ruht der schwere Körper, und stark wie ein Baum steigt der Rumpf in die Höhe. Sie ruht nicht, wie die Figuren der Küste, auf dem Postament, sondern ist direkt verbunden mit dem Boden, der sie trägt. Von Muttermilch strotzt die eine Brust, die andre, vom Kindesmund wie ein Schlauch hinabgezogen, ist schon fast leer von Nahrung. Auf den kräftigen Schultern und dem übertrieben dicken Halse sitzt der Kopf, der



Stammesmerkmale aufweist. Kurz ist das Gesicht, bei den Männern eckig, bei den Frauen gerundet, die Nase breit zwar, aber nicht eingedrückt, die Lippen auffallend schmal, Ziernarben auf der Stirn; ein ornamentiertes Band geht quer über die Stirn, wie es dort Sitte ist. Das Haar ist kurz geschoren, aber auf dem Scheitel von vorn nach hinten ein Haarwulst, der wie ein Raupenhelm aussieht. Viele Frauen aus dem Kongobecken tragen diese Haarraupen, die im Binnenlande charakteristische Frisur. So sehen wir hier die Nachbildung einer Bajansifrau bis in die Einzelheiten ihres Schmuckes. Der strenge Charakter der Frau wird ein wenig gemildert durch das spielerische Motiv der Rassel in der Rechten. Das Kind aber, das schlank und lang mit herabhängenden Beinen auf ihrem Schoße liegt, hat sich behaglich lang gestreckt und so hoch gehoben, daß es fast schwebt; mit den gespreizten Fingern kratzt es sich im Gesicht herum. Ein reizendes Motiv, wie wir es selten hier finden.

Nährerin ihres Kindes ist auch die Figur Tafel 17 aus dem Stamm der Bayakka. Wenn in der vorigen die Kraft des robusten Naturkindes zum Ausdruck gebracht ist, so spricht aus dieser alle Wildheit der Barbarin. Die Frau gehört zum Stamm der Bayakka, zu dem Kriegsvolk, das einst, aus dem Osten heranstürmend, das mächtige Kongokönigreich niederwarf und seitdem, von Feinden umgeben, in ewigem Kampfe sein Leben verteidigen muß. Ins Kriegsleben hineingezogen, sehen die Frauen sich stets von Gefahren umgeben und bangen beständig zwar nicht um ihr Leben, aber um das ihrer Kinder. In dem Kopf dieser Figur ist alle Energie gesammelt; die dick umrandeten, zusammengekniffenen Augen unter der gewaltigen Stirn scheinen angestrengt in die Ferne zu spähen. Aus tiefer Wurzel erhebt sich eine kurze Nase; wie die Verkörperung aller Raubtierinstinkte aber steht im vorgebauten Untergesicht ein breites Maul, fähig, Knochen zu knacken; wie ein Schakalgebiß die gefeilten Zähne. Ein hartes Kinn schließt den Kopf ab. Alles vereint sich hier zu einem erschütternden Ausdruck finsternen Urmenschentums. Aber diese Wilde ist zugleich eine nahrungspendende Mutter. Auf der Erde, etwas vorgebeugt hockend, die Füße fest aufgesetzt, reicht sie



dem auf ihrem Schoß liegenden Kinde die Brust. Der Säugling trinkt — am Leib der Mutter geborgen — und hält mit einer Hand ihre Brust an den Mund. Ein Idyll in der Welt grausamen Lebenskampfes. —

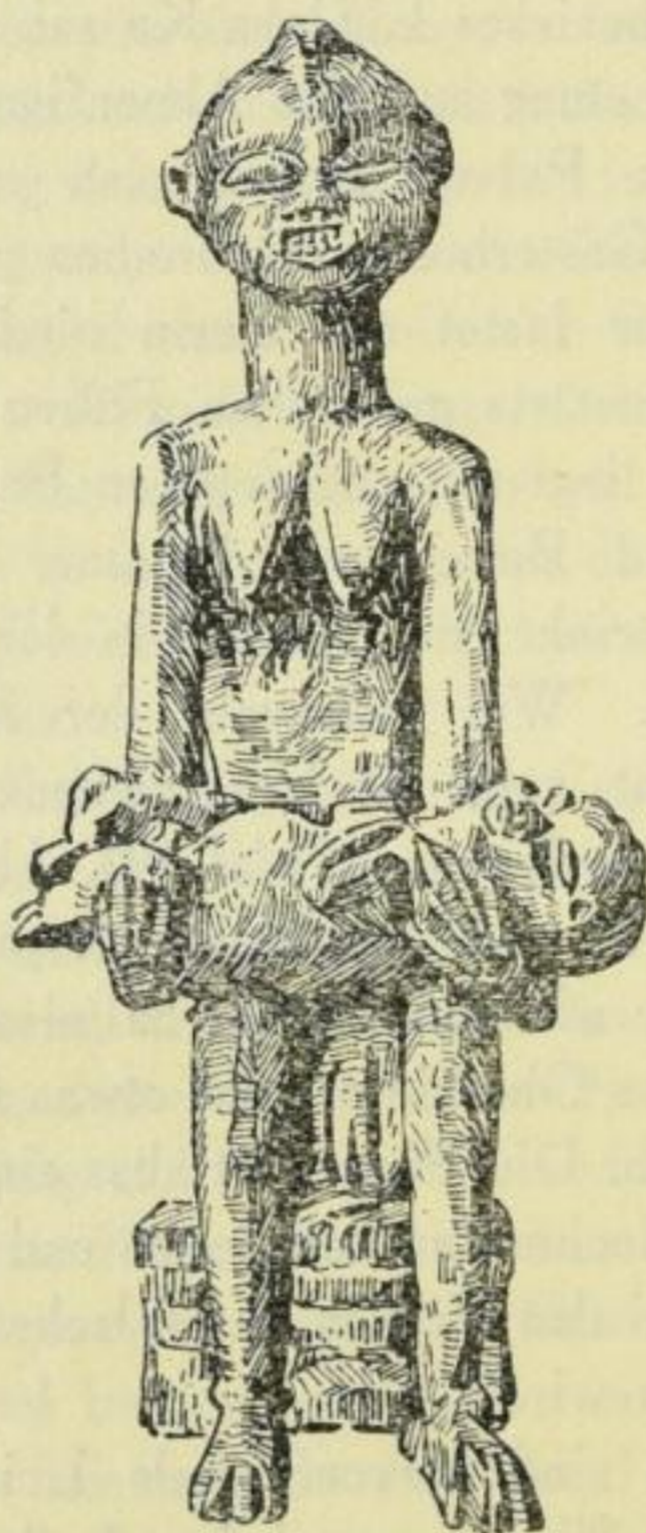
Eine Arbeit von starker Wirkung ist auch die Statue Tafel 18 aus dem südlichen Kongolande von einem der Stämme des belgischen Verwaltungsbezirkes Lualaba-Kassai. Hier erscheint der Beweis für die Bedeutung auf eine Ahnenfigur dadurch erbracht, daß sie mit rotem Pulver gefärbt ist, mit dem man den Leichnam des eben Gestorbenen einzureiben pflegt. Der schwere Körper dieser Figur lastet auf einem niedrigen Schemel, die dicken Beine mit einwärts gewandten Füßen fest auf die Erde gesetzt. Das Kind liegt mit angezogenen Beinen zwischen ihren Brüsten, Armen und Beinen wie in einer Grotte, sicher vor allem Mißgeschick, trinkt und hält wie in der vorigen Figur sich an der Mutter fest. Wie naturwahr der Künstler den Kopf der Frau gebildet hat, zeigt die Vergleichung mit der Aufnahme einer Frau vom oberen Kongo (Tafel 19). Unter der vorgewölbten Stirn die scharfe und geradlinig vorspringende Nase, der breite Mund mit für afrikanische Verhältnisse nicht sehr dicken Lippen, der prognathe Oberkiefer, das etwas zurückliegende Kinn sind bei beiden gleich. Die Figur gibt aber eine prunkvolle Frisur mit vielen kleinen Flechten an den Seiten und der Helmraupe auf dem Scheitel, die bei den Frauen aus falschem Haar ist und mit Bändern festgehalten wird.

Die drei Figuren sind hervorragende Leistungen der afrikanischen Plastik. Die Wucht urwüchsiger Leiber ist hier realistisch verkörpert, die Haltung des mütterlichen Säuggeschäftes mit naturgetreuen einzelnen Zügen wiedergegeben; die Komposition der Gruppe bei den beiden letzten Figuren ist besonders gut geschlossen und das Kind mit dem Körper der Mutter zur Einheit gebracht. Große Flächen sind großzügig modelliert und zu gewaltiger Wirkung getrieben.

Die Oberflächenbehandlung entspricht dem Charakter dieser Kunst: letzte Glättung ist nicht vorgenommen, Ecken und Kanten stehengelassen.



Das Motiv der sitzenden Frau, die das schlummernde Kind vor sich hält, das an der Küste einmal auftaucht, kommt auch im Binnenland öfter vor, dahin variiert, daß sie es nicht auf dem Schoße hält, sondern auf beiden Armen wiegt. Die Figur 3 abgebildete Statue von den Bahuangana im südlichen Kongobecken



Figur 3. Holzfigur von den Bahuangana, Kongobecken, Hamburg. 40 cm

hat eine von allen anderen abweichende Körperbildung. Alles erscheint in stereometrische Gebilde aufgelöst: der Rumpf ein langer Kasten, die Arme und Beine eckige Stangen, die unlebendigen Brüste spitze Kegel. Wenn wir aber sehen, wie der Bildhauer das Gesicht so verschnitten hat, daß es den Anschein hat, als wenn eine Wange geschwollen wäre, werden wir die ganze Körperbildung seiner Ungeschicklichkeit zur Last legen. Er hat



die Glieder nicht voll und rund zu bilden verstanden, hat immer mehr Holz abgeschnitten und schließlich sich mit den rohen Formen begnügt, die ihm gerade noch gelangen — Pseudogeometrisierung aus Unfähigkeit.

Die Frage nach beabsichtigtem Humor aber ist aufzuwerfen, wenn wir die folgende Figur 4 ins Auge fassen. Sie stammt von einem westlichen Stamme des Bayakkavolkes und stellt



Figur 4. Holzstatuette von den Mayakalla, Kongobecken, Berlin. 30 cm

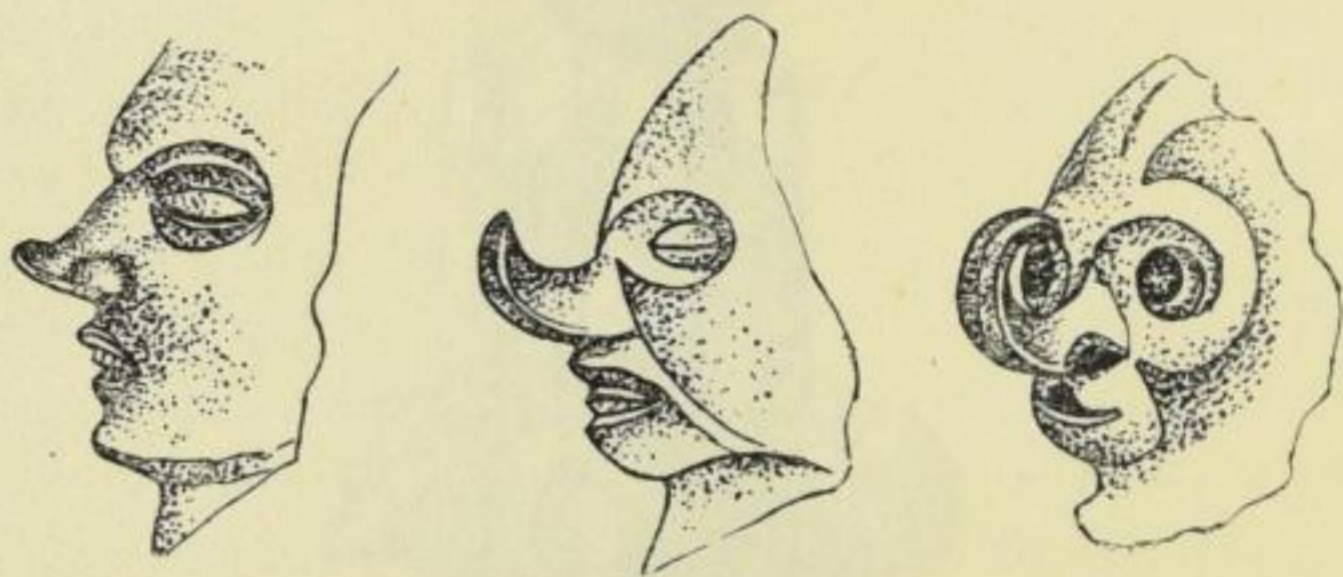
eine stehende Frau dar, die ein aufrecht sitzendes Kind an sich drückt.

Wenn wir auch in der afrikanischen Kunst die Vernachlässigung der Proportionen, die sorglose Verkümmern der Körperformen, gewöhnt sind und die klobigen Beine und schlechten Reliefformen dieser Frau nicht auffällig finden; wenn wir auch die puppenhafte Kinderfigur, wie sie mit gespreizten Armen und Beinen am Körper der Mutter liegt, hinnehmen, — bei der Betrachtung der Gesichtszüge der Frau aber, insbesondere der Rüsselnase, neigt man zu dem Urteil: Karikatur! Diese Figur steht nicht allein,



sondern gehört in einen Kreis, der ähnliche Nasen in allen Varianten zeigt, sogenannte Regennasen mit nach hinten abfallender Basis; bei einer Reihe von ihnen ist die Spitze weit und weiter wie ein krummes Horn aufwärts gebogen und erreicht schließlich die runde Stirn; bei anderen ist wie bei der unserigen der Nasenrücken stark verkürzt und springt stark hervor. (Textfiguren 5—7.)

Der Neger neigt zu Übertreibungen, und in der Kunst liebt er es, scharf beobachtete einzelne Züge zu unterstreichen; was er dick sah, bildet er oft ins Plumpe, was er schlank sah, ins Dürre um, ohne einen Nebengedanken. Aber — wo die Nase im Bogen bis



Figur 5—7. Nasenbildungen von Figuren der Mayakalla, Kongobecken.

zur Stirn hinauf geführt ist, ist der Nebengedanke des Spaßigen nicht zu verkennen. Auch unsre Figur wird in das Gebiet der Karikatur zu verweisen sein.

Die Bayakkafigur stellt eine Variante derjenigen Frauen dar, die das Kind auf der Hüfte tragen. Die gespreizten Beine des Kindes zeigen es; reitend hat es eben noch auf ihrer Hüfte gesessen, als die Mutter es nach vorn nahm.

Das Motiv des Hüftkindes findet sich hier im Binnenlande noch einmal: bei einer Figur des Kassai-Distriktes Tafel 20, und zwar so übereinstimmend mit den beiden entsprechenden Küstenfiguren, daß ein enger Zusammenhang zu erkennen ist; das Kind wird von der mit gebogenen Knien dastehenden Mutter genau gehalten wie Tafel 6, bis in die Einzelheiten. Im Stile fällt auf der übertrieben lange Leib beider Figuren, die kurzen Beine, die eckigen Gesichter.



Im Kongobecken, wo es hart auf hart geht, hat auch die Plastik alle Kennzeichen der Härte. Das haben uns die Figuren deutlich gelehrt. Und trotz gelegentlicher Karikaturen zeigt diese Kunst einen Ernst, eine Schwere und Größe, die bis zu erschütternden Wirkungen geht. Geraden Wegs auf das Wesentliche vorstoßend, verschmätzt sie meist alle äußerlichen Zutaten des Schmuckes und der Tatauierung, und nur die natürliche Zier der Zähne und Haare wird zur Schau gestellt. Auch das Postament wird meist verschmätzt, denn diese Ahnen sind keine Statuen, sondern Menschen. Feierlicher Ernst ist es, kein Spiel mit Flächen und Linien. Gebändigte Kraft ist verkörpert, Ruhe inmitten der Unrast der Umwelt. Gemeinsamer Stil tritt nur in Einzelheiten zutage, wie in der meist mandelförmigen Bildung der Augen. Sonst bewältigt jeder die Natur, der in sein Kunstwerk zu zwingen sich vorsetzt, in seiner Weise.

\*

Wenden wir uns nun, nachdem wir genügendes Vergleichsmaterial gesammelt haben, noch einmal rückblickend zur Kongoküste. Dort lebt ein sterbendes Geschlecht, von den Miasmen der Niederungen durchseucht, von der Tropensonne gedörnt, von den Binnenlandvölkern bedroht, jahrhundertlang von den Sklavenhändlern gehetzt, von den Zauberern geängstigt, von den Lehren der christlichen Kirche verwirrt. Furcht ist das Merkmal ihres Wesens: Furcht vor den Geistern, vor der Dämonie ihrer Nganga, vor den fremden Rassegenossen und den Europäern. Sie trauen sich nicht aus sich heraus, und so traut sich auch ihre Kunst nicht heraus. Frei zu schaffen, wie es Künstler des Plateaus oft meisterhaft tun, ist nicht ihre Art. Eingeschnürt in enge Vorschriften und in kleine Räume, wagen sie keine Bewegung mehr. Und weil die Kunstwerke innerlich hohl sind, sind sie äußerlich eitel. Glatte Arbeit ist das Höchste, was sie erstreben und leisten.

Daß es einst besser stand, lassen Proben aus dem benachbarten Loango ahnen; warum die Kunst dieses Gebietes auf einer gewissen Höhe geblieben ist, wird später zu sagen sein.



## KAMERUN

Wenn wir uns vom Kongo im Binnenlande weiter nach Norden wenden, kommen wir durch weite Strecken minderer Kunstübung, bis wir im Kameruner Graslande wieder eine hochentwickelte Holzplastik finden.

Auf diesem Hochplateau wohnen inmitten ihrer fruchtbaren Kornfelder, Maisplantagen oder Bananenhaine tiefschwarze Ackerbauer von hoher, kraftvoller Statur, selbstbewußtem Auftreten, entwickelter Intelligenz und hochgemuter Wesensart; singfrohe, tanzlustige, trinkfeste Männer und arbeitsgewohnte, ihr schweres Frauenlos stark tragende Weiber.

Große Häuptlinge wenden ihren Reichtum an, um ihr Leben durch Kunst zu verschönern. Umfangreiche Paläste erstanden mit Kuppeldächern und Säulengalerien, die Tore von figurenreichen Pfosten flankiert, die Wände mit Ornamentfriesen; in den Gemächern Throne, Paradebetten und Sänften, Tragbahren mit Menschen und Tieren in Rundplastik und durchbrochener Arbeit; große Trommeln mit reichem Ausschmuck, der zahlreichen hölzernen Tanzmasken nicht zu gedenken.

Im ganzen Volke lebt die Freude an schöngeschnitzten Hausverzierungen, an Hockern, Schüsseln, Schalen, Trinkhörnern und anderem feinen Hausrat, besonders der Pfeife. Jeder Mann hantiert mit dem Schnitzmesser; was über seine Geschicklichkeit hinausgeht, läßt er sich, sofern es ihm seine Mittel erlauben, von einem Fachmann herstellen.

Von der Gunst der Volksgenossen getragen und guten Gewinnes sicher, können hier begabte Künstler, frei von drückenden Priesterfesseln, — auf dem Boden der Tradition weiterarbeitend — Eigenes zum alten Bestande hinzufügen.



Wer den Blick für die Regungen der primitiven Kunst hat, findet hier oft frisches Vorwärtsdrängen und frohgemutes Wagen.

Hier können wir einmal, dank der Schilderung des Missionars Emonts, einen Blick in eine afrikanische Künstlerwerkstatt tun. Sie steht im Häuptlingspalast, denn der Bildhauer ist zugleich der Herr des Ortes Babanki. Er hat die Schnitzkunst von seinem Vater gelernt, der sich meist mit Maskenschnitzerei beschäftigte; dem hat er zugesehen und geholfen. Nach dem Tode des Vaters hat er zuerst auch allerlei Tanzmasken geschnitzt, aber als er einmal bei dem Häuptling von Bamum einen herrlichen Holzthron mit vielerlei Figuren gesehen, hat er beschlossen, nur noch für die Großen zu schnitzen. Sein Ansehen stieg nun immer höher; alle Häuptlinge der Gegend bestellten bei ihm, und schließlich wählte ihn sein Stamm, stolz auf seinen Künstlerruhm, selber zu seinem Haupte. „Ich konnte ihn des öfteren“, erzählt der Missionar Emonts, „bei der Arbeit betrachten und mußte staunen über seine sichere Hand, sein sicher messendes Auge und seine Leichtigkeit im Entwerfen und Ausführen. Schon die Anlage seines Häuptlingsplatzes und die Form der Häuser und Häusergruppen zeigt, daß er mehr Geschmack und Sinn für Zierlichkeit und Eigenart hat, als viele der anderen Häuptlinge der nächsten Umgebung. In seinem Arbeitsraume steht der Künstler, angetan mit Gewändern, die er mit künstlerischem Geschmack ausgewählt hat: ein feines europäisches Mako hemd, weiße Hose und grüne Beinwickel, ein weiter, schlank herunterhängender Haussaüberwurf und die zierliche Kopfbedeckung der Häuptlinge; einen breiten Gürtel aus Leopardenfell und am Halse ein zierlich gefügtes Amulett. Ich war erstaunt über seine einfache, schlichte Lebenswürdigkeit; nicht nur seine Art, zu sprechen, sondern auch der Ton, wie er mit seinen Untergebenen redete und Befehle gab, überhaupt sein ganzes Benehmen war das Auftreten eines Künstlers. — Vorn in seiner Werkstatt steht ein mächtiger Holzblock, auf dem mit dem Meißel die werdenden Figuren gleichsam skizzenhaft und in rohen Umrissen vorgezeichnet sind. Er ist mit einer wertvollen Arbeit beschäftigt. In der rechten Hand hat er eine kleine Holzkeule, während die



Linke den selbstgeschmiedeten primitiven Meißel führt. Es soll ein Häuptlingsthron werden, und zwar kein gewöhnlicher, sondern einer mit hoher Rücken- und Armlehne. Die ganze Arbeit aus einem Stück ist meterhoch. Neben dem Häuptling stehen zwei Diener, die zu allerhand Handreichungen bereit sind. Sie reichen nach Wunsch die gerade passenden Instrumente und helfen zu den gröberen Arbeiten, sind auch zugleich die Kunstschüler, auf die sich der Geist des Meisters vererbt. Der Häuptling ist soeben an der Rückenlehne beschäftigt, die er mit spielenden Wildkatzen verziert, die einander nachlaufen. In den Zwischenräumen bringt der Künstler wohlgelungene Affenköpfe und Masken an, während der untere Teil des Thrones kleine Tierbilder aufweist, auf denen stehende menschliche Figuren den Thron Sitz tragen. Alles ist bisher nur grob ausgehauen und mehr oder weniger vorgezeichnet. Als Fußschemel diente an einem anderen Throne eine weiter-springende Wildkatze, die sich unter dem auftretenden Fuß des Throninhabers windet und wütend nach oben schaut. — Ich habe zusehen können, wie der Künstler dieses Werk fertigstellte, die letzten Meißelstriche ansetzte und dann mit glühenden Eisen gleichsam die äußere Politur anlegte. Ich war entzückt von der eigenartigen Schönheit des Meisterwerkes. Das war tüchtige, solide Arbeit.“

\*

Die Menschenfiguren, die diese Künstler so zahlreich herstellen, gehören in die Reihe der Ahnenbilder. Wie bei jedem stolzen Volke, wird von den Grasländern das Andenken der Vorfahren hochgehalten; die Grabstätten berühmter Häuptlinge werden pietätvoll gepflegt. Von den Königsgräbern in Fumban gibt die Missionarin Wuhmann eine anschauliche Beschreibung: „Der Häuptling selbst führt mich in einen kleinen Garten dicht hinter der Audienzhalle, wo er gewöhnlich sitzt. Er, der sonst niemals barfuß geht, läßt seine Sandalen draußen stehen, und er, der sonst niemals das Haupt entblößt, nimmt vor dem Eintritt in den Garten seinen kunstvoll aufgewundenen Turban ab. Ein Diener öffnet uns mit abgewandtem Antlitz die Pforte zu den stillen Wohnungen, und wir treten lautlos ein. Aus weichem, steinlosem Erdreich



erheben sich leuchtende Bananenstauden. In langer Reihe stehen zwischen ihnen 15 Basaltsäulen, die Grabmäler der verstorbenen Könige von Bamum. Die Säulen, die am weitesten von der Eingangspforte entfernt stehen, sind ganz verwittert und mit Moos überzogen. Nur wenig mehr schauen sie über die Erde hervor, denn es sind Jahrhunderte vergangen, seitdem sie gesetzt wurden. Die jüngste Säule ist von allen noch die größte und steht nahe beim Eingang, nur wenige Meter hinter dem Stuhl, auf dem Njoya täglich sitzt, Gericht hält und Recht spricht. Es ist gerade so, als ob seine Vorfahren in aller Stille noch dabei sein müßten, wenn Regierungsgeschäfte erledigt werden.“

\*

Vor den Häusern der Reichen aber stehen teils Rundfiguren von Ahnen, oft lebensgroß und überlebensgroß, teils hohe Pfähle mit den in Relief oder Vollplastik geschnitzten Figuren der Vorfahren übereinander geordnet. Die Männer mit dem Wanderstab oder gelegentlich mit einem erbeuteten Feindesschädel in der Hand, oft als Lebensgenießer mit dem Trinkhorn oder der Mörserkeule, mit der sie ihre Delikatesse — das mit Öl vermengte Nußpulver — herzustellen pflegten, oder mit der Tabakspfeife. Oft wechseln weibliche Ahnen mit Männern ab. Eine ganze Versammlung dieser schwarzen Gestalten besitzt das Berliner Museum.

Die Frau ist hier, wie in Afrika überhaupt, ein untergeordnetes Wesen, aber als Mutter genießt sie eine hohe Verehrung, und die Königinmutter spielt im öffentlichen Leben eine Rolle, die oft nicht geringer ist als die des Königs. Mutterfiguren werden gern hier geschnitzt. Auf zwei uns schon aus dem Kongo bekannte Themata beschränkt man sich hier: auf die Frau mit dem Hüftkind und mit dem Schoßkind. Aber innerhalb dieses Kreises offenbart sich eine Freude an der Erfindung von kleinen Motiven, wie sie uns noch nicht begegnet ist.

In das Grundmotiv des auf der Hüfte aufrecht sitzenden Kindes werden Varianten gebracht. Bei Tafel 21 strebt es von seinem Sitz auf der linken Hüfte nach vorn, greift nach der rechten



Mutterbrust und, sich energisch vorschiebend, streckt es das Köpfchen dem Nahrungsquell zu. Mit der Rechten klammert es sich an den Arm der Mutter, die es am Rücken und dem linken Bein in der uns vom Kongo bekannten Weise stützt und festhält.

Weiter noch ist die Bewegung des Kindes Tafel 22 geführt. Es ist von der Hüfte hinweg nach vorn geschoben und wird, losgelöst von der Frau, schwebend in der Luft gehalten. — Ein ganz singuläres, originelles Motiv.

Auch in die Darstellung des liegenden Kindes im Schoße der Mutter sind neue Ideen gebracht. Die auf der Erde sitzende Frau hält das Kind nicht im Schoße, sondern vor den Knien in den untergelegten Händen. Ein anderes Kind hat das Gesicht hinter der Brust der Mutter verborgen, ein drittes blickt von der Mutter weg keck nach vorn.

Diese Varianten sind der Erwähnung wert, denn sie beweisen die sonst ungewöhnliche Auflehnung gegen die Tradition. — Nicht nur die Kunst, sondern auch das Innenleben der Afrikaner wird beengt von der Tradition, deren Macht wir uns gar nicht gewaltig genug denken können.

Von Jugend auf wird der Neger an den strengsten Gehorsam gegen die Sitte der Vorfahren gewöhnt. Das Hauptgesetz des Negers heißt: Du sollst sein, wie deine Väter waren, du sollst tun, was deine Väter taten; und wehe dir, wenn du um Haaresbreite abweichst von ihren geheiligten Sitten. In den Jünglingsweihen werden den jungen Leuten oft unter Schlägen, unter Martern und heiligen Zeremonien die Grundregeln der Stammes-traditionen eingehämmert, und selten einmal wagt im späteren Leben ein besonders Kühner sich dagegen aufzulehnen.

Hier im Graslande weht aber eine ungewöhnlich freie Luft, und die Macht der Tradition herrscht nicht so unbedingt. Hier ist der Kunstfortschritt nicht Frevel, Neuerung gilt nicht als fluchwürdige Tat.

Unter den vielen Neuerungsversuchen, die diese Künstler wagen, ist bei den Mutterfiguren einer besonders kühn: das liegende Kind wird vom Schoß der sitzenden Mutter auf die stehende übertragen. Ganz mißglückt ist er bei einer hier nicht abgebildeten Figur aus



Banyang, einer mit Kaurimuscheln und Fadenschürze geschmückten Frau. Hier hat die Mutter in der bei den Sitzfiguren des Kongogebietes üblichen Art eine Hand unter den Kopf des Kindes gelegt, während die andre über die Kindesbeine hinweggreifen müßte, aber nur leicht oben darauf angelegt ist, so daß das Kind von unten keine Stütze findet und gewissermaßen am Körper der Mutter hängt. Zu einer kläglichen Verzerrung des Kindeskörpers hat ferner der Versuch geführt bei der Dresdner Figur Tafel 23, wo eine schwer und selbstbewußt auf ihren Beinen stehende Kraftgestalt das an ihrer linken Brust saugende Kind so vor sich hält, wie es jener alten Tradition entspricht, aber in einer jammervollen Lage: mit zurückgelehntem Kopfe trinkt es von unten her; der Oberkörper ist nach vorn gedreht, der Ansatz des rechten Armes vorn auf der Brust und die Beine an der rechten Seite der Frau nach hinten entlang gebogen. Der Holzschnitzer ist mit dem Problem nicht fertig geworden.

Hin und wieder ist auch in die Kopfhaltung der Frau Leben gebracht. Mehrfach ist der Kopf aus der strengen Frontalität erlöst und nach der Seite aufwärts oder seitwärts gebogen. Darüber hinaus ist sogar um den schiefgezogenen Mund der Figur Tafel 25 ein Lächeln sichtbar, und auch die Frau Tafel 27 verzieht den geschlossenen Mund zu einem vergnügten Lächeln. So sehen wir hier die Negerplastik im Begriff, die alten Schranken der Formkunst zu durchbrechen.

In der Körperhaltung sind zwei grundverschiedene Richtungen zu erkennen. Die eine arbeitet das Schlanke, Sehnige, Mannsgleiche heraus, unterdrückt den Busen oder verkleinert ihn, betont die Magerkeit der Arme und das Fehlen rundlicher Waden. In der aus Bamum stammenden Bodenhockerin Tafel 27 hat diese Richtung einen besonders starken Ausdruck gefunden. Der schlanke Körper verjüngt sich nach der Hüfte hin bis zu einer dünnen Taille. Die Arme sind zu Tragstangen für das Kind entkörpert und die Beine verkümmert.

Die andre Richtung geht auf Fülle aus und ergeht sich in robusten Körpern, gerundeten Schultern, üppigen Busen, kräftigen Beinen. Sie hat die meisten der Menschenfiguren des Graslandes



geliefert. Selten ist die Freude an der Gestaltung des derben Körpers aber bis zur Schwelgerei im Fleische gesteigert wie in der Figur 8. Da sitzt eine dickleibige Frau auf ihrem Schemel, der die Masse kaum zu fassen vermag. Eine Frau mit rundem Kopfe, in dem die Wangen zu platzen scheinen, mit strotzenden Brüsten, die milchschwer hängen, und mit prallen



Figur 8. Holzfigur aus dem Graslande von Kamerun.

Museum Berlin.

ca. 70 cm hoch

Beinen, die gleich plumpen Säulen die Last zu tragen haben, nach unten noch verdickt durch schwere Ringe. Weibliche Fülle und mütterliche Fruchtbarkeit haben hier einen drastischen Ausdruck gefunden.

In der Kopfbildung herrscht vor der runde, kurze Schädel, das vollwangige Gesicht mit den breitgestellten Augen in mandel-



förmiger Umrandung, mit breitflügeliger Nase und meist offenem, die Zähne bloßlegendem Munde. Die Bamumfigur Tafel 27 tritt bezüglich der Kopfbildung aus dem Rahmen heraus.

Die Motive verbinden Kamerun mit dem Kongo, und trotz vieler eigener Züge tritt der Zusammenhang der beiden Kunstprovinzen klar zutage. Nicht aus dem Norden kommt die Kameruner Plastik — lokale Wanderungen haben hier irreführende Vermutungen veranlaßt —, sondern aus dem kunstfreudigen Süden, und in alten Zeiten mag die von dorthier kommende westafrikanische Wanderung nach Norden hin befruchtend gewirkt haben. Dennoch sind die Verschiedenheiten klar zu erkennen: eine Weltanschauung trennt die Frauen beider Länder. Im Kongobecken vom Leid gezeichnete, in Kamerun aufrechte Menschen, die des Leidens nicht achten und entweder gleichgültig dagegen sind oder sich ihres Lebens freuen. Während die Frauenfiguren des Kongobeckens meist ruhig stehen oder sitzen, ist in manchen Kamerunerinnen lebhaftere Bewegung. Hier ist sogar die Unterscheidung vom Standbein und Spielbein erreicht, so daß entweder das eine Bein sich leicht beugt oder beide Beine weit gespreizt sich biegen. Wem bekannt ist, wie lange es gedauert hat, bis in der Entwicklung der antiken Künste diese Unterscheidung erreicht war, wird die relativ hohe Stufe dieser Kunstübung ermessen. War im Kongobecken angeborene Beobachtungsgabe der Künstler und die Fähigkeit scharfer Charakterisierung zu rühmen, so tritt im Kameruner Grasland hinzu die Freude an neuen Eroberungen auf dem Gebiete der Motive und der Formen. Von ersteren wurde schon gesprochen, von letzteren ist festzustellen: hier ist zuerst die Macht des Blickes entdeckt worden; die vorgewölbten, von den Rändern scharf abgesetzten Augäpfel sehen stark in die Welt und zeugen vom wachen Sinne dieser Menschen. Den allgemein gültigen Gesichtszügen werden individuelle Züge beigelegt; bald findet man ein plattgedrücktes, bald ein pausbäckiges Gesicht, und der ovale Kopf der Figur Tafel 27 mit den eingesenkten Zügen, den runden Augen, den sehr starken Nasenflügeln und dem geschlossenen, vergnügt lächelnden Munde ist Portrait. Zum ersten Male begegnet uns hier das Lächeln, und wir werden ihm erst



in Dahome wieder begegnen. Ein ganz kleiner, aber bezeichnender Zug rundet das Bild dieser in die Feinheiten der Form eindringenden Kunst ab: die Mund-Nasenrinne, durch die das Mittlgesicht belebt wird, ist mehreren dieser Gesichter eingegraben. Um andere Einzelheiten, wie die der Fußbildung, kümmert man sich dagegen nicht.

\*

Die Kunst des Kameruner Graslandes, bisher so wenig beachtet, daß z. B. Kühn sie mit keinem Worte erwähnt, ist die Gipfelkunst Afrikas. Und wenn man immer wieder schreibt, die afrikanischen Plastiken hätten alle etwas irgendwie Gedrücktes (das hilflose „Irgendwie“ ist das Lieblingswort dieser Schriftstellerei und ihr Kennwort), in Kamerun ist von diesem Drucke nichts zu spüren.



## OBERGUINEA

Wir treten in eine andre Welt ein: in die Welt der großen westafrikanischen Reiche, der geballten Kräfte, der straffen Organisationen. Die Despotenstaaten Yoruba, Dahome, Aschanti kommen für uns hauptsächlich in Betracht. Da sehen wir Menschenmassen in Städten, Großstädten sogar zusammengedrängt, in ihren Häusern mit Gewerbe und auf den geregelten Märkten mit Handel beschäftigt, gestuft in Sklaven, Freie, Adlige, Beamte, Räte, Minister; der Staatsgedanke ist verkörpert im scheinbar absoluten Kaiser oder König, der im Blute wadet, oft aber selbst von den Vollstreckern uralten Traditionswillens um Leben und Thron gebracht wird. Zentralisation ist Verwaltungsmaxime, aus allen Dörfern und Städten laufen die Fäden am Herrscherhofs zusammen, dem Hort aller Weisheit und Gerechtigkeit, aller Tapferkeit und Frömmigkeit, alles Reichtums und höfischen Glanzes. Feierliche Empfänge und Gerichtssitzungen vor dem allmächtigen Tyrannen, der, in Prunkgewänder gekleidet und mit Schmuck behängt vom Hofstaat und von der Leibgarde umgeben und mit unterwürfigem Zeremoniell adoriert, nicht als Mensch, sondern als Gott thront. Ihm und den anderen Göttern zu Ehren große Feste und Umzüge und Hekatomben an Menschen und Tieren, mit Hopsereien, Gastereien, Tanzereien, mit Radau und jeglichem Klamauk; in den westlichen Staaten auch Paraden der wohl-disziplinierten Krieger und Kriegerinnen zu Fuß und zu Roß.

Kriegerisch sind alle diese Negervölker, weniger von Natur als durch Schicksalsgebot. Gegeneinander stürzen ihre Massen, in Siegen und Niederlagen zerreiben sie sich. Alle aber fanden ihren Meister im sieggewohnten Islam. Vom Norden her trieb er die Scharen vor sich her mit der Kriegsgeißel und gewann ihre



Seelen mit der Friedensschalmei seiner bequemen Lehren. Vom Meere her kam ihr anderes Schicksal: Europa und das Evangelium. Da half keine Tapferkeit und keine Kriegslist; europäische Machtmittel setzten sich durch, christlicher Kultus hüllte heidnische Gesinnung ein. Die Negerreiche sind heute — seit dem vorigen Jahrhundert erst — zerschlagen, die heimischen Organisationen zerstört, die Struktur der alten Sitten gebrochen. Dennoch greift die Vergangenheit mit tausend Armen in die neue Zeit hinein, und abseits von der großen Zentrale lebt vielfach noch alter Negergeist. Als Zeugen hoher Kultur und Kunst stehen halb zerfallene Tempel und Paläste, zahlreiche plastische Werke sind erhalten, und hier und da gelingt es, wie es Frobenius gelang, dem Boden uraltes Gut zu entreißen.

Neben der Holzschnitzerei stand der Guß von Bronze und Messing. Terrakotten wurden geformt, und aus der Urväter Zeiten stammen Werke aus Stein.

Die Plastik hat sich in diesen Reichen nicht mit der Herstellung von Fetischen und Statuetten begnügt, die im Kongogebiete vorherrscht, und von Ahnenbildern, wie im Innern Afrikas, sie ist vielmehr vorgeschritten zur Darstellung von Göttern und Göttinnen; und während die Gruppenbildung dort über die Zweizahl der Figuren nur selten hinausgeht, hat die Plastik von Oberguinea, sowohl die hier in den Vordergrund tretende Bronzeplastik als auch, wahrscheinlich unter ihrem Einfluß, die Holzskulptur figurenreiche Gruppen geschaffen.

\*

In Yoruba sind Mutterfiguren oft geschnitzt worden. Bei einer Reihe von ihnen läßt sich feststellen: es sind Göttinnen, die, das Kind auf ihrem Rücken, in ihrer Herrlichkeit vor dem anbetenden Volke dastehen, oder — öfter ein zweites Kind auf dem Schoße — dasitzen; auch mehrere Frauen, die, ein Kind auf ihrem Rücken, in die Knie gesunken sind, werden als Göttinnen bezeichnet. Die Kunst hat sich also hier vorzüglich in den Dienst der Religion gestellt. Sie schnitzt aus Tempelsäulen heraus Figuren, schmückt die Tempelgeräte damit, und besonders sakrale



Schalen werden von den Frauen auf dem Kopf oder den Händen getragen. Und was wir nirgends bisher fanden: diese Großen des Himmels sind wie die Großen der Erde von einem Gefolge umgeben. Aus mächtigen Baumstämmen hat man figurenreiche Gruppen geschnitzt, in der Mitte in überragender Größe die Muttergöttin, um sie im Kreise dienende Männer und Frauen.

Eine 135 cm hohe Gruppe des Dresdner Museums stellen wir in den Mittelpunkt der Betrachtung (Tafel 28 und 29). Sie hat zwar nur die Herkunftsangabe Nigeria, aber es ist zu erweisen, daß sie aus Yoruba stammt. Sie ist ein Meisterwerk afrikanischer Plastik und verdient eingehende Würdigung. Das ganze Werk ist wie gewöhnlich aus einem Stück geschnitzt. Auf dem runden Sockel steht die nackte Frau etwas vorgebeugt, im Gegengewicht gegen die Last des auf ihrem Gesäß ruhenden Kindes. Schwere Ringe trägt sie als eine Vornehme um den langgestreckten Hals, um Arme und Fußgelenke, und eine hohe, mithraförmige, mit Korallen geschmückte Frisur auf dem Scheitel des geschorenen Kopfes. Rund ist der Leib, prall die weit vorspringenden Brüste. Der Abstand gewöhnlicher Menschen von der hohen Frau ist ausgedrückt durch die winzigen Maße des nur bis zu ihrem Bauche reichenden Gefolges.

Zu ihren Seiten stehen zwei Frauen, die Hände am Busen, vor ihr zwei Männer, die in ihren Armen je ein Opferhuhn tragen (von denen dem einen der Kopf abgebrochen ist). Die Frau hat die Hände auf die Köpfe der stehenden Männer gelegt, wie vornehme Menschen zu tun pflegen; auf den Beninbronzen tritt diese Sitte häufig in Erscheinung. Mit dem Kinde auf dem Rücken, das, durch ein um den Leib der Mutter geschlungenes Band festgehalten, hoch aufgerichtet zur Seite sieht, steht die Frau als Opferbringerin da. Eine Opfernde — und doch eine Göttin. Blutspuren an ihrem Körper beweisen ihren göttlichen Charakter. Am Feste hat der Priester sie mit Opferblut besprengt, und zwar hauptsächlich auf den Unterleib, den Sitz der Fruchtbarkeit. Eine Göttin der Fruchtbarkeit ist dargestellt, ihr Name ist später zu nennen.

Ein Götterbild haben wir vor uns, bestimmt, am hohen Feste



durch die Reihen der Gläubigen getragen zu werden. Der helmförmige Untersatz des Sockels ist hohl, Gesichtszüge sind außen roh eingeschnitzt. Ein Mann nahm das Götterbild auf seinen Kopf; durch die Nasenöffnungen der Maske konnte er sehen und trug es am Feste hoch über die Köpfe der Menge durch die Stadt. Da schaute es mit dem leicht gesenkten Kopfe über die Menge hinweg, die ihr langes, schmales Gesicht beherrschenden, aus weißem Grunde vorquellenden Augen bohrten sich in die Seele der Gläubigen, und die Zähne blitzten in ihrem breiten geöffneten Munde.

Das Kind auf dem Rücken aber, Frucht ihrer Fruchtbarkeit, legitimiert die Göttin ebenso wie die gewaltigen Brüste als die große Fecunditas. — Um ein Opfer handelt es sich. Die Göttin steht unmittelbar davor. Wem aber hätte sie zu opfern? Nur einem, der größer ist als sie, dem Gottgemahl, in dessen Dienste sie Magd ist. Seine Feste mitzuverherrlichen, ist dieses Götterbild geschnitzt.

In künstlerischer Hinsicht finden wir in dieser Gruppe ein Werk von meisterhaftem Aufbau und einheitlicher Raumwirkung. Von einem umfangreichen und schweren Unterbau aus, der in eine Reihe von kräftigen Pfeilern aufgelöst ist, verringert die Masse nach oben zu in scharf abgesetzten Stufen ihren Umfang, um dann gleich einem schlanken Turm, mit einer Schwellung in der Mitte, in eine abgerundete Spitze auszulaufen.

Die im Halbkreis um die Hauptgestalt gruppierten Menschen bringen das Volumen des Raumes voll zur Geltung. Tiefenwirkung wird erzielt. In der Körperbildung ist alles Stil: die röhrenförmigen Brüste; die in ausgeprägter Eiform vorquellenden Augen; der zylindrische Hals; der zierliche Kopf der Yorubanerin ist in ein schmales Oval, die flache Nase ganz in die Senkrechte gebracht, das kurze Kinn im prognathen Untergesicht gänzlich verkümmert. Nur der Leib zeigt lebensvolle Formen. Die Figuren der Begleiter ahmen die Formen der Hauptfigur nach.

An die Dresdner Gruppe schließt sich eine Reihe von andern an. Neben die stehende Göttin tritt die sitzende. Ein Bildwerk des Leipziger Museums, das hier nicht abgebildet ist, zeigt sie, umgeben



von einem Gefolge von sieben kleinen Menschen, davon vier Frauen, die in ungleichem Abstände, mit der Front nach außen, rings um den Rand des Sockels stehen, sitzen, knien; dazu kommt in der Mitte ein vierfüßiges Tier mit einer großen Opferschale auf dem Rücken. Auch hier zwei Opferhühner in den Händen einer Frau des Gefolges. Zwei Kinder trägt die hohe Frau, das eine auf dem Rücken, das andre auf dem Schoße. Die Körperformen entsprechen denen des Dresdner Museums, mit noch übertriebenerer Herausarbeitung der Einzelzüge. Auf die Ausführung hat der Künstler keine Sorgfalt verwendet. Das Kind auf dem Rücken ist nur von den Schultern an aufwärts dargestellt, das Schoßkind roh hingehauen. Der Akt des Säugens an der Mutterbrust kommt allein in Betracht. Die Kinder dienen nur als Beweis der Fruchtbarkeit und der nährenden Tätigkeit der Göttin. Hier sind wir nun in der Lage, die Göttin zu benennen. Eine Notiz des Sammlers sagt: „Odidja, Göttin der Fruchtbarkeit, Aiadi, Nord-Yoruba.“ Odidja oder Odudua ist die Gemahlin des Götterkönigs Obatalla.

Mit dieser Figur geht eine zweite des Leipziger Museums zusammen, die auf demselben helmförmigen Untersatz wie die Dresdner nicht steht, sondern sitzt und alle ihre wesentlichen Züge in fast grotesker Übertreibung zeigt; das Gefolge ist auf eine kniende Frau zusammengeschrumpft (Tafel 30).

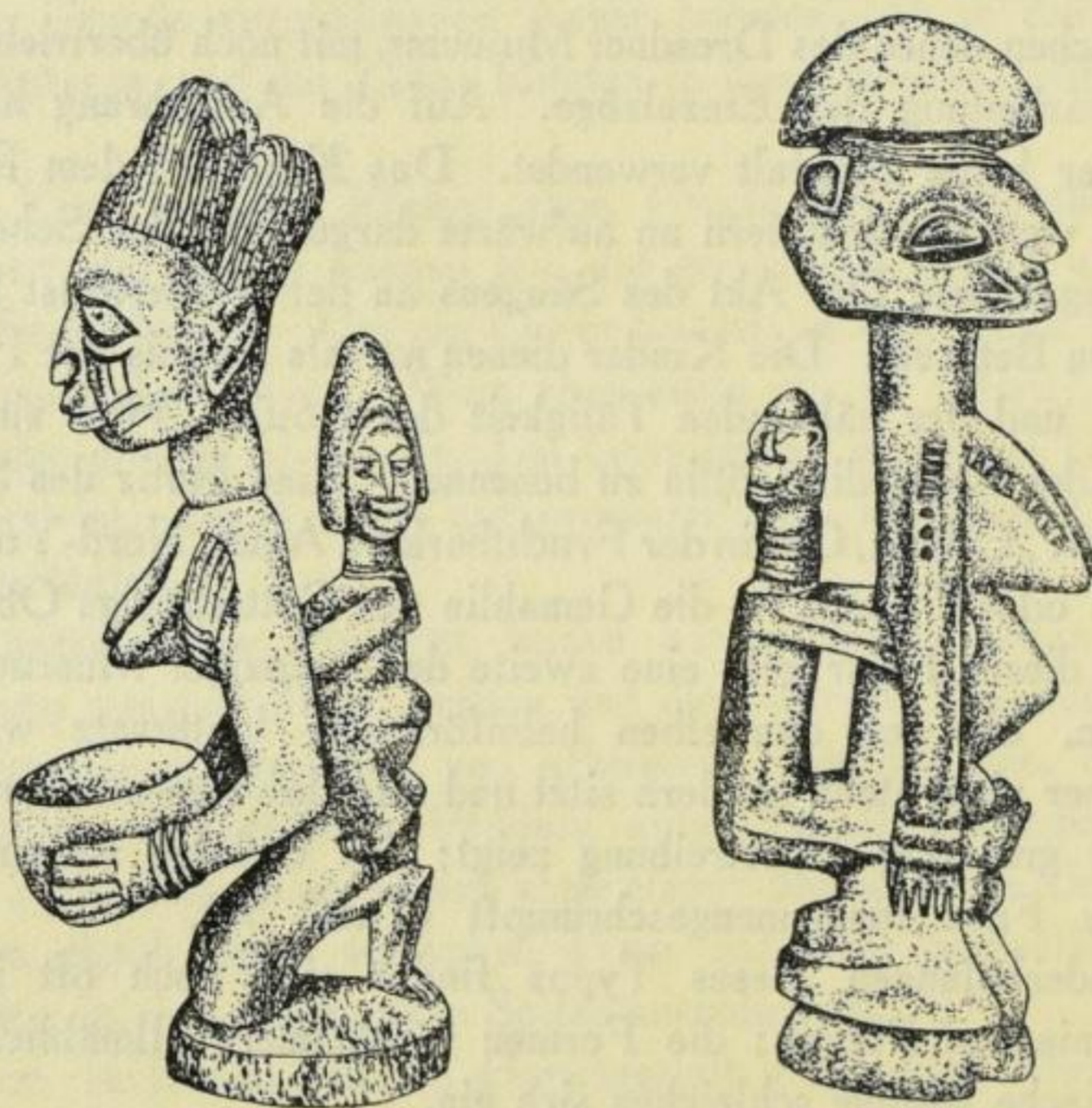
Wiederholungen dieses Typus finden sich noch oft in der yorubanischen Plastik; die Formen verkümmern allmählich, und spielerische Motive schleichen sich ein.

Eine Göttin des Leipziger Museums ist nicht mehr von einem Gefolge umgeben, die Diener sind zu zwei Halbfiguren verkümmert, von denen die eine an der rechten Seite der sitzenden Frau sich aus dem Boden erhebt, während die andere als Schemel dient, auf dem das weit zurückgeführte Gesäß der Göttin ruht.

Neben die stehende und sitzende tritt ferner die kniende Göttin (Textfigur 9) mit dem Kind auf dem Rücken; oft auch mit einer Schale auf dem Kopfe oder in den Händen. Mehrere dieser Figuren sind benannt als Oia, Gemahlin des Donnergottes Schango. Der yorubanische Stil lebt in allen diesen Figuren, und die Wandlungen, die der vorige Typus durchgemacht, sind auch hier zu



erkennen: am Anfang ein großes Gefolge, dann nur noch Reste davon und schließlich bleibt nur die Göttin mit dem Kinde übrig, und auch das Kind verkümmert. Die Körperbildung wird immer mehr ins Schematische übergeführt, und an die Stelle der lebendigen Formen treten Geometrie und Stereometrie (Textfigur 10): Kopf und Gesichtszüge werden streng linear umzirkelt, der Rumpf wird



Figuren 9 und 10. Holzstatuetten aus Yoruba.

Museum Berlin.

12,3 und 34 cm hoch

zum Pfeiler, aus dem Brust und Bauch spitz hervorste-  
hen, die Arme werden zu Leisten; die Beine der Frau aber sind zu  
Klumpen degeneriert. So ist durch ewige Wiederholung aus der  
stolzen, kraftstrotzenden, eindrucksvollen Frau ein entkörper-  
tes Gebilde geworden.

\*

Das Wesen yorubanischer Götterdarstellung ist so zu formu-  
lieren: Nichts in der Erfindung ist dem Ermessen des einzelnen



Künstlers überlassen, alles ist straff organisiert. Die Herrlichkeit der Muttergöttinnen ist das Thema vieler stehenden und sitzenden Figuren, und auch die besten unter den knienden lassen die Majestät erkennen. Lebhaftige Bewegung ist ausgeschaltet, alles ist Ruhe und Würde. Pracht wird entfaltet: viel und kostbarer Schmuck, hochaufsteigende Frisuren, Ziernarben auf den Wangen; — oft zeigt der offene Mund das tadellose Gebiß.

Wir kommen in Oberguinea ins Gebiet der bunten Figuren, aber hier in Yoruba ist — sofern man nicht das Holz in seiner Naturfarbe läßt — dem Ernste des Themas entsprechend im wesentlichen nur ein einheitlich brauner Überzug die Regel, der öfter durch einige weiße oder schwarze Stellen oder Linien unterbrochen wird: die Augen und Zähne treten oft aus weißem Grunde hervor.

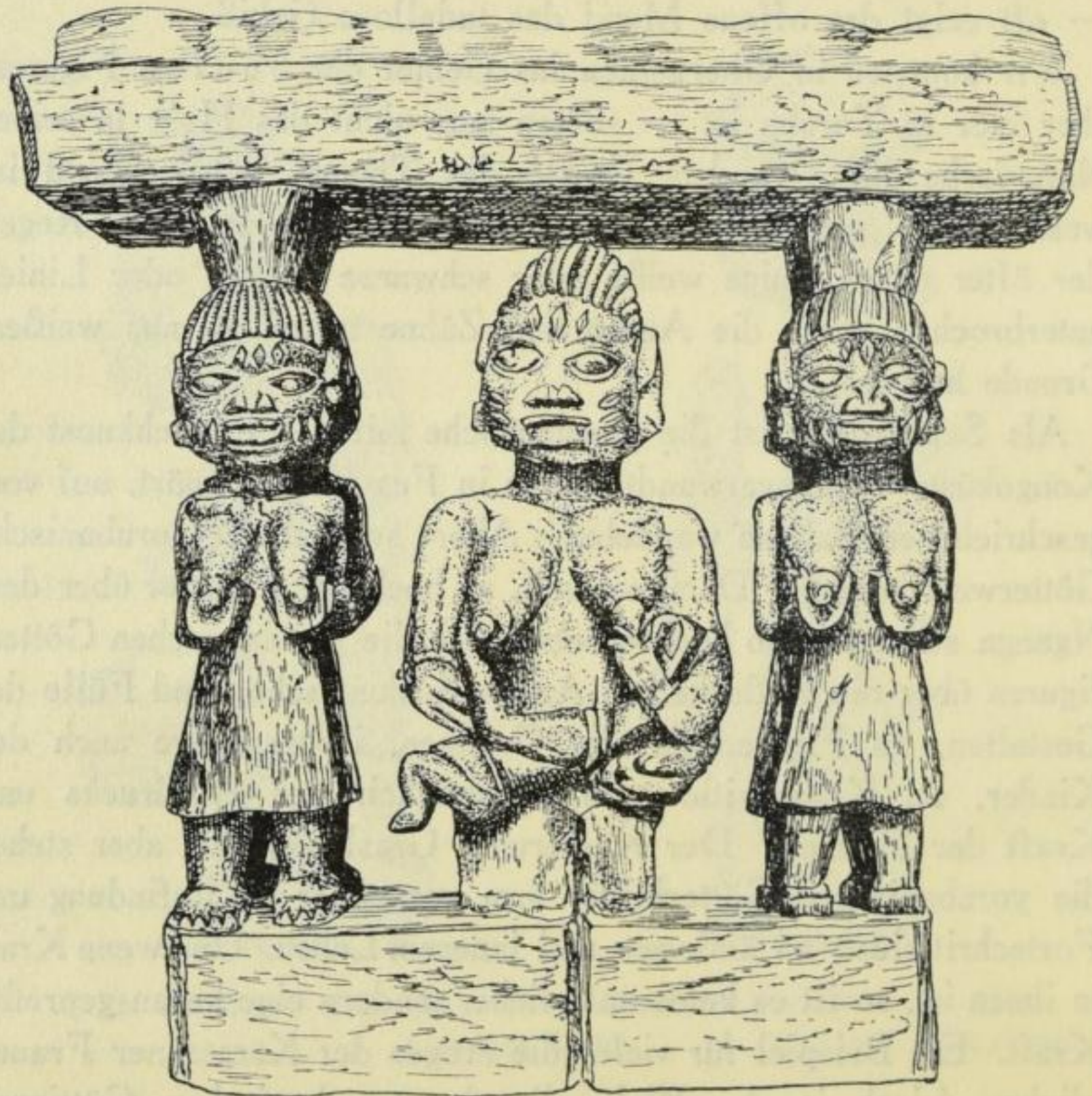
Als Sakralkunst ist die yorubanische mit der Fetischkunst der Kongoküste wesensverwandt: beide in Fesseln geschnürt, auf vorgeschriebenen Bahnen wandelnd. Aber: so hoch die yorubanische Götterwelt über der Dämonenwelt, so hoch der Priester über dem Nganga steht, ebenso hoch erheben sich die yorubanischen Götterfiguren über die Fetische: an Ansehnlichkeit schon und Fülle der Gestalten, an Figurenzahl der Gruppen, insbesondere auch der Kinder, an Komposition, an Mächtigkeit des Ausdrucks und Kraft der Formen. Der Kameruner Graslandskunst aber stehen die yorubanischen Götterbilder arm gegenüber an Erfindung und Fortschrittswilligkeit, an äußerem und innerem Leben. Und wenn Kraft in ihnen ist, so ist es keine natürliche, sondern eine herausgepreßte Kraft. Ein Beispiel für viele: die Augen der Kameruner Frauen blicken frisch in die Welt, die der yorubanischen Göttinnen glotzen. Als die Übertreibung der Formen aber auf die Spitze getrieben war, da gab es nur noch einen Weg für diese Kunst: die Geometrisierung.

\*

Die Plastik der D a h o m e n e g e r ist hauptsächlich angewandte Kunst. Königsthronen und Häuptlingsschemel, auf den Köpfen von Untertanen und gefangenen Feinden ruhend; Opferschalen, von Menschen oder Tieren getragen; Zeremonialgeräte mit



plastischem Ausschmuck; Türen mit figurenreichen Reliefszenen. Daneben aber auch freie Rundskulpturen: Fetische, Vorfahren, wohl auch Menschen und Tiere ohne sakrale Bedeutung. Größtenteils Kleinkunst, nur die Königsstatuen — Gipfelleistungen dieser Holzplastik — stehen in Lebensgröße.



Figur 11. Königsthron aus Dahome. Museum Frankfurt a. M. 48 cm hoch

Dem Thema der Mutterfiguren weiß diese Kunst eine Reihe von Varianten hinzuzufügen, und in der künstlerischen Ausführung zeigt sich eine ausgeprägte eigene Note. Textfigur 11 gibt einen rechteckigen Königsthron wieder. Die Sitzplatte wird rechts und links von je zwei, Rücken an Rücken gestellten, auf einer Plinthe stehenden Frauen getragen, die mit weißen Röcken bekleidet sind;



in der Mitte zwischen ihnen füllt eine in größeren Maßen gehaltene Halbfigur einer Frau, ein Kind an der Brust, die ganze Tiefe aus: eine Herrin, von ihren Dienerinnen umgeben. Robust und derb sind alle diese Gestalten, und aus den starken, narbendurchfurchten Köpfen spricht Kraft und Ruhe. Während aber die Frauen in ihrer Körperlichkeit voll erfaßt sind, ist das Kind nicht gefühlt und nicht geformt, sondern jämmerlich verhunzt. Mit Mund und Hand an der Mutter sich festhaltend, scheint es in der Luft zu zappeln. Negerfrauen halten zwar oft ihr Kind, wenn sie es im Stehen säugen, nur mit einem Arme, den sie bis zu seinem Gesäß hinunterschieben (Tafel 31), aber der Künstler hat es nicht verstanden, den Arm bis dahin zu verlängern, sondern hat nach dem Schema der sitzenden Frauen die Mutterhand nur unter den Kopf des Kindes gebracht, während er ihre Rechte nur von obenher den Kindeskörper berühren läßt.

Nicht das Kind, sondern nur die Mutter hat den Besteller, den Künstler und den Beschauer interessiert. Ihr hat der König an seinem Throne ein Denkmal gesetzt. Zu seinen Füßen zwar, wie es sich für eine Frau geziemt, aber groß und stark, wie sie war: sein Weib oder, wahrscheinlicher, die Königinmutter, die über alle Frauen hinausragt.

Wohl die edelste Blüte afrikanischer Kultur ist die altgeheiligte, im Staatsleben verankerte Herrschaft der Königinmutter, die man in Oberguinea, aber auch sonst, wie in Kamerun und in Niederguinea, findet. Ihr weiblicher Einfluß lenkt den Sinn des Königs, ihre Klugheit gibt den Ausschlag im Rat der Großen, ihr Veto hat bindende Kraft. Gutes zu tun, ist ihr Vorrecht, Gnadengesuche zu befürworten, Strafen zu mildern, verwirktes Leben zu retten. Streng wacht sie über die Frauen und Kinder, über die Reinheit der alten Sitten und über die Ausführung der Kult-handlungen. Mit fürstlichem Pomp umgeben, sitzt sie bei Festen, in Versammlungen und Gerichtssitzungen auf ihrem Throne neben dem Könige; nach ihrem Tode aber hat hier ein Herrscher, so interpretiere ich es, die hohe Frau an seinem Thron verewigt; vielleicht, daß ihre Weisheit auch weiterhin in schweren Stunden seine Entschlüsse leitet.



Häufiger finden sich r u n d e Häuptlingsschemel, die von vielen Figuren, Leuten aus dem Volke, getragen werden: manchmal sind sie, durch eine Zwischenplatte getrennt, in zwei Stockwerken übereinander im Kreise geordnet. Ein solcher Schemel ist auf Tafel 32 abgebildet. Die Arbeit zeigt alle Kennzeichen der Verfallkunst. Ohne Sorgfalt sind die Platten geschnitzt und durch lockere Stützen miteinander verbunden; die Figuren sind — was in guter Negerplastik nicht vorkommt — mit Stiften in den Boden gesteckt. Da stehen die Untertanen des Fürsten, in zwei Kreisen zu je sieben übereinander, alle nach außen gewendet, die Männer teils mit langen Hemden bekleidet, teils in europäischen Anzügen, die Frauen nur mit einem Tuch um den Leib und mit einer Haube auf dem Kopfe. Eine unter ihnen trägt ein Kind auf dem Rücken, das, vom Leibtuch der Mutter umhüllt und durch ein anderes schmales Tuch festgehalten, nur mit dem seitwärts gewendeten Kopfe herausschaut (Tafel 33). Schwer steht die Frau, gleichsam festgewurzelt, auf der Erde; plump sind ihre Formen; wie sie die herabhängenden Fäuste ballt und die Schultern etwas hochzieht, ist sie ein Bild gesammelter Kraft.

Eine Figur des Kölner Museums gibt dasselbe Motiv in ganz ähnlicher Ausführung, nur die Körperformen der Frau schlank und jugendlich (Tafel 34). Stramm steht sie da wie ein Soldat, die Arme eng an den Körper angelegt, die Hände ausgestreckt. Anderswo als im Amazonenlande Dahome wären alle diese Frauengestalten nicht möglich, denen man ansieht, daß sie durch militärische Schulung hindurchgegangen sind. Den Männern gleich an Körperkräften und überlegen an Kühnheit, sind seit dem Jahre 1728, als Frauen ihrem Könige einen glänzenden Sieg über das benachbarte Whydha erringen halfen, Tausende von Frauen ins stehende Heer eingereiht, den Weiberregimentern zugeteilt, auf Exerzierplätzen und in Manövern gedrillt und in den Kriegen als Elite-truppen vorgeschickt worden. Unter der Führung ihrer weiblichen Offiziere zogen sie, die Flinte oder den Bogen in der Hand, den Regenschirm aus gefaltetem Palmblatt unter dem Arme, unter Trommelschlag ihren Fahnen nach ins Feld, stürmten furiengleich umwallte Festungen und haben ihre Feinde grausam abgeschlachtet.



Als die Glanzzeit dieser Truppe in der Mitte des vorigen Jahrhunderts vorbei war, wurden sie noch zu Sklavenjagden und bei Hoffestlichkeiten als Balletttänzerinnen verwendet.

Aus diesen Kriegerinnen wurden Soldatenmütter, die ein militärisches Geschlecht zu gebären und groß zu ziehen imstande waren, wie es der in zahlreiche Kämpfe mit den Yorubanern, den Leuten von Whydha und den kleinen Stämmen im Hinterlande verwickelte Despot gebrauchte.

Eine Versammlung aus dem Volke ist es auch, die auf einem Brette als Aufsatz einer Kopfmaske vereinigt ist: zwischen sechs anderen Figuren eine Frau, die ihr Kind auf den untergelegten Händen präsentiert (Tafel 35). Von plumpen Formen alle diese Gestalten, alles massig und zusammengedrängt und auf die kürzeste Formel gebracht; der nach vorn gerundete Kindeskörper ein Würfel, ebenso der Kopf; die Füße kleine Bretter. Mit aller Energie aber sind die Gesichtszüge der Frau herausgebracht, die eher einem Manne als einer Frau anzugehören scheinen. —

Zwei kniende Figuren reihen sich hier an, die zwar aus der Küstenstadt von Yoruba, Lagos, stammen und dort vielleicht auch gearbeitet worden sind — die eine von ihnen wird als Odudua bezeichnet —, aber alle Kennzeichen der Dahome-Kunst tragen. Die Frau Textfigur 12 trägt auf dem Rücken, von ihrem gemusterten Rocke umschlossen, ein Kind, das nur mit dem Kopf aus der Umhüllung herausragt; auf ihrem Schoße steht in lebhafter Bewegung ein zweites, von der Mutter unter den Achseln gehalten. Der mit einer gemusterten Binde umwickelte Kopf hat scharf ausgeprägte Gesichtszüge: unter der gewölbten Stirn scharf abgesetzt die kräftige, gebogene Nase, und im prognathen Untergesicht ein voller Mund; auch die Ohren sind besser als gewöhnlich gebildet. Noch stärker sind die Negerzüge herausgearbeitet bei der anderen Figur aus Lagos (Tafel 36). Das ist eine Negerin, wie sie leibt und lebt: die wulstigen Lippen und die großen Augen mit dem scharfen Blicke, unter der vorgewölbten Stirn die kurze, vorspringende Nase. Mit aller Sorgfalt ist hier auch die komplizierte Frisur, in die ein Tuch hineingeschlungen ist, herausgearbeitet und koloriert. Auf dem Gesäß der Frau



reitet ihr Kind, mit Hemd und Röckchen bekleidet, das der Mutter ähnliche Gesicht zur Seite gewendet. Auf dem Schoße aber hält die Frau eine Kalebasse, auf deren Deckel zur Andeutung des Inhaltes zwei Tauben herausgeschnitzt sind. Kniend ist die Frau zum Opfer bereit.

Die Arbeit zeigt einen starken Realismus in den sprechenden



Figur 12. Holzstatuette aus Dahome.

Gesichtszügen und in der genauen Wiedergabe der Frisur, der Bekleidung und des angelegten Schmuckes, und einen ausgeprägten Sinn für die Freudigkeit des Farbigen.

Das sind die Eigenschaften, die in den Figuren dieses Gebietes immer wieder in Erscheinung treten. In besonders hohem Grade in der Figur Tafel 38, wo eine auf einem niedrigen Schemel sitzende Frau einen mit einem modernen Scharnierdeckel versehenen



Kessel auf ihrem wollhaarigen Kopfe trägt. Ihr zur Seite stehen zwei Sonnenschirme mit der Spitze auf dem Boden, deren Krücken in Brettern hängen, die vom Kessel hinabgehen. Der Sonnenschirm ist das Attribut der Vornehmen. Das Tragen des europäischen Sonnenschirmes war früher das Vorrecht des Königs, und als einmal ein Großer sich unterfing, in dieses Vorrecht einzugreifen, wurde er kurzweg enthauptet. Später wurde der Schirm vom Könige öfter an verdiente und vornehme Untertanen verliehen. Eine vornehme Frau sitzt also hier wie in einer Hütte und hält ihr Kind quer auf den Schenkeln, die viel zu lang geraten sind, wie der Kinderkopf viel zu groß. Ein hübscher Zug ist es, daß das Kind mit der freien Hand den herabhängenden Henkel des Kessels gefaßt hat. Besonders charakteristisch ist aber der unerhört lebendige Kopf der Frau: die vorspringenden Backenknochen, die kurze Nase, die wulstigen, zum Lächeln verzogenen Lippen und die grellblickenden Augen. Dazu kommt die Bemalung: der Körper der Mutter rotbraun, der des Kindes gelb, und andere Partien bunt (nähere Angaben stehen mir nicht zur Verfügung).

Das ist echte Dahomekunst: lebenswahr, frisch, farbenfreudig.

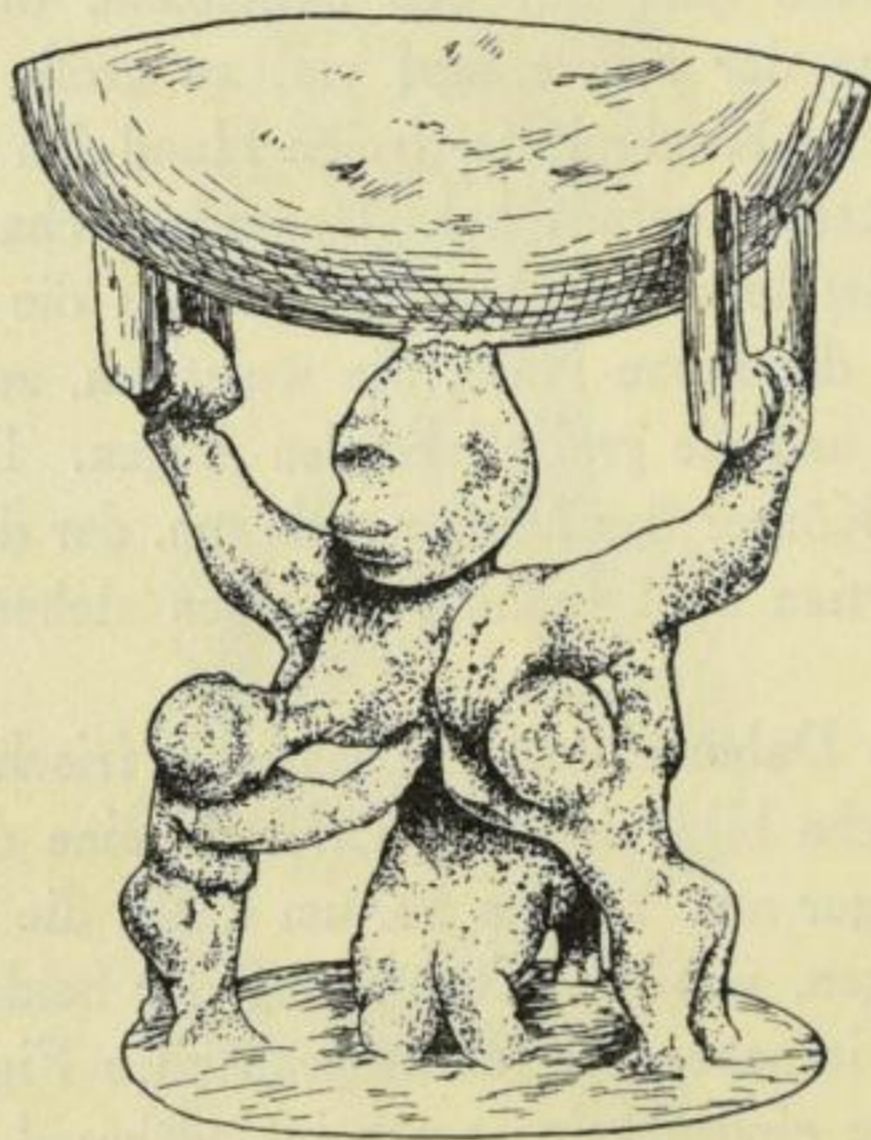
Zum Vergleiche bilde ich auf Tafel 37 eine dasselbe Thema behandelnde Figur aus Yoruba ab, um durch die Nebeneinanderstellung zu zeigen, wie die Kunstübung der beiden Gebiete sich unterscheidet, wie neben der lebenssprühenden Figur aus Dahome die yorubanische eindrucklos erscheint, während sie andererseits ihre künstlerischen Qualitäten hat.

Daran reiht sich weiter eine Figur, die in ihrer Grazie zum Feinsten gehört, was afrikanische Kunst geschaffen hat (Tafel 39). Da sitzt auf einem niedrigen Schemel eine schlanke Mutter; auf ihrem Gesäß reitet ein munteres Kind, das sich an die Seiten der Mutter klammert; auf den Knien der Frau aber steht, ihr zugewandt, ein größerer Knabe und scheint mit eingeknickten Beinen auf ihren Schenkeln herumzutanzten. Die Mutter hält ihn mit ausgestreckten Armen fest. Auch diese buntbemalte Gruppe bildet den Untersatz für eine Schale, die auf den Köpfen der beiden größeren Figuren ruht; aus einem Stück mit ihnen geschnitzt.



Sie ist ein Gegenstück zu der knienden Mutter Textfigur 12; aber bei weitem darüber hinausragend: welches Leben in dem Hin und Her der Linien, welcher Reiz in den vorstoßenden und zurückfliehenden Flächen, welche Anmut in den nackten Körpern, welche Frische in den Köpfen. Hier scheint die Grenze erreicht, bis zu der Negerkunst auf dem Gebiete der Idylle vorzuschreiten vermochte.

Es ist noch auf eine reizvolle Gruppe des Frankfurter Museums



Figur 13. Holzstatuette aus Dahome.

zu verweisen (Textfigur 13); ob sie afrikanischem Kunstgeiste entsprossen ist, bleibe dahingestellt: eine kniende Frau, die mit seitlich ausgestreckten Armen nach den Henkeln der auf ihrem Kopfe liegenden Schale hinaufgreift; zwei Kinder, die auf dem Sockel stehen, auf dem die Frau kniet, neigen sich jedes zu einer Mutterbrust und trinken daraus, während ihre Hände sich am Mutterkörper festhalten. Eine wundervolle Gruppe, die einen Höhepunkt afrikanischer Kunst darstellen würde, — wenn sie wirklich ein afrikanisches Erzeugnis und nicht die Kopie eines



europäischen Kunstwerkes sein sollte. Die Freiheit und Leichtigkeit in den Bewegungen der Kinder, die Achsendrehungen ihrer Körper, die liebliche Beugung ihrer Köpfe scheint ebenso über afrikanisches Maß hinauszugehen wie die harmonische Komposition der Gruppe und der architektonische Aufbau des Schalenuntersatzes.

Nun wissen wir, daß schon im 17. Jahrhundert an der Küste von Oberguinea Faktoreien englischer, französischer, holländischer, portugiesischer Kaufleute europäische Waren in Afrika einführten, unter denen in einem Handelsbericht ausdrücklich „Getriebene Schüsseln mit Menschenfiguren“ genannt werden. Der Mangel näherer Angaben und einschlägigen Materials verhindert das Weiterforschen, ich erwähne die Notiz aber, um die Richtung zu bezeichnen, in der ich das Vorbild unserer Gruppe suchen möchte.

\*

Klar hebt sich das Wesen der Dahome-Kunst aus der Umgebung heraus. Zwar kann sie sich auch gelegentlich, wie bei den Figuren des Königsthrones (Textfigur 11), bis zum Pathos steigern, aber im wesentlichen fehlt ihr der schwere Ernst und die aristokratische Würde der yorubanischen Tempelfiguren. Volkstümlich ist ihre Art und das Genre ist ihr Gebiet. Aus dem Leben sind ihre Vorwürfe genommen, und dem Leben sind die Figuren nachgebildet. In keiner anderen Kunstprovinz ist die Kleidung so in die plastische Darstellung aufgenommen, und in der charakteristischen Wiedergabe der Gesichter leistet man Großes. Die Heiterkeit in die Mutterdarstellungen einzufangen, ist vielfach die Absicht; größere Kinder, munter und aufgeweckt, spielen mit der Mutter, und die kleineren blicken froh in die Welt. Oft zwei, in einer hier nicht behandelten Gruppe sogar drei Kinder hat die Mutter bei sich und beschäftigt sich mit einem oder im zuletzt genannten Falle mit zweien von ihnen. Wo aber nur die Mutter den Künstler interessiert und das Kind daneben verschwindet, da wird auf die realistische Wiedergabe ihrer Gestalt und ihres Kopfes alle Kunst konzentriert.

Kein anderes Gebiet der afrikanischen Plastik aber kennt die



Farbenfreudigkeit der Dahome-Figuren; nicht feine Abtönung wird erstrebt, sondern stärkste Wirkung; schreiende Farben werden am liebsten verwendet.

\*

Aus dem Reiche Benin, dessen Bronzekunst keine Mutterdarstellungen kennt, haben wir eine hölzerne Türbekrönung, die eine ganze Kinderstube vorführt (Textfigur 14): drei Frauen beschäftigen sich mit den vor ihnen stehenden Kleinen. Künstlerisch ohne Wert und aus der Verfallzeit stammend, führt diese kleine Schnitzerei das Thema fort, das in Dahome so oft behandelt ist.



Figur 14. Holzfries aus Benin. Museum Berlin.

Westlich von Dahome gibt es nur noch zwei Stätten figurenplastischer Betätigung inmitten des figurenarmen äußersten Westens. Im Hinterlande von Scherbro hat man in alten Zeiten die heute verschollene Kunst der Steinbildhauerei betrieben und kleine Figuren aus Talkschiefer gearbeitet, die heute von den Eingeborenen mit scheuer Ehrfurcht betrachtet und als Erntezauber verwendet werden. Mit der Kunst ist es im übrigen nicht weit her, — mühselig sind die Körperformen herausgebracht, die Arme oft nur im Relief hervortretend, die Beine roh angelegt oder ganz unterdrückt, die Oberfläche rauh und unglättet. Aber — in den Köpfen haben diese Bildhauer ihre Fähigkeiten offenbart, und da gibt es glänzende Leistungen; nicht nur charakteristische und fast porträthafte Negerköpfe, sondern manche mit so grotesken und witzigen Zügen ausgestattet, daß man den überlegenen Geist



bewundert. Das Frankfurter Museum besitzt mehrere dieser Statuetten und unter ihnen eine Mutterfigur (Textfigur 15). Auf einem Schemel sitzt ein Mensch, den man nach seinen kräftigen Gesichtszügen, besonders der stark gebogenen Nase und dem energischen, weit vorspringenden Kinn als Mann ansehen würde, den der Busen aber als Frau erweist. In den Armen trägt sie ein liegendes Kind, dessen Körper nur angedeutet ist.



Figur 15. Steinstatuette von den Scherbro.

Museum Frankfurt a. M.

14 cm hoch

Diese Figur, interessant als Zeugnis primitiver Steinkunst, bezeugt auch, daß das Motiv des Kindertragens, wie es sich allgemein in afrikanischer Plastik durchgesetzt hat: eine Hand der Mutter unter dem Kopfe, die andere über den Beinen des Kindes — aus alter Zeit stammt.

Bei den B a g a findet man Holzbildnerei als letzten Ausläufer westafrikanischer Kunstübung. Eine nicht talentlose, aber sorg-



lose Kunst, die mit den Gliedern der Figuren willkürlich schaltet und vor Gewaltigkeiten nicht zurückschreckt. Eine hier nicht abgebildete Mutterfigur zeigt alle Merkmale des Verfalles. Aus der Sitzplatte eines von vier Menschen getragenen Stuhles ragt der Oberkörper einer Frau heraus; quer vor ihr liegt ein kleines Kind auf der Platte, und aus ihrem Rücken ist ein größeres in Reitstellung herausgeschnitzt. Die drei Elemente der aus Oberguinea uns bekannten Gruppe sind hier äußerlich zusammengestellt; zu einer geschlossenen Komposition reicht die Kraft nicht mehr aus. Wie der Stuhl durch die darauf angebrachte Plastik seinen Gebrauchswert verloren hat, so die Gruppe durch die geistlose Zusammenfügung ihren Kunstwert.

Alte, primitive, zu kraftvoller Charakterisierung vorstoßende, aber nicht zur Entwicklung gekommene Steinkunst, und junge, entartete, eigenwillige und zu größeren Schöpfungen unfähige Holzskulptur sind die beiden Endstationen der westafrikanischen Plastik.



## BRONZEGUSS VON OBERGUINEA

Über das große Gebiet von Oberguinea hinweg ist eine Bronzekunst verbreitet, die zahlreiche künstlerisch und technisch interessante Erzeugnisse hervorgebracht hat. Nicht in die Glanzzeit dieser Kunstübung können wir von unserem Thema aus einen Blick werfen, denn Benin, das Gebiet der unvergleichlich hohen Bronzetechnik, kennt keine Mutterfiguren. Nach Yoruba und Dahome müssen wir gehen, um Mutterfiguren in Gußkunst zu finden. Dort tritt uns eine Gruppe entgegen, die in gleicher oder doch sehr ähnlicher Weise in einer Reihe von Exemplaren vorkommt und wohl aus Yoruba her stammt; sie variiert das bekannte Thema der großen Frau, die vor einem unsichtbaren Opferaltar steht oder sitzt. Eine dieser Gruppen ist auf Tafel 40 und 41 abgebildet. Hier, wie so oft, dienen die Figuren eigentlich nur zur Ausschmückung eines sakralen Gerätes. Ein runder Opferkorb, dessen durchbrochener Deckel eine Hahnenfigur trägt, ruht mittels einer Stange auf dem Vorderkopfe der Frau, die auf einem Schemel sitzt und erhobenen Hauptes ihr Kind an der linken Brust säugt. Rechts und links von ihr kleine Männer, von denen der eine ein Fähnchen, der andre eine Trommel trägt. Dahinter auf hohem Rosse ein Mann, dem zu seiten zwei Frauen stehen. Zwei Gruppen sind also auf einer Platte vereinigt; auf eine einheitliche Komposition ist Verzicht geleistet. Immerhin ist die Anordnung der Figuren hier noch übersichtlich, während andere Gruppen dieser Art ein Gewimmel von stehenden, liegenden, sitzenden Figuren enthalten, in das man sich erst hineinsehen muß. Technisch stehen alle diese Bronzen nicht auf der Höhe, nur ein schwacher Abglanz noch der edlen Gußkunst, die im 16. und 17. Jahr-



hundert hier blühte. Diese Künstler verstehen es nicht mehr, die Gruppe als Ganzes zu gießen, sondern stellen jede Figur einzeln her und schieben sie in Laschen, die am Boden befestigt sind. In den Gesichtern der Personen lebt alter, fester Stil weiter, und die einzelnen Motive stammen aus alten Zeiten, aber in den dürftigen Körperformen, in den dünnen Armen und Beinen und insbesondere in der mißglückten Gestalt des Pferdes zeigt sich der Verfall. Die alte, hohe Gußkunst, die Tempel und Paläste schmückte, stirbt in diesen Mißbildungen dahin.

Lebensfrisch blüht in Aschanti, unbekümmert um Form und Schönheit, eine Gelbgußkunst, die uns zuletzt beschäftigen soll. Kleinkunst ist es, kleinste Kunst: Gewichte zum Wägen des Goldstaubes. Szenen des täglichen Lebens werden vor Augen geführt. Wie Menschen wandern und Lasten tragen, wie sie sich begrüßen und gestikulierend miteinander plaudern, wie sie arbeiten und sich ausruhen, wie sie Schmerzen leiden und geheilt werden, wie sie opfern und anbeten, das alles wird in diesen kleinen Kunstwerken mit größter Lebendigkeit zur Darstellung gebracht.

Mutterfiguren, die im Volksleben nicht zu übersehen sind, können in dieser Volkskunst nicht fehlen. Drei von diesen Statuetten bilde ich ab (Tafeln 42 und 43 und Textfigur 16). Da geht eine Frau mit gebogenen Knien ihres Weges, den Wanderstab in der Rechten. Ein Kind hat sie auf dem Rücken, das sich an ihr festhält und von ihrer linken, rückwärts gestreckten Hand gestützt wird; auf dem Kopfe trägt sie eine Schale, in der irgendeine Ware liegt. Kümmerlich sind die Körperformen wiedergegeben, die Unterschenkel ganz vernachlässigt, roh die Gesichtszüge, aber, was der Gießer beabsichtigte: ein Bild des täglichen Lebens frisch hinzustellen, hat er erreicht. Das andere Figürchen ist eine Mutter, die, auf einem Schemel sitzend, das Kind auf ihrem Schoße hält. Wie sie auf dem Schemel sich wiegt, die Beine in der Luft, dem Kinde mit der Rassel etwas vorklappert, den Mund in dem unerhört groben Gesichte breit verzogen, — das ist später Gelbguß von Oberguinea, zufrieden mit rohester Ausführung, voll Freude an



anspruchlosen Genre-Szenen. Bis zu geschmacklosen Karikaturen versteigt man sich und schrickt nicht vor widerwärtigen Mißbildungen zurück (Textfigur 16). So läuft das große Thema „Mutter und Kind“ schließlich in eine Grotteske aus.



Figur 16. Goldgewicht aus Aschanti. Museum Bern.



## EUROPÄISCHER EINFLUSS

Eine wesentliche Frage bleibt noch zu erörtern. Hin und wieder ist schon im Laufe der Betrachtung bei einzelnen Darstellungen europäischer Einfluß ins Auge gesprungen. Jetzt soll im Zusammenhange betrachtet werden, wie weit dieser Einfluß sich auf unseren Figurenkreis wirksam erwiesen hat. Da seit dem Ende des 15. Jahrhunderts europäische Kolonisierung und Missionierung im schwarzen Erdteile tätig gewesen sind, müssen Spuren davon — es wäre nicht anders möglich — in der Kunst des Landes erkennbar sein. Besonders, da es die katholische Kirche war, die — wesentlich in Niederguinea — im 16. und 17. Jahrhundert mit aller Macht, mit all ihrem Pomp und ihrer Bilderfreudigkeit, der die Meisterwerke der hohen Kunst in seinen Dienst stellte, die Neger zu gewinnen aufs eifrigste bemüht war. Großzügig wurde die Propaganda betrieben. Kirchen und Kapellen wurden gebaut, Seminare und Schulen begründet, eingeborene Könige und Königssöhne zuerst gewonnen und durch ihren Einfluß ganze Stämme zur Taufe befohlen. Glänzende Prozessionen zogen, mit der Pracht der Priestergewänder, der sakralen Geräte, der Fahnen und Heiligenfiguren die Schwarzen faszinierend, durch die Orte; in den Kirchen wurden Statuen und große Kruzifixe aufgestellt; kleine Kruzifixe unter die Gläubigen verteilt; mit kleinen Marien- und Heiligenfiguren aus Holz und Wachs wurden die Bekehrten beschenkt, mit frommen Bildern und illustrierten Traktaten überschüttet. Der König von Kongo selber bittet, so berichtet ein Chronist des 17. Jahrhunderts, die Priester möchten Gemälde und Bilder der Jungfrau Maria und anderer Heiligen Gottes aus Portugal mitbringen, und gab die Anordnung, daß man drei Kirchen bauen sollte für Jesus, die



Mutter Gottes und St. Jacob. Das ganze Heer der Orden rückte heran: Jesuiten, Karmeliter, Kapuziner u. a. In der Mitte des 17. Jahrhunderts stand das Bekehrungswerk auf der Höhe. Soweit die portugiesische Macht ins Land hinein reichte — bis zum Kuango hin —, waren die äußeren Erfolge imposant. Viele Tausende ließen sich taufen, besuchten die Gotteshäuser, versäumten keine Messe, trugen Rosenkränze, fielen vor den Priestern auf die Knie, um Segen bittend, und übten die Zeremonien, die man sie lehrte. Als aber die portugiesische Seemacht zusammengebrochen war und das Bekehrungswerk aufhörte — im Jahre 1740 verließen die letzten Missionare das Land —, da zeigte sich klar, daß das alles nur an der Oberfläche gehaftet hatte. Nüchterne Beobachter hatten schon im 17. Jahrhundert geklagt: „Es ist alles ein bloßer äußerlicher Schein; die Erfolge sind mehr als gering, der Neger ist und bleibt der Heide, der er immer war.“ Die Gotteshäuser zerfielen, kirchliche Handlungen wurden ihres heiligen Charakters entkleidet, zu heidnischen Zeremonien umgewandelt; Rosenkränze und kleine Kruzifixe dienten als Schmuckstücke. Von mehreren Marienstatuen wissen wir, daß sie zu großen Fetischen gewandelt wurden. Eine Marienstatue z. B., die bei einem Schiffbruch ans Land gespült wurde, haben die Neger lange Zeit hindurch als Göttin Sunsi verehrt, und ein wundertätiges Madonnenbild aus alter Zeit sah vor 40 Jahren noch ein deutscher Forscher in Verehrung als Fruchtbarkeitsidol, zu dem die Frauen wallfahrteten, um Kindersegen zu erflehen.

Wie aber steht es mit der Einwirkung auf die Kunst der Neger? Die alteinheimische Kunstübung mit Feuer und Schwert auszurotten, war von Anfang das Ziel der Missionare gewesen. Schon aus dem 16. Jahrhundert berichtet ein Schriftsteller: „Der (getaufte) König von Kongo hat auf einen Hauffen Holtz die Bilder werffen und verbrennen lassen. Statt der Götzen gab er ihnen Kruzifixe und Bilder der Heiligen, die er von den Portugalesen übernommen hatte.“ Solcher Berichte gibt es eine ganze Reihe. Wie wurde es nun, als die christliche Kirche sich aus Afrika zurückgezogen hatte? Da lebten die



alten Götzen wieder rings im Lande auf, wurden in zahllosen Exemplaren geschnitzt und verkauft, und die Heiligenbilder verschwanden fast ganz.

In Oberguinea waren vorwiegend evangelische Missionare am Werke, aber mit schwächeren Hilfskräften und mit vielen Unterbrechungen. Auf die Negerplastik einzuwirken, hatten sie geringere Möglichkeiten, da ja die heiligen Statuen fehlten.

Heute ist durch die seit dem vorigen Jahrhundert aufgenommene Missionierung in allen von europäischen Mächten in Besitz genommenen Gebieten das Christentum entweder durchgeführt oder noch in Ausbreitung begriffen; ob der innere Erfolg tiefer greifen wird, muß die Zukunft lehren.

Welches sind nun die Spuren christlichen Geistes und europäischen Kunststiles in den afrikanischen Darstellungen von Mutter und Kind? Wo dieses Thema der Negerplastik so sehr am Herzen lag, sollte man erwarten, daß die Mutter Gottes als willkommenes Vorbild gewirkt hätte. Wie oft sind Marienfiguren und -bilder den Negern in allerlei Varianten nahegebracht worden, von wievielen Augen sind sie bestaunt worden! Lag es da nicht nahe, sie nachzubilden und die eigene Kunst durch Nachahmung der hochentwickelten europäischen Formen zu bereichern? Es ist ganz selten geschehen. Nur eine sichere Marienfigur ist mir aus der ganzen afrikanischen Plastik bekannt geworden: sie ist in Senegambien geschnitzt, wo katholische neben evangelischen Missionaren tätig sind. Das Hamburger Museum besitzt diese von Negerhand geschnitzte moderne Statuette, die als Kopie einer europäischen anzusehen ist (Tafel 45). Maria sitzt und blickt auf ihren Sohn hinab — wie wir wissen, ein unafrikanischer Zug —; sie ist mit einer hochgeschlossenen, zugeknöpften Jacke und einem langen, bunten, gepunkteten Rock bekleidet, und auch das Kind, das auf ihrem Schoße sitzt, steckt in einem Anzug, der nur das Gesicht und die Hände frei läßt; es trägt Kragen, Stulpen, Strümpfe und Schuhe. Die ängstliche Vermeidung jeglicher Nacktheit läßt auf einen Künstler schließen, dem in seiner Missionsschule der Abscheu vor dem sündigen Fleische so eingepflichtet worden ist, daß er seine heiligen Gestalten, christlicher



als die christlichen Künstler, nur in voller Bekleidung wiederzugeben wagt, so wie er vornehme weiße Frauen und Kinder vor Augen hat. Ein Negerzug aber liegt in dem Motive der Ernährung. Wo Mutterfürsorge zum Ausdruck gebracht werden soll, da kann es sich der Neger nicht anders denken, als daß die Mutter dem Kinde etwas zu essen gibt. Maria hält eine Frucht, vermutlich eine Banane, in der Hand, und ein Stück davon führt das Christuskind zum Munde. So sehen wir hier das Muttergottesmotiv vernegert. In den Gesichtern hat der Holzschnitzer die europäischen Züge seines heiligen Vorbildes wiederzugeben versucht, und ein entfernter Abglanz davon läßt sich nicht verkennen. Aus Benin haben wir ferner eine kleine Schmuckfigur an einem Elfenbeingefäß, das v. Luschan in seinem Beninwerk gut abgebildet hat: Eine sitzende Frau in Nonnentracht hält ein in ihren Mantel gehülltes Kind, das aus der Umhüllung herausstrebt und einen Arm erhebt. Ein Madonnenbild des Giotto könnte zum Vergleich herangezogen werden; ob eine Madonna oder eine Nonne dargestellt ist, läßt sich nicht entscheiden. In der Literatur sind öfter Negerkopien von Heiligenfiguren erwähnt; eine Magdalene im Besitze eines deutschen Forschers soll eine genaue Nachbildung des europäischen Vorbildes gewesen sein. Eine Szene aus der biblischen Geschichte sehe ich in einer kleinen Deckelfigur eines tönernen Gefäßes (Textfigur 17) aus dem Kongolande. Auf einem Pferde oder Maulesel sitzt eine bekleidete Frau mit seitlich herabhängenden Beinen und hält ein bekleidetes Kind auf ihrem Schoße. Keine Negerin reitet hier, sondern eine europäische Frau. Aber auch eine Europäerin wird man im Kongolande kaum je reiten sehen — für Pferde und Maulesel ist das Klima verderblich, und nur wenige kommen fort — und am wenigsten mit einem Kind im Arme. Die Vergleichung mit christlichen Darstellungen der Flucht nach Ägypten lehrt, daß in dieser Weise Maria mit dem Kinde immer wieder gemalt worden ist.

Die Textfigur 18 nach einer mittelalterlichen Skulptur aus der Schule des Pisani, deren Abbildung ich gerade zur Hand

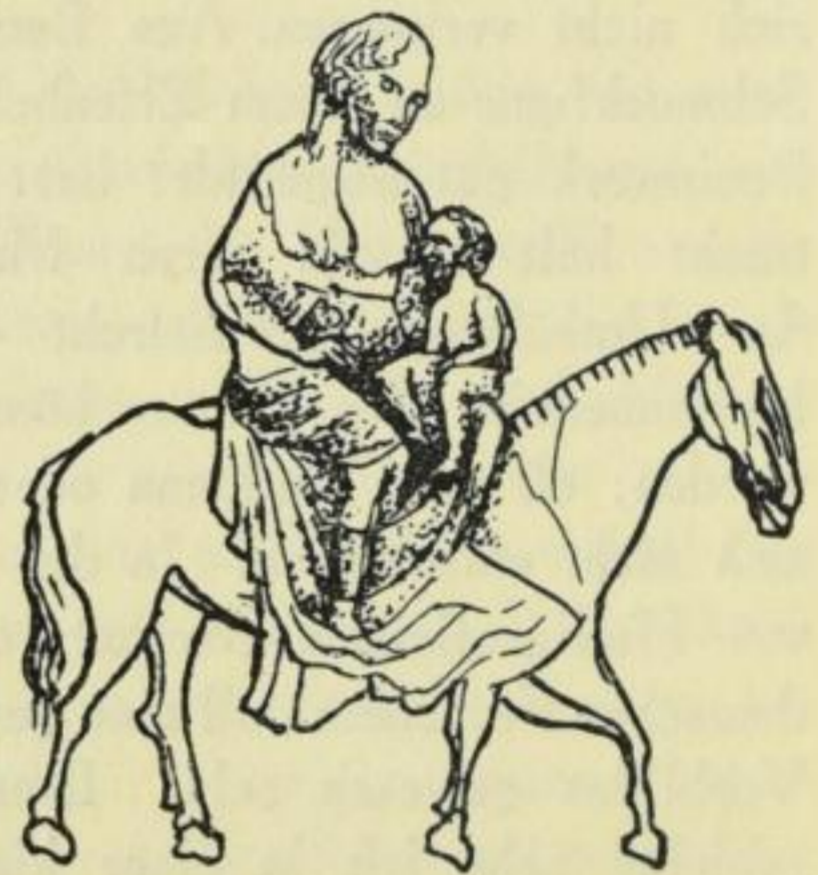


habe, zeigt eine weitgehende Übereinstimmung. Von dem Kunststil der kleinen afrikanischen Terrakotte würde wohl auch, wenn eine bessere Abbildung vorläge, als ich sie benutzen konnte, nicht viel auszusagen sein. Das Reittier ist mit gebogenen Beinen verständnislos kopiert; die Haltung der beiden Menschen in allgemeinen Zügen herübergenommen. Die Köpfe schlecht und ohne Ausdruck nachgebildet.

Eine Einwirkung christlicher Kunst ist in zwei Grabreliefs aus rötlich grauem Sandstein zu erkennen (Figur 19 und 20), das



Figur 17. Deckelfigur eines Tongefäßes. Museum Tervueren.



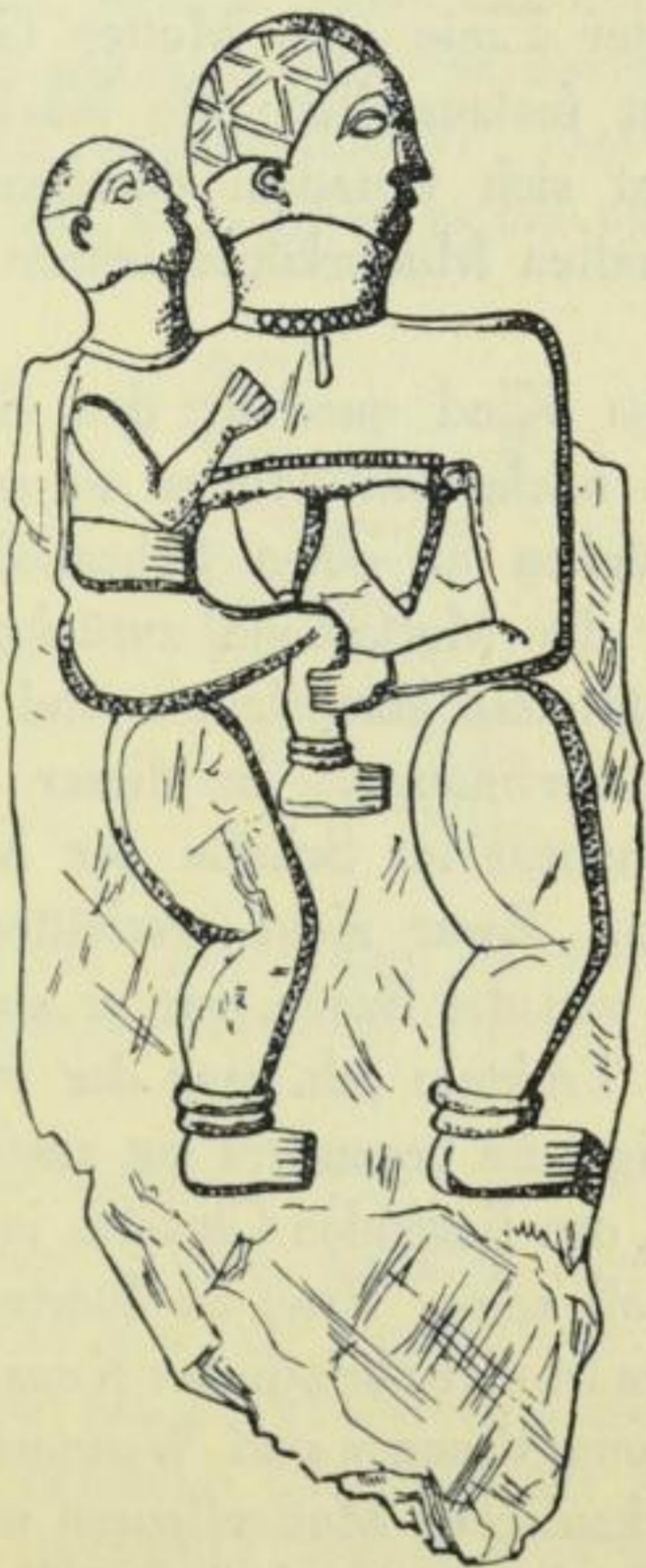
Figur 18. Mittelfigur aus einem Relief des Domes von Orvieto.

eine aus Ambrizette an der Kongoküste, das andere ohne nähere Herkunftsangabe, aber sicher aus derselben Gegend. Grabsteine mit Relieffiguren — wo wären sie in Afrika denkbar als in einem von der christlichen Kirche beeinflussten Gebiete? Getauften Negerinnen sind auf ihren Gräbern Denkmäler gesetzt.

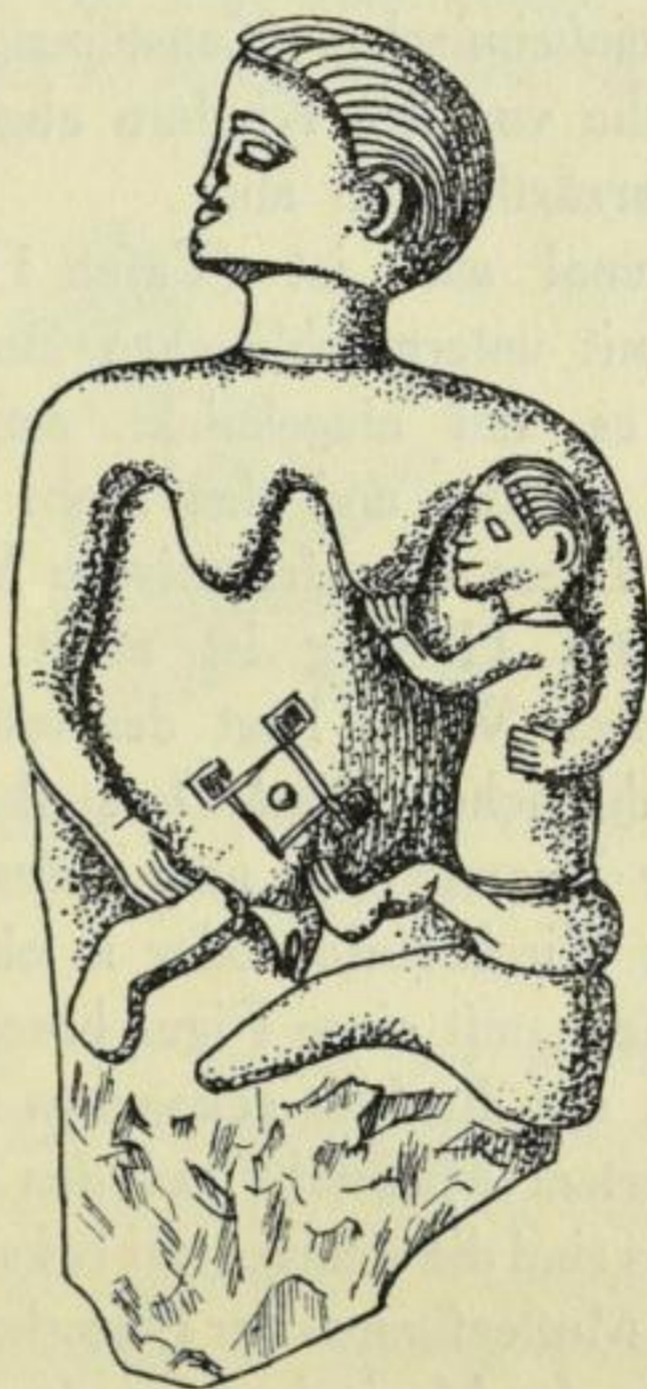
Ob die Grabfigur einer Europäerin als Vorbild diente oder selbständige Versuche vorliegen, eine Rundfigur ins ungewohnte Relief zu übertragen, bleibe dahingestellt. Es ist interessant, zu sehen, wie das Werk in Angriff genommen wurde und mißglückte. Die Frauenköpfe stehen, ins Profil gestellt, als Rund-



plastik auf den Reliefleibern. Die Oberkörper waren leicht aus dem Steine herauszubringen; wie aber wurde man mit den Beinen fertig? Die eine Frau (Textfigur 19) scheint zu stehen, aber wohl nur, weil das Sitzmotiv mißlungen ist. Wenn sie stände, hielte sie das Kind auf der Hüfte, wenn sie sitzt,



Figur 19. Grabfigur von der Kongoküste, Ambrizette. Museum Leiden.



Figur 20. Grabfigur von der Kongoküste. Museum Leiden.

auf dem Schoße, den der Steinmetz nicht herausgebracht hat. Ihre gebogenen Beine aber und die Füße sind ins Profil gestellt, die Zehen in Oberansicht. Der Verfertiger der anderen Frauenfigur ging dem Sitzproblem nicht aus dem Wege, sondern stürzte sich kühn hinein und ist an seinem Wagnis gescheitert. Das linke Bein führte er nach der Mitte zu. Der Oberschenkel ist



ihm noch einigermaßen geglückt, beim Unterschenkel wurde ihm bange, und als er an die Füße dachte, verließ ihn gänzlich der Mut: ein kläglicher Stumpf war das Resultat. Dadurch wurde er so kopflos, daß er das rechte Bein nur noch so hingepfuscht hat. So gehen erste Versuche, einer fremden Kunstgattung Herr zu werden, aus. Wenn die Annahme nahe liegt, daß eine europäische Mutterfigur, daß in letzter Linie eine Mutter Gottes hier Modell gestanden hat, so ist festzustellen: die Nacktheit der einheimischen Kunstübung hat sich trotzdem durchgesetzt, und die von den Kindern abgewandten Mutterköpfe lehnen jede Mutterzärtlichkeit ab.

Einmal aber ist (Tafel 1) das Kind quer in den Schoß der mit untergeschlagenen Beinen hockenden Mutter so gelegt, daß es, tief eingeknickt, den Rücken an einen Schenkel der Frau anlehnt und den Kopf auf die Mutterhand zurückgelegt hat. Diese für afrikanische Verhältnisse komplizierte und ganz singuläre Haltung ist nicht Negererfindung. In dieser oder ähnlicher Weise liegt der tote Christus im Schoße der Maria in zahlreichen Pietà-Darstellungen. Zwar nicht erschüttert in seiner Negerpsyche, aber gefesselt von der Szene, wie er sie auf einem Kirchenbilde oder in einem Traktate sah, mag der Holzschnitzer, mit einer Figur beschäftigt, die besonders gut ausfallen sollte, auf die Idee gekommen sein, den liegenden Christus in verkleinertem Maßstabe auf den Schoß seiner Frau zu übertragen.

Das sind die wenigen mir bekannten Motive christlicher Kunst, die in die Mutterfiguren der Negerkunst eingedrungen sind. Wenn wir die Spuren der Marienkunst in den afrikanischen Mutterfiguren weiter verfolgen, so können wir sie von vornherein nur bei den Figuren mit den Schoßkindern suchen. Die Frauen mit Hüftkindern und Rückenkindern kommen nicht in Betracht, und stehende Frauen mit dem auf dem Arme sitzenden Kinde gibt es in der Regel nicht und mit dem auf beiden Armen liegenden Kind nur selten. Die Mütter mit den Schoßkindern aber haben sich der Einwirkung der Maria konsequent entzogen. Diese Einwirkung hätte darin bestanden, daß die Mutter zu dem Kinde in ein inneres Verhältnis gebracht wurde, und daß sie durch ein liebeiches Neigen des Kopfes, durch fürsorgliche



Haltung und das Walten der hilfreichen Hände mütterliche Liebe bekundete. Das aber geht über die Grenzen der Negerkunst hinaus. Selbst in den Küstengebieten, die dem christlichen Einfluß so lange unterlagen, hat Maria keiner Mutterfigur das Haupt zum Kinde hinabgebeugt. Der Jesusknabe ist in einige afrikanische Werke eingedrungen. Auf dem Schoße aufrecht oder schräg sitzend, löste er leicht das alte Problem, das die Negerkunst von jeher peinigte: Wie ist die querliegende Kinderfigur im engen Raume unterzubringen? Das sah der eine oder andere Holzschnitzer ein, daß er es nur aufrecht zu setzen brauchte, um aller



Figur 21. Christusfigur aus einem Bilde des Francesco Francia.



Figur 22. Kinderfigur von der Holzstatuette Tafel 10

Schwierigkeiten Herr zu werden. So fanden wir in Loango mehrere Kinder aufrecht sitzen. Die Nebeneinanderstellung des Kindes von der Fetschfigur Tafel 10 und z. B. des Christusknaben aus einem Gemälde des Francesco Francia (Textfiguren 21 und 22) zeigt den Grad der Verwandtschaft. Mit der Figur des Christuskindes ist auch seine bewußte Haltung, gute Körperbildung und mancher feine Einzelzug der Hand- und Beinbewegung in die Negerkunst übergegangen.

Diese Aufrechtsetzung des Kindes hat dann auch ermöglicht, das neue Motiv des Tränkens aus einem Gefäße zu erfinden (Textfigur 2).

Charakteristisch ist aber, daß die dem Christusknaben nachgebildeten Kinder nicht auf dem Schoße der sitzenden, sondern auf den Schenkeln der nach afrikanischer Weise knienden Frau zu



finden sind, wo sie doch bald abgleiten müssen. Wenn der Neger schon ein fremdes Element aufnimmt, dann bringt er die einheimische Art daneben um so stärker zum Ausdruck. So haben auch gerade die Frauen, die diese Kinder tragen, die hilfreiche Schlange auf dem Haupte, gewissermaßen als Gegengewicht gegen den fremden Einfluß.

Diese Figuren stammen aus Loango. Es ist bezeichnend, daß die christliche Kunst hier stärkere Spuren hinterlassen hat als im Kongo, wo sie so intensiv tätig war. In Loango, wo die Mission nur gelegentlich tätig war, hat sie, da keine Macht hinter ihr stand, mehr mit der Liebe, als mit dem Schwerte gewirkt, und da ist sie den Eingeborenen nahegekommen. Hier haben die Missionare die Fetischfiguren nicht verbrannt, und so konnten sie weiterleben im alten Stile und haben einige christliche Motive den alten einheimischen zugesellt.

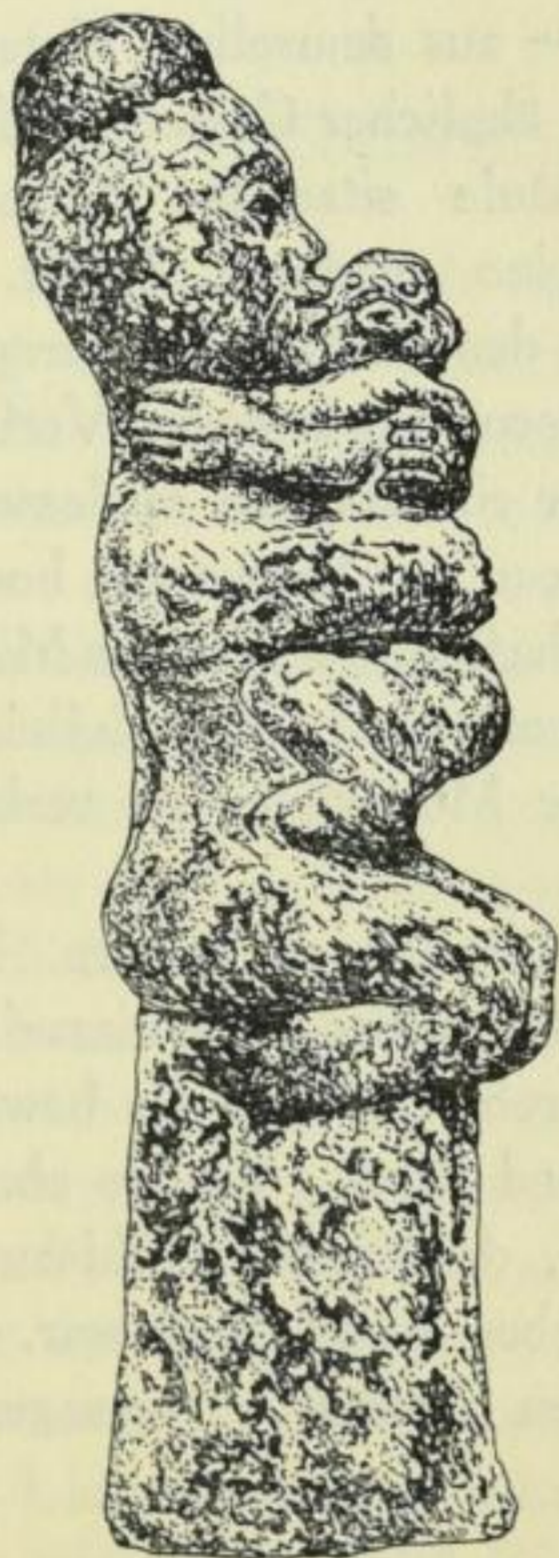
Was aber die formale Behandlung anlangt, so hat europäischer Einfluß an der Küste gewirkt. Die Formen vieler Figuren sind durch ihn gerundet, die Gesichtszüge verallgemeinert worden. Man hat öfter die Beobachtung ausgesprochen, daß viele dieser kleinen Holzstatuetten europäische Züge haben. Das ist nicht ganz richtig; sie sind nicht europäisiert, sondern nur entnegert: allgemeine und regelmäßige Züge an Stelle der charakteristischen einheimischen (Tafel 10).

In eine Anzahl Kunstschulen der Kongoküste hat Europa eine äußerliche Eleganz der artistischen Ausführung hineingebracht, die der Anfang vom Ende ist. Sehr weit ins Land hinein aber ist sein Einfluß selbst im Kongoreich nicht gedungen, und in den übrigen Teilen von Westafrika weisen unsere Figuren nur sehr geringe und auf die Oberfläche beschränkte Einwirkung auf. Was ein Kenner des Landes von der afrikanischen Kultur im allgemeinen gesagt hat: „Es ist sicherlich eine in der Geschichte der Kolonisation nicht häufige Erscheinung, daß ein fast vierhundertjähriges Zusammenleben der Eingeborenen und Europäer nicht imstande gewesen ist, die Sitten und Gebräuche der ersteren zu unterdrücken,“ — das gilt auch für die afrikanische Kunst. Sie hat fremde Einflüsse nur in sehr geringem Maße aufgenommen,



und wenn das Europa des vorigen und des jetzigen Jahrhunderts noch intensiver in den schwarzen Erdteil dringt, so modelt es diese Kunst nicht um, sondern sie stirbt.

Zum Schlusse habe ich noch einer Figur zu gedenken, die allem



Figur 23. Steinfigur aus dem Kataraktengebiet des Kongo.  
Museum Leiden. 29 cm



Figur 24. Steinfigur aus dem Kataraktengebiet des Kongo.  
Museum Tervueren. 49 cm

widerspricht, was wir vom afrikanischen Kunstgeiste wissen (Figur 23). Eine Mutterstatuette aus Kalkstein, aus dem Kataraktengebiete des Kongolandes: die Negerin sitzt — unerhört in Afrika — auf einer Säule, aber nicht mit herabhängenden, sondern mit gebogenen und angezogenen Beinen, wie eine Kniende, drückt ihr Kind, das an ihr hochgeklettert ist und seine Ärmchen um ihren



Hals legt, mit Inbrunst an sich und küßt es auf die Wange. Was ist es mit dieser Figur? Wie erklärt sich die singuläre Erscheinung? Die Vereinigung der afrikanischen Kniefigur mit der europäischen Säule gibt einen Fingerzeig. Der Bildhauer hat das Säulenmotiv einem fremden Vorbild, etwa einer Heiligenstatuette, entlehnt. Das Gegenstück zu unserer Figur — aus demselben Kataraktengebiet, aus demselben Steine und mit ähnlicher Gesichtsbildung — (Figur 24) ist ein auf einer Säule sitzender Negersoldat mit Gewehr und Käppi, also eine moderne Figur. Seit etwa fünfzig Jahren haben sich an den Katarakten europäische Händler und Missionare niedergelassen, die in enger Verbindung mit der Bevölkerung leben. Hat hier ein Mulatte, in dessen Blut europäische Art lebte, über das Niveau der Schwarzen hoch sich erhebend, ein einzigartiges Werk geschaffen, oder hat ein Missionschüler das ihm gelehrt Evangelium der Liebe, vielleicht im Auftrage seines Missionars, in einer Mutterfigur zu verkörpern unternommen und verstanden?

Diese Ausnahme aber kann unser Urteil nicht beirren. Negerkunst ist keine Gefühlkunst; in den Bezirk der Seele einzudringen, war ihr ewig verwehrt. Formale Probleme kann sie bewältigen und in ihren Höchstleistungen glänzend lösen. Wo sie aber, wie in dem Thema „Mutter und Kind“, das nach Gefühlsausdruck schreit, Letztes und Höchstes zu geben verpflichtet war, mußte sie — nach dem Gesetze ihrer inneren Struktur — versagen.



## DER WISSENSCHAFTLICHE APPARAT

Als ich an die Arbeit herantrat, waren nicht mehr als etwa zwanzig afrikanische Mutterfiguren aus der Literatur bekannt; als die Museen mir ihre Schätze auf meine Bitte hergaben, war ich binnen kurzem im Besitz von etwa einhundertvierzig Photos und Skizzen. Alle deutschen Völkerkundemuseen sind daran beteiligt und aus dem Auslande die Museen Leiden — seit zwei Jahrzehnten mein immer hilfsbereiter Gönner —, Wien und Bern. Den Herren Museumsleitern spreche ich dafür und für freundliche Auskünfte auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus, der auch dem Herrn Leo Frobenius für die Publikationserlaubnis mehrerer von ihm gesammelten Figuren gebührt. Besonderen Dank schulde ich dem Kollegen Bernhard Struck für die Bereitstellung seiner vorzüglichen afrikanistischen Bibliothek und für viele Winke; Fräulein E. Michael habe ich für die gewissenhafte Ausführung der Zeichnungen zu danken. Von meinen Figuren durfte ich nur etwa die Hälfte abbilden und, da für weitere Kreise die großen Linien herauszuarbeiten waren, nur die wesentlichen heranziehen; wissenschaftliche Einzelfragen werden an anderen Stellen behandelt werden.

Zu Seite 5. F. v. Luschan, Die Altertümer von Benin, in: Veröffentlichungen aus d. Mus. f. Völkerk. Berlin, VIII—X (1919) Berlin und Leipzig; P. Germann, Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun, in: Jahrb. d. Städt. Mus. f. Völkerk. Leipzig IV (1911) S. 1—35; C. Woermann, Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten<sup>2</sup> II (1915) Leipzig und Wien; M. Heydrich, Afrikanische Ornamentik, Intern. Archiv f. Ethnogr. Suppl. 7 (1914); Fr. Ratzel, Völkerkunde<sup>2</sup> II (1895) Leipzig S. 337;



W. Hausenstein, *Klassiker und Barbaren* München 1922, S. 9; E. v. Sydow, *Exotische Kunst* Leipzig 1921; *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* Berlin 1923; *Ahnenkult und Ahnenbilder der Naturvölker* Berlin 1924; C. Einstein, *Negerplastik* München 1920; *Afrikanische Plastik*, *Orbis Pictus* Bd. 7 Berlin 1921; H. Kühn, *Die Kunst der Primitiven* München 1924.

Zu Seite 11. Das abgebildete Material von der Kongoküste. Holzstatuetten mit Schoßkindern: Wahrscheinl. v. d. westl. Basundi, Leipzig MAF 20796 (Tafel 1); Muschikongo, Wien 23796 b (Tafel 2 a), abgeb. E. Fuhrmann, *Afrika*, Hagen 1922 Tafel 53; Kabinda, Wien 21134 (Tafel 2 b); Banana, Tervueren, *Annales du Musée du Congo*, Bd. 1, Religion, Brüssel 1902—1906, Tfl. 32, Fig. 464 a u. b (Tafel 3 a und b); Küste, Tervueren, *Annales* Tfl. 32, Fig. 462 a und b (Tafel 4 a und b); Steinfigur von der Prinzeninsel, Leiden S. 606 Nr. 1 (Textfigur 1); Holzstatuetten mit Hüftkindern: Kabinda, Bremen B 153 (Tafel 5); Muschikongo, Wien 23796 (Tafel 6); mit Rückenkindern: Küste, Leiden 492, 3 B, abgeb. Publ. Rijks-Mus. Leiden Tfl. 217 (Tafel 8).

Mehrere Frauenfiguren mit einem auf ihrem Nacken reitenden Menschen habe ich nicht verwertet, da die Beziehung auf unser Thema nicht gesichert erscheint. Die Frau Tafel 7 aus J. Falkenstein, *Afrika, Westküste*, Fig. 52.

Zu Seite 10. Fetischglauben: A. Bastian, *Der Fetisch an der Küste Guineas*, Berlin 1884; H. Bohner, *Im Lande des Fetisches*<sup>2</sup> Basel 1905; *Annales du Musée du Congo*, Religion S. 147—207; L. Degrandpré, *Reise nach der westl. Küste v. Afrika*, deutsch v. M. Sprengel 1801 S. 26 ff.; *Entarteter Fetischdienst*: G. Tams, *Die portugiesischen Besitzungen in Südwest-Afrika*, Hamburg 1845 S. 89.

Zu Seite 11. Über die Fetischkünstler: G. Tams, *Die portugiesischen Besitzungen* S. 91; Wissmann — Wolf — v. François — Müller, *Im Innern Afrikas*, Leipzig 1891 S. 143.



Scherensitz: Atlas Africanus Heft 3, Blatt 15, München 1923 (A. Ziegfeld).

Eitelkeit der Neger: M. Büchler, Der Kongostaat Leopolds II., Zürich 1914 B. 2 S. 287. — Körperbildung der Küstenneger: A. J. Wauters, L'Etat indépendant du Congo, Brüssel 1898 S. 38; J. Chavanne, Reisen und Forschungen im alten und neuen Kongostaate, Jena 1887 S. 382.

Aus Ananasfasern geflochtene Kappe ein Vorrecht der Prinzessinnen. J. Falkenstein, Afrikas Westküste, Leipzig 1885 S. 238.

Das Hakenkreuz als Tatuiermuster: F. v. Luschan, Das Hakenkreuz in Afrika, in: Verh. Berl. Anthr. Ges. 1896 S. 137—141; L. Bittremieux, Mayombsch Idiotikon, Gent 1922 S. 782.

Über die auf einem Elefanten ins Land reitende Sagenfigur, bald Mann, bald Frau: E. Pechuël-Loesche, Volkskunde von Loango, Stuttgart 1907 S. 166, 170.

Zu Seite 12. Über Zahnpflege u. Zahnverstümmelung: J. J. Monteiro, Angola and the river Congo, London 1875 S. 202 ff.

Zu Seite 14. Diese Kunst ist keineswegs „nettement réaliste“, wie Annales du Musée du Congo, Religion, S. 239, gesagt.

Zu Seite 16. Kindertragarten: C. Weule, Frühformen der Mechanik, Stuttgart 1921 S. 12 u. 13, Fig. 1—6. Verbreitungskarte bei W. Pflug, Die Kinderwiege, in: Archiv für Anthropologie Bd. 47 (1922/23) Tafel 6.

Erscheinung der Kabindaneger: H. Johnston, The River Congo<sup>3</sup> London 1884 S. 398; Bastian, Expedition I S. 132.

Zu Seite 18. Das abgebildete Material aus Loango: Mayombe, Tervueren, Annales du Musée du Congo, Religion, Tfl. 52, Fig. 613 (Tafel 10); Loango, Leipzig MAF 4203 (Tafel 11); Leiden 1354, 47 (Textfigur 2); Loango, Wien, abgeb. Festschrift für Bastian Tfl. 4 u. 5; von Joest besprochen S. 119 ff.; abgeb. auch in E. Fuhrmann, Afrika, Hagen 1922, Tfl. 77 (Tafel 12).

Über den Fetischdienst in Loango: A. Bastian, Die deutsche Expedition an der Loangoküste, Jena 1874, II S. 182 ff.;



- E. Pechuël-Loesche, *Volkskunde von Loango*, Stuttgart 1907 S. 347 ff.
- Über die Stellung der Frauen von Loango: Pechuël-Loesche S. 215; Ch. Castellani, *Das Weib am Kongo*, deutsch von M. Bruns, München 1902 S. 186.
- Zu Seite 19. Geburtsschlange: L. H. Held im *Atlas Africanus* Heft 3 Blatt 13.
- Zu Seite 23. Das abgebildete Material aus dem Kongobecken. Sitzende Frauen mit Schoßkind: Bajansi, Hamburg 5252:05 (Tafel 15); Bayakka, Hamburg 4474:05 (Tafel 17); Lualaba-Kassai, *Annales Mus. Congo* Tfl. 47 Fig. 575 (Tafel 18); Bahuangana, Hamburg 4523:05 (Textfigur 3). Stehende Frau mit Kind an der Brust: Mayakalla, Hamburg (Textfigur 4), mit Hüftkind: Tervueren, Lualaba-Kassai, *Annales* Tfl. 47, Fig. 577 (Tafel 20).
- Zu Seite 24. Über die Völker des Kongobeckens: R. Büttner, *Die Kongo-Expedition*, in: *Mitteilungen d. Afrik. Gesellschaft in Deutschland 1889* (V) S. 189. — Über die Kunstfertigkeit der Binnenlandsvölker: L. Frobenius, *Im Schatten des Kongo* (1907) S. 84, 198, 235, 318. — Über den Ahnenkult bei den Bakongo: R. P. van Wing, *Etudes Bakongo*, Brüssel 1921 S. 146 ff.
- Zu Seite 25. Über die Vernachlässigung der Kinder: W. Büchler, *Der Kongostaat Leopolds II.*, 2. Teil, S. 300; J. J. Monteiro, *Angola and the river Congo*, London 1875, Band 1 S. 244 ff.
- Über die Mutterliebe im Kongobinnenlande: P. Allaire, *Unter den Schwarzen am Kongo*, deutsch von F. Meismann, Freiburg 1910, S. 88.
- Die Frau Tafel 16 nach F. Stachewski, *Die Banjangi* in: *Baessler-Archiv* VI, Beiheft 8 (1917) S. 21.
- Zu Seite 25. Über die Bajansi: H. H. Johnston, *The River Congo*, S. 398 u. 422; A. Schynse, *zwei Jahre am Kongo*, Köln 1893, S. 43, 83, 90; R. Büttner, *Reisen im Kongolande*, S. 235.
- Zu Seite 26. Über die Bayakka: Büttner S. 130 ff.



Zu Seite 27. Über Frisuren z. B. C. Arriens, Mosaik des Völkerlebens, Jena 1924 S. 125—133.

Zu Seite 30. Die Nasenskizzen: Annales S. 239.

Zu Seite 31. Über die entarteten Kongoneger: G. Tams, Die portugies. Besitzungen in Südwest-Afrika, Hamburg 1845, S. 159 ff.; R. Büttner, die Kongo-Expedition, in: Mitteilungen Afrik.-Ges. in Deutschland 1889 (V) S. 186 ff.

Zu Seite 32. Über die Graslandneger: Fr. Hutter, Wanderungen und Forschungen im Nord-Hinterlande von Kamerun, Braunschweig 1902; B. Ankermann, Bericht über eine ethnogr. Forschungsreise im Graslande, in: Zeitschr. f. Ethn. 42 (1910) S. 288 ff. — Abgebildetes Material aus dem Graslande. Stehende Frauen mit Hüftkind: Bangwa, Stuttgart 595 Nr. 33 508 (Tafel 21); Braunschweig A III C 45 (Tafel 25); stehende Frauen mit Kind in den Armen: Bangwa, Berlin III C 10 531 (Tafel 22); Grasland, Dresden 28 024 (Tafel 23); Sitzende Frauen mit Schoßkind: Bamum, Leipzig, M A F 1114 (Tafel 27); Berlin, Bangwa (Textfigur 8).

Zu Seite 33. Schilderung einer Künstlerwerkstatt: J. Emonts, Ins Steppen- und Bergland Innerkameruns, Aachen 1922, S. 168 ff.

Zu Seite 34. Beschreibung der Königsgräber: A. Wuhrmann, Vier Jahre im Graslande von Kamerun, Basel 1917, S. 57 ff.

Zu Seite 39. Zur Wanderung der westafrikanischen Kultur vgl. B. Struck, Die Sprachverhältnisse im Moyon-Congo in: Koloniale Rundschau 1912, S. 206 ff., und Afrikanische Kugelflöten, ebenda 1922, S. 239, 245—51; vergl. auch Zeitschr. f. Kolonialsprachen Bd. 2 (1911, 12) S. 323.

Zu Seite 42. Über Yoruba: W. B. Ellis, The Yoruba speaking peoples of the slave coast of West-Africa, London 1894; R. E. Denett, At the back of the black man's mind, London 1906; Leo Frobenius, Und Afrika sprach, Berlin 1912. Abgebildetes Material aus Yoruba. Stehende Göttin mit



Rückenkind aus „Nigerien“, Dresden 26 418 (Tafel 28 u. 29);  
Sitzende Göttin mit Rückenkind aus „Nigerien“, Leipzig  
(Tafel 30); mit Schoßkind, Leipzig M A F 22 522 (Tafel 38).  
„Ibedjifigur“ zur Erinnerung an ein gestorbenes Zwillingen-  
paar (Textfigur 9), auch bei v. Sydow, Kunst der Natur-  
völker, Tfl. 1 abgeb.; aus Nordyoruba, Berlin III C 27 073  
(Textfigur 10); aus Lagos, Lübeck, ohne Nr. (Tafel 36).  
Kniende Frau „Odudua“, Journal Anthropol. Institut N. S. 2  
(1899) S. 61 (Textfigur 19).

Zu Seite 47. Zur Geschichte von Dahome: A. le Herissé,  
L'ancien royaume du Dahomé, Paris 1911.

Zur Kunst: M. Daniel Réal, Notes sur l'art dahoméen in:  
L'Anthropologie XXX, 1920, S. 369—392.

Zu Seite 50. Über die Amazonen: R. F. Burton, A mission to  
Gélélé, king of Dahomey, 1864 Bd. 2 S. 64 ff. — Über  
europäische Regenschirme: Dalzel, Geschichte von Dahomey,  
1799, S. 154. — Abgebildetes Material aus Dahome. Stehende  
Frau mit Kind, Frankfurt a. M. (Textfigur 11); Köln 19 600  
(Tafel 34) mit Rückenkind, Stuttgart L. N. 8 Nr. 2975  
(Tafel 32 und 33). Sitzende Frau mit Schoßkind,  
Leipzig M A F 13 374 a (Tafel 37); mit zwei Kindern,  
aus „Athiémé“, Leipzig 3632 (Tafel 39). Kniend, mit zwei  
Kindern, Frankfurt a. M. 19 047 (Figur 13). Über alte  
Handelsbeziehungen, F. von Luschan in: Verhandl. des  
7. Internat. Geogr.-Kongr. in Berlin 1899, S. 610. Frauen-  
figuren, die ein Kind gängeln, kommen öfter in Oberguinea  
vor: ich habe Skizzen von einer Pfeilerfigur aus Abome,  
Berlin III C 7634 b, und von einer tönernen Lampe aus  
Aschanti (Webster 1898, Katalog 16, Figur 135) und die  
Photos einer Figur des Leipziger Museums aus Yoruba und  
einer Relieffigur aus Old-Calabar, Köln 29 203.

Kinderstube: moderne Türbekrönung von Benin, abgeb. bei  
v. Luschan, Altertümer Bd. 1 S. 494 (Textfigur 14). —  
Aus Togo stammt eine geringwertige moderne Arbeit des  
Dresdner Museums 29 754: eine auf einem Throne sitzende  
Frau mit einem Schoßkind.



Zu Seite 56. Über die Scherbrofiguren Rütimeyer im Intern. Archiv. f. Ethn. Bd. 14, 1901, S. 195 ff.

Zu Seite 57. Über die Bagafiguren Rütimeyer im Jahrbuch des Museums Bern 1911, S. 91 ff.

Aus Ostafrika sind nur wenige Mutterfiguren bekannt; sie erheben sich meist nicht über das Niveau von Stümpereien. Ich erwähne: aus Makumbi, Leipzig, ohne Nr.; aus „Deutsch-Ostafrika“ in München 11. 616; Suaheli, Dresden 40 106; nur eine Figur aus Lindi, wohl von den Makonde, Leiden 1986 3, zeigt den Menschenkörper einigermaßen gelungen; die tatuierte und einen Lippenpflock tragende Frau hat ein Kind an der Seite in einem Sack, aus dem nur sein Kopf hervorragt. — Eine singuläre Darstellung: das in eine Matte gewickelte Kind ist für sich geschnitzt und durch einen Faden mit der plumpen Mutterfigur verbunden, stammt aus „Westafrika“, Leiden 6074. Schließlich sei noch eine stehende Frau mit Rückenkind von den „Kaffern“ genannt: Hildesheim 7473.

Zu Seite 59. Über Aschanti: R. S. Rattray, Ashanti, Oxford 1923. Über die Gußtechnik ebendort S. 306 ff. Über die Goldgewichte R. Zeller, Die Goldgewichte von Asante in: Baessler-Archiv, Beiheft 3, 1912. Das abgebildete Material der gegossenen Figuren: Sitzende Frau mit Schoßkind: Bronzegruppe aus Aschanti, Leiden 845 4 (Tafel 40 und 41), Goldgewichte aus Basel und Bern (Tafel 42 und Textfigur 16), letztere abgeb. auch bei Zeller Tfl. 19, Fig. 480. Stehende Frau mit Rückenkind: Aschanti, Basel, ohne Nr. (Tafel 43); Neuchâtel abgeb. bei Zeller Tfl. 19, Fig. 485.

Zu Seite 62. Zur Geschichte der Missionierung: A. Zucchelli, Merckwürdige Missions- und Reise-Beschreibung nach Congo in Ethiopien, Frankfurt 1715; J. Chavanne, Reisen und Forschungen im alten und neuen Congostaat, Jena 1886; Ed. Lopez, Wahrhaftte und eigentliche Beschreibung des Königreichs Congo in Afrika, deutsch Frankfurt a. M. 1609;



Dapper, Umständliche und eigentliche Beschreibung von Afrika, deutsch Amsterdam 1670.

Zu Seite 63. M. Buchner, Metamorphosen des Christentums, in: Nord und Süd 1884, S. 110 ff. Kruzifix und Heiligenbilder noch im 19. Jahrhundert von Sklavenhändlern am Kongo verkauft: Wilson, West-Afrika, deutsch<sup>3</sup> Leipzig 1868, S. 241.

Zu Seite 70. Europäische Züge sah in Kongofiguren z. B. Degrandpré, Reise nach der westlichen Küste von Afrika, Weimar 1801, S. 27. — Über die unveränderten Sitten der Neger: O. Lenz, Skizzen aus Westafrika, Berlin 1879, S. 179.

Bildermaterial: Nachbildung einer Muttergottesfigur, Senegambien, Hamburg 14 110:1 (Tafel 45); Mutter Gottes oder Nonne an einem Elfenbeingefäß von Oberguinea: v. Luschan, Altertümer Bd.1 Fig. 812; Flucht nach Ägypten auf einem tönernen Gefäßdeckel, Annales du Musée du Congo III 456; eine entsprechende Darstellung an der Fassade des Domes von Orvieto, 14. Jahrh.: Venturi — Schneider, Die Madonna, Leipzig 1900, S. 315; zwei Grabfiguren von der Kongoküste abgeb. Public. Rijks Ethnogr. Mus. Leiden 220, 1 u. 2 (Textfigur 19 u. 20); das Christuskind des Francesco Francia: Venturi — Schneider S. 308.

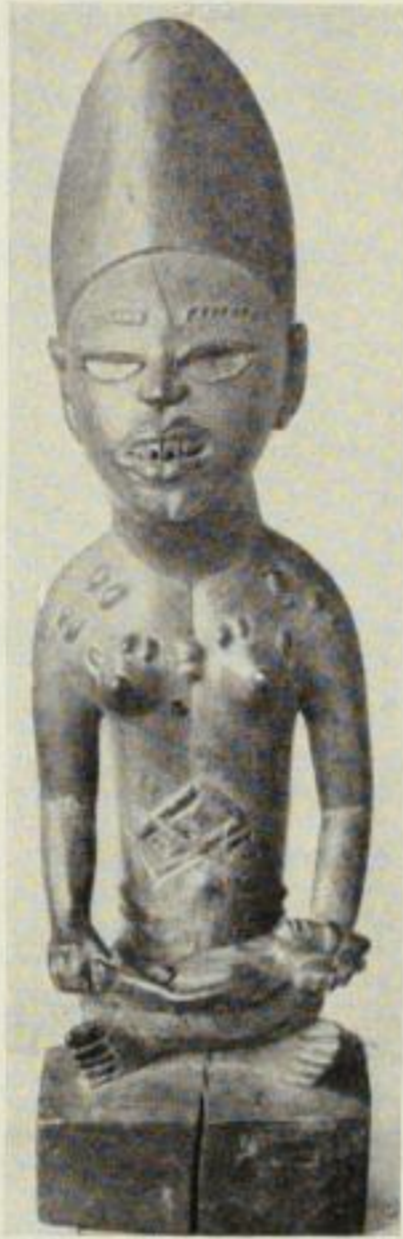
Steinfigur vom Kataraktengebiete, Mus. Leiden, S. 445 Nr. 14 (Textfigur 23); das Gegenstück, vom Kataraktengebiet abgeb. Annales du Musée du Congo, Religion Tfl. 52, Fig. 615 (Textfig. 24).





1. Holzstatuette von der  
Kongoküste. Leipzig. 22 cm.





2 a. Fetischstatuette von den  
Muschikongo. Wien. 28 cm.



2 b. Fetischstatuette von Kabinda,  
Kongoküste. Wien. 34 cm.

KONG.  
LANDES-  
BIBL.





3. Fetischstatuette von Banana, Kongoküste. Tervueren. 27 cm.





4. Fetischstatuette von der Kongoküste. Tervueren. 24 cm.

SEHR  
KLEIN-  
STÜCK





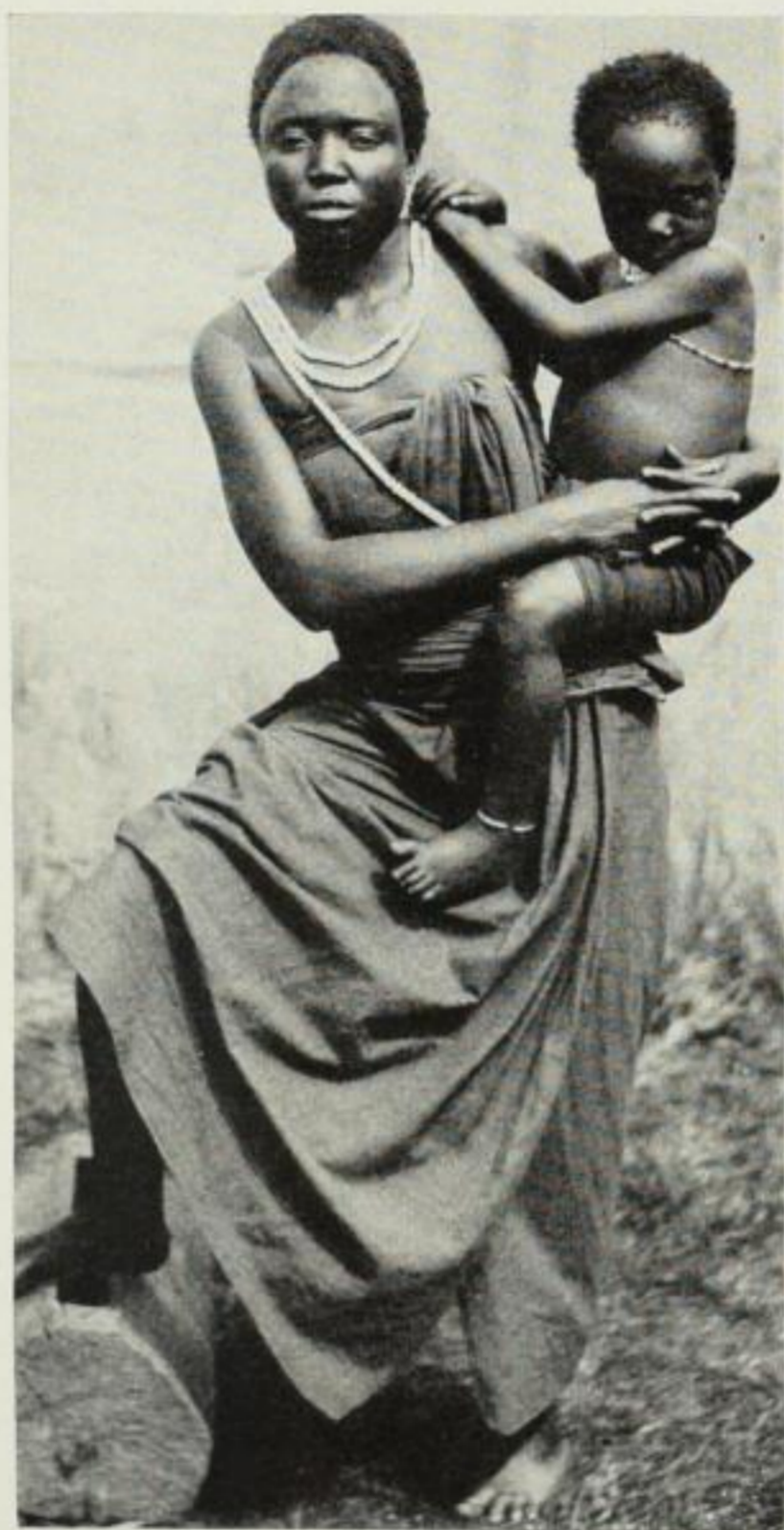
5. Fetischstatuette aus Kabinda, Kongoküste. Bremen. 23 cm.





6. Fetischstatuette von den Muschikongo.  
Wien. 28 cm.





7. Eine Frau mit ihrem Kinde aus dem Kongolande.





8. Fetischstatuette von der Kongoküste.  
Leiden. 19 cm.

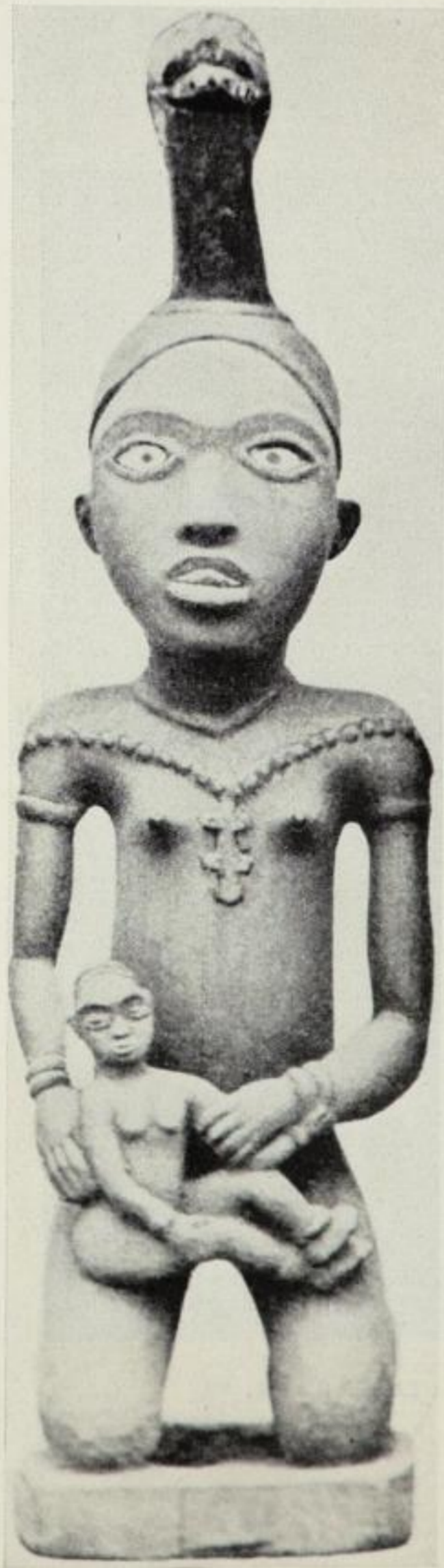
GRAND.  
LAUBES-  
BIOL.





9. Eine Frau mit ihrem Kinde aus Angola.

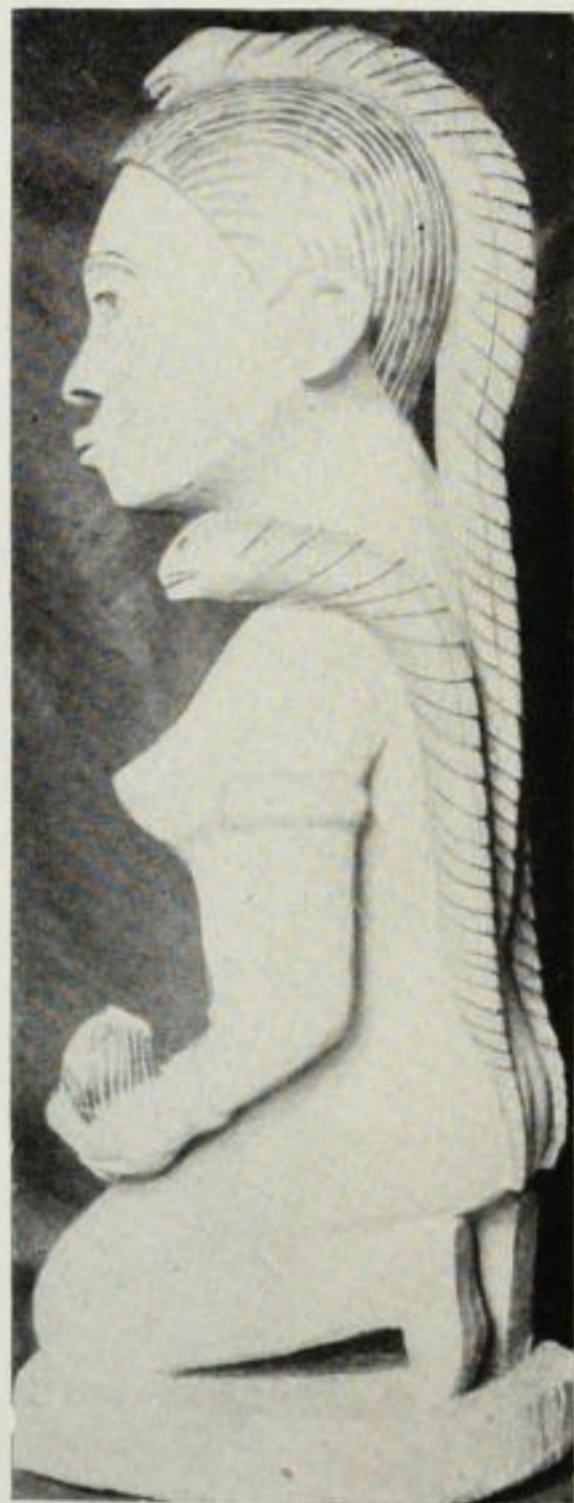




10. Fetischstatuette aus Mayombe. Tervueren. 41 cm.

STADS.  
LANDES-  
BIBL.





11. Fetischstatuette von Loango. Leipzig. 38 cm.





12. Fetischstatuette von Loango. Wien. 29 cm.



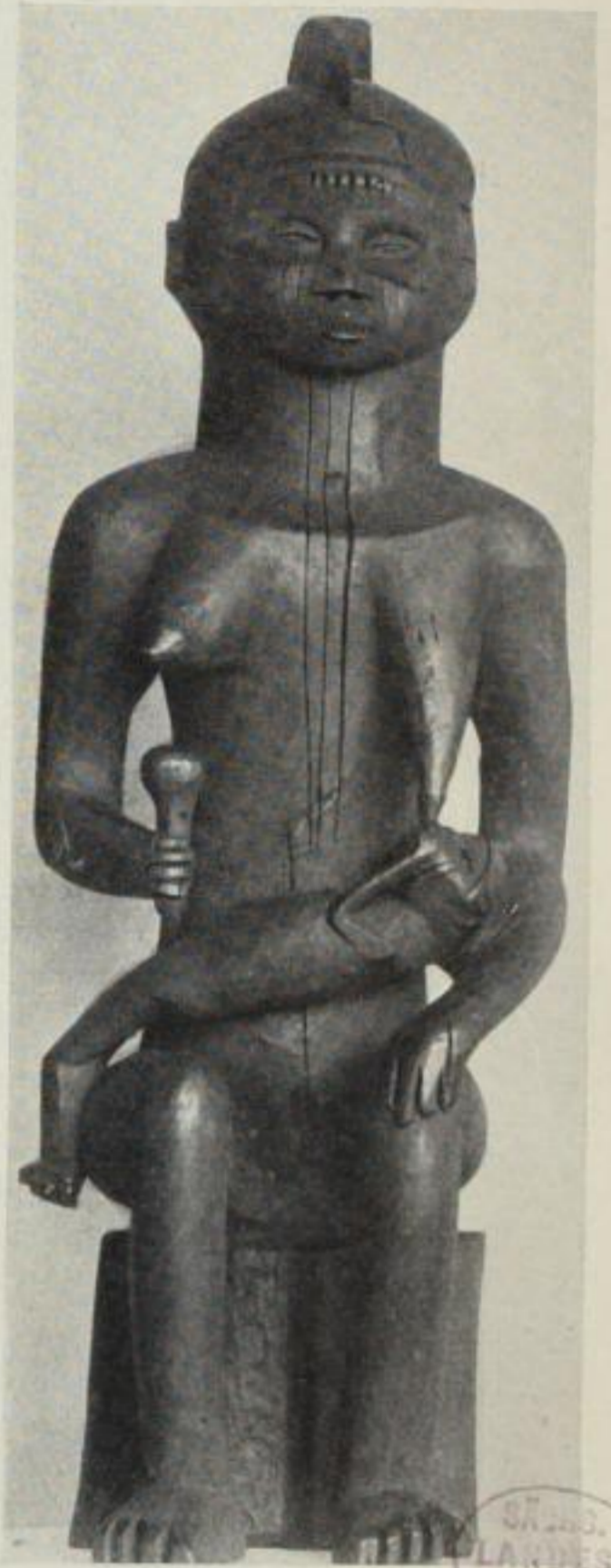


13. Fetischstatuette aus Kabinda. Bremen. 37 cm.





14. Fetischstatuette von Mayombe.  
Leiden. 63 cm.



15. Ahnenfigur von den Bajansi,  
Kongobecken. Hamburg. 69 cm.

SLUB  
LANDES-  
BIBL.





16. Eine Frau mit ihrem Kinde aus Kamerun, Krobflußgegend.





17. Ahnenfigur von den Bayakka.  
Hamburg. 52 cm.

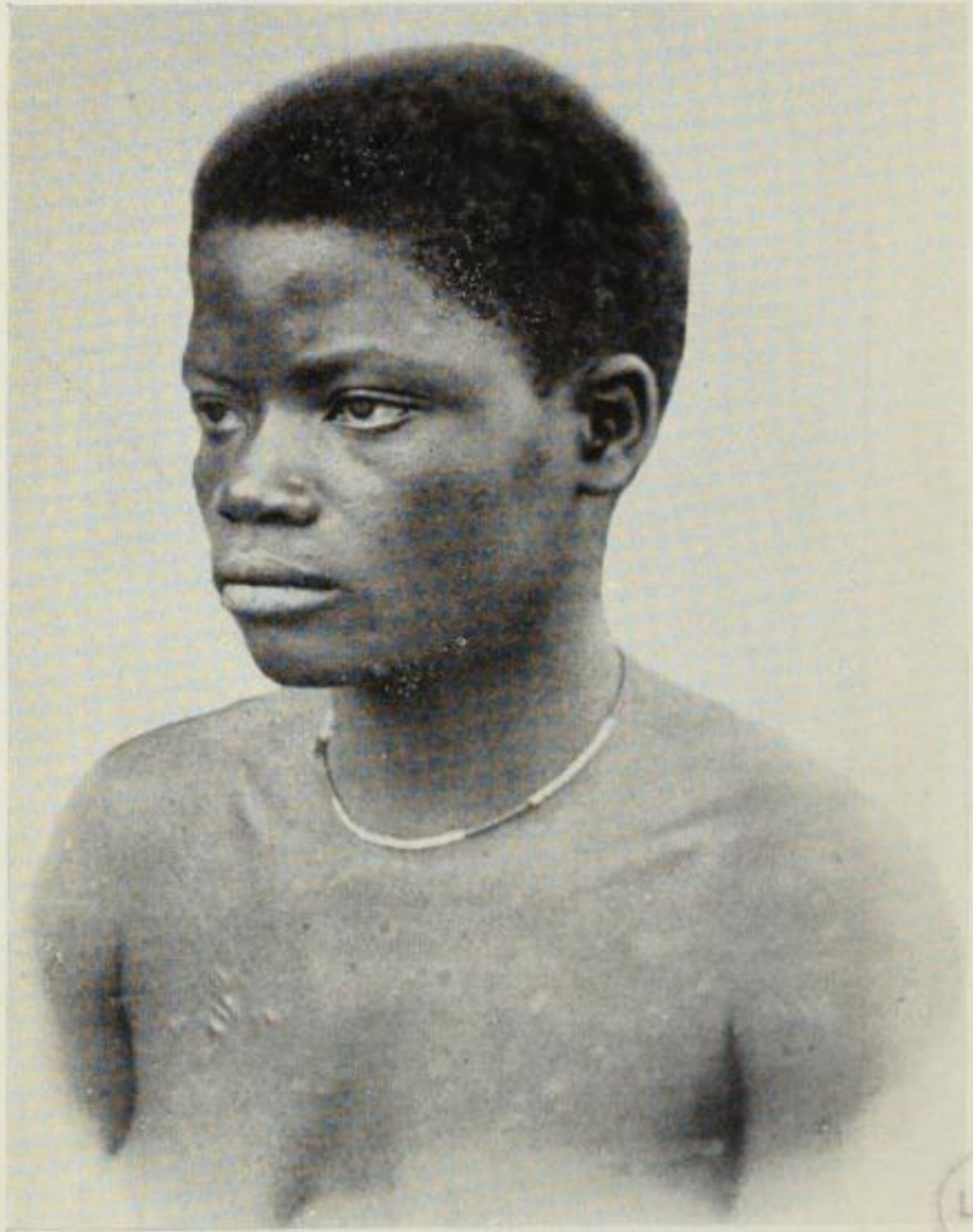
7118  
-BEGN-  
LANGES-





18. Ahnenfigur aus dem Lualaba-Kassagebiete, Kongobecken.  
Tervueren. 54 cm.





19. Büste einer Frau aus dem oberen Kongolande.

SÄCHS.  
LANDES-  
BIBL.





20. Ahnenfigur aus dem Lualaba-Kassagebiete, Kongobecken. Tervueren. 38 cm.





21. Ahnenfigur der Bangwa, Kameruner  
Grasland. Stuttgart.





22. Ahnenfigur der Bangwa, Kameruner Grasland. Berlin. 79 cm.





SÄCHS.  
LANDES-  
BIBL.

23. Ahnenfigur vom Kameruner Grasland.  
Dresden, 99 cm.

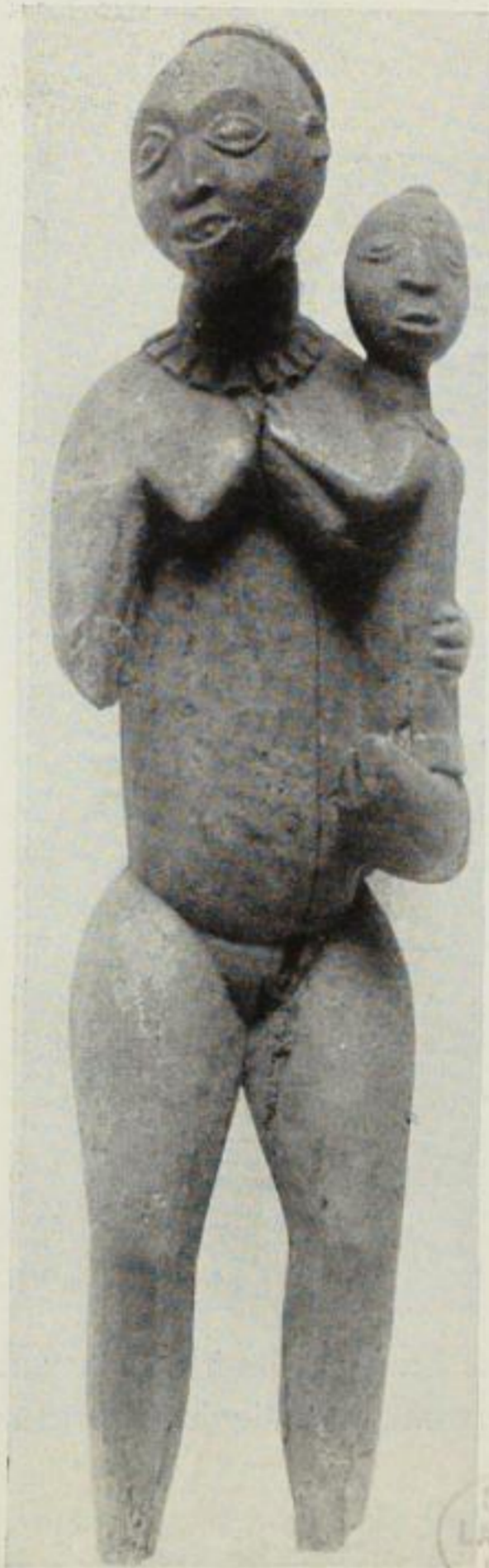
23. Ahnenfigur vom Kameruner Grasland, Dresden, 99 cm.





24. Eine Frau mit ihrem Kinde aus dem Stamme der Bakwiri, Kamerun.

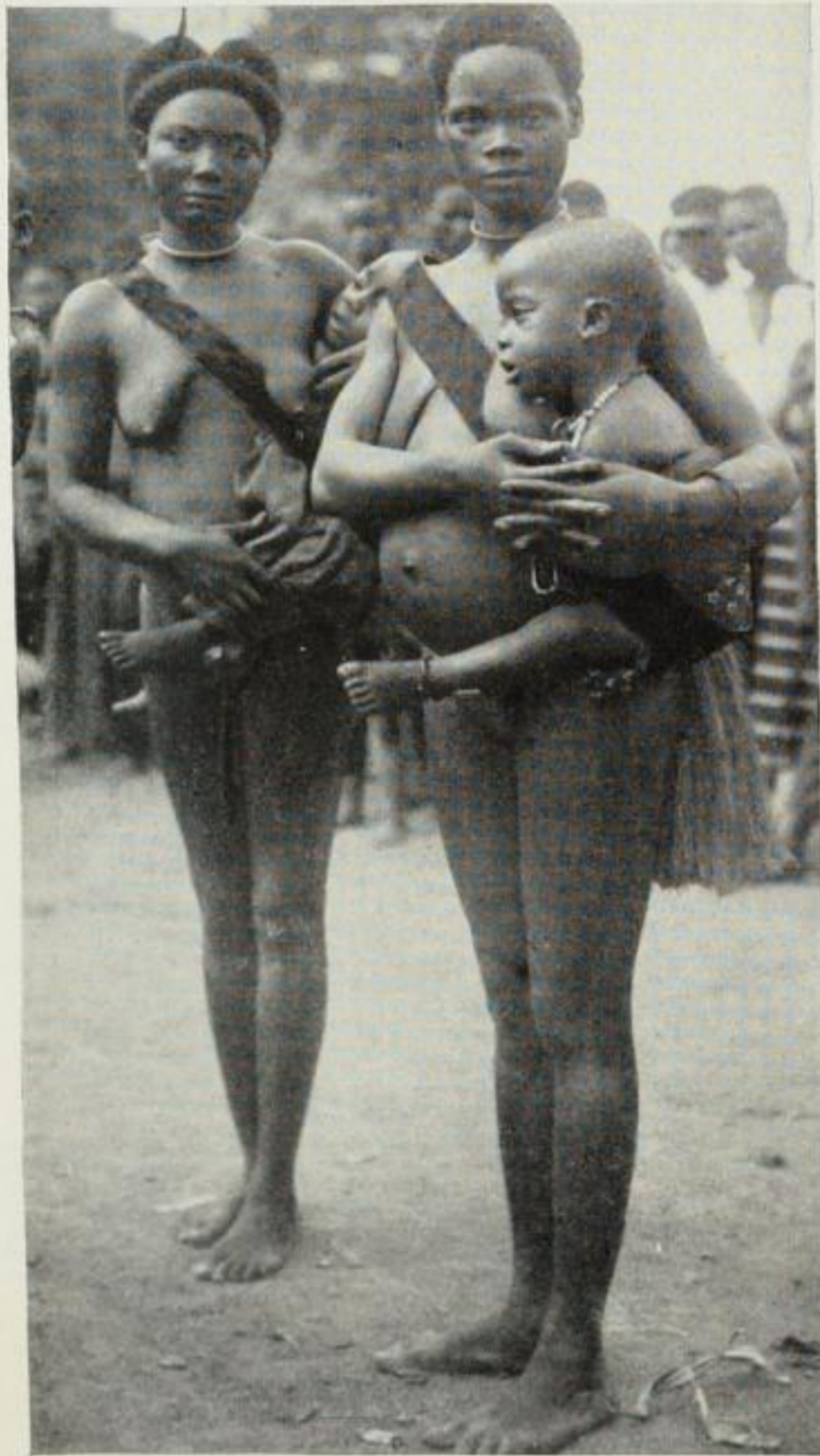




ÖKM.  
LANDES-  
BIBL.

25. Ahnenfigur der Bangwa,  
Kameruner Grasland.  
Braunschweig. 88,5 cm.





26. Frauen mit Kindern von Yaunde, Kamerun.





27. Ahnenfigur von Bamum. Leipzig. 42 cm.





28. Göttin von Yoruba.  
Dresden, 135 cm.





29. Seitenansicht der Figur Tafel 28.

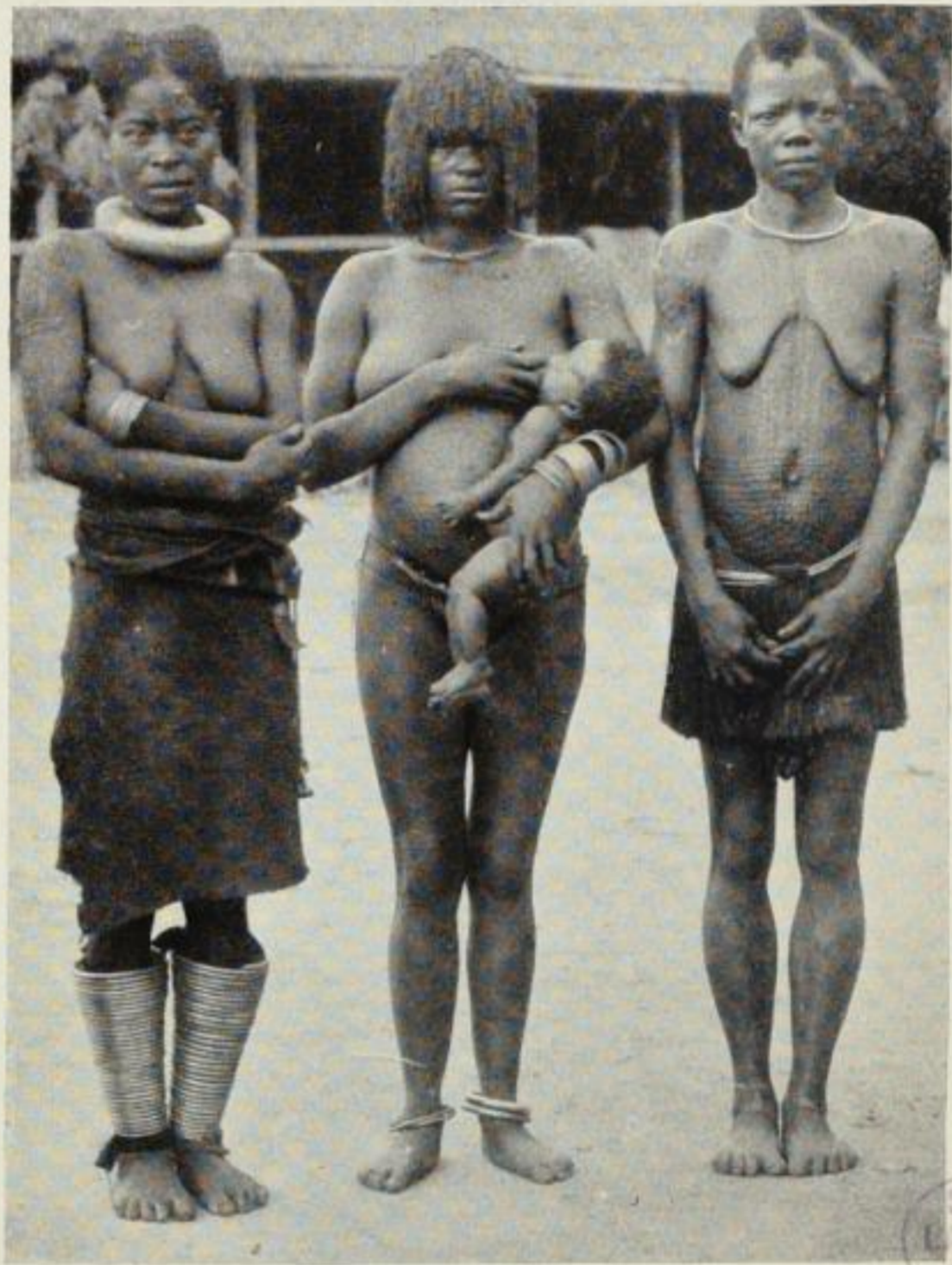
DEUTSCHES  
LANDES-  
MUSEUM  
DRESDEN





30. Göttin von Yoruba.  
Leipzig. 127 cm.





31. Frauen vom Kongobecken.

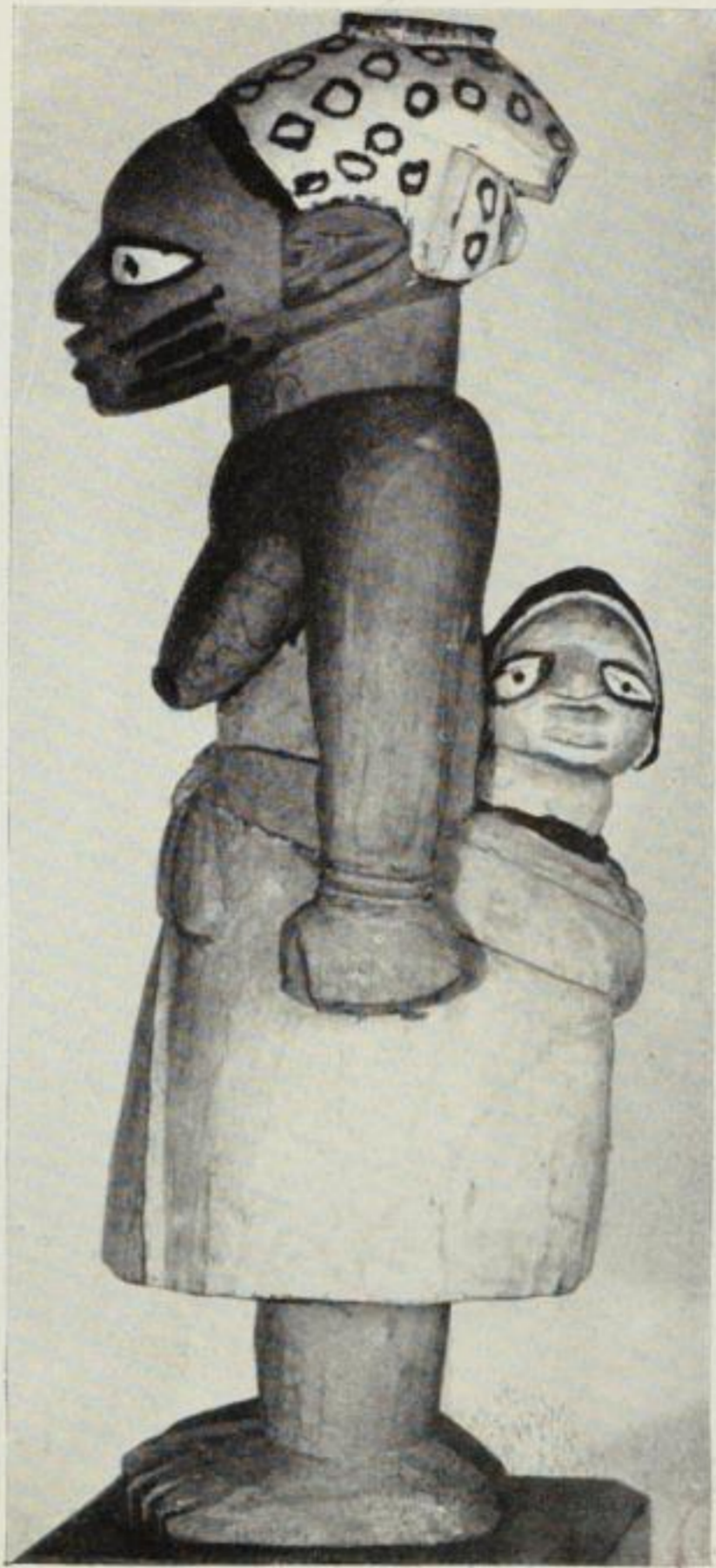
SKONG.  
LANDES-  
BIBL.





32. Häuptlingsstuhl von Dahome. Stuttgart. 76 cm.





33. Mutterfigur vom Häuptlingsstuhl Tafel 32.

Sächs.  
Landes-  
Bibl.





34. Holzfigur von Dahome.  
Köln. 53 cm.





35. Aufsatzmaske von Dahome. Köln. 53 cm.

SAKSIS.  
LANDES-  
BIBL.





36. Holzfigur von Lagos. Lübeck. 50 cm.





SÄCHS.  
LANDES-  
BIBL.

37. Holzfigur, Schalenträgerin, von Yoruba.  
Leipzig. 26 cm.





38. Holzfigur, Schalenträgerin, von Dahome.  
Leipzig. 28 cm.

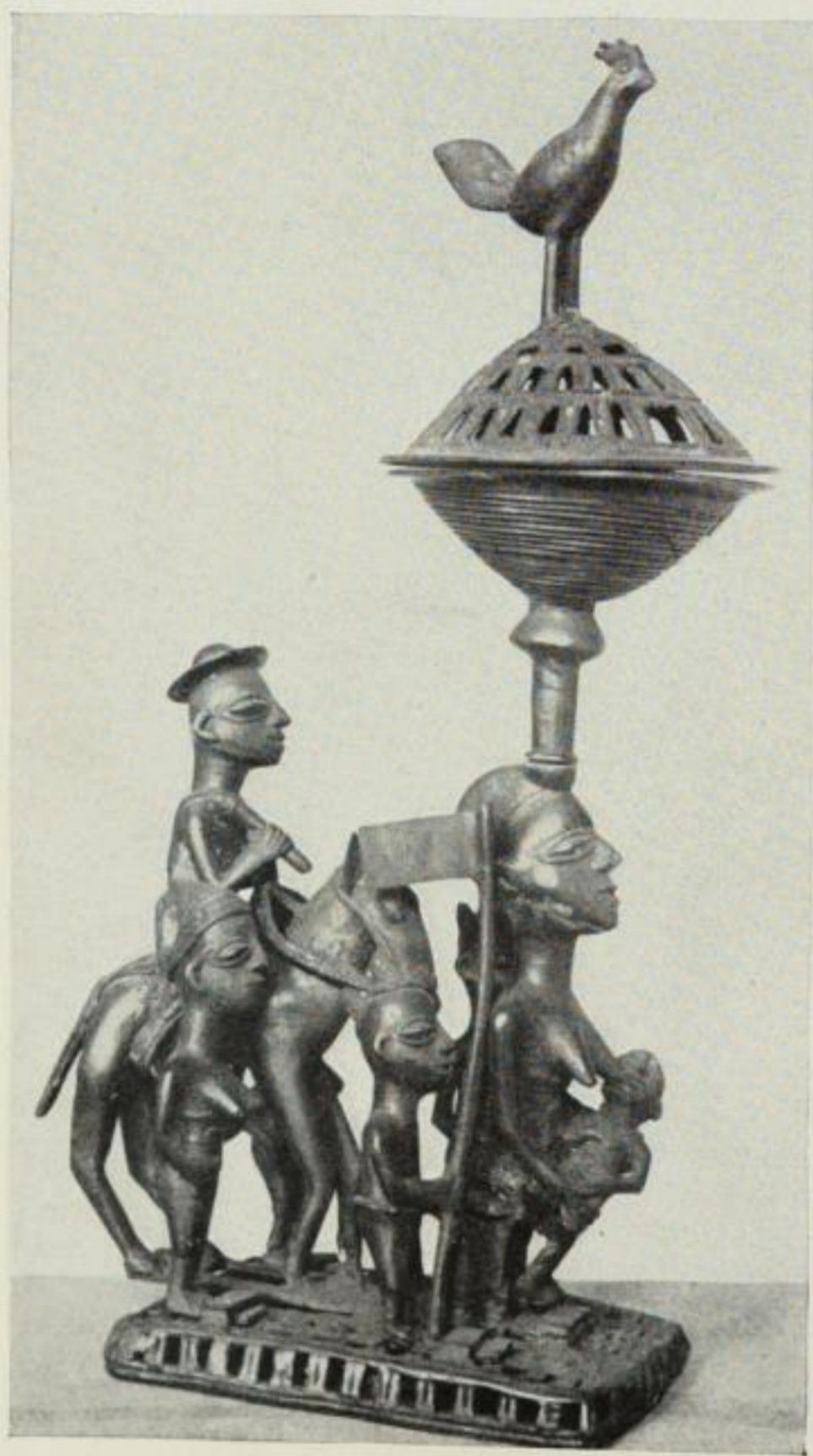




39. Holzfigur, Schalenträgerin, von Athiémé, Dahome.  
Leipzig, 22 cm.

Sächs.  
LANDES-  
BIBL.





40. Bronzegruppe von Aschanti. Leiden. 44 cm.





41. Teilansicht der Gruppe Tafel 40.

SÄCHS.  
LANDES-  
BIBL.





42. Goldgewicht von Aschanti, Gelbguß. Basel.

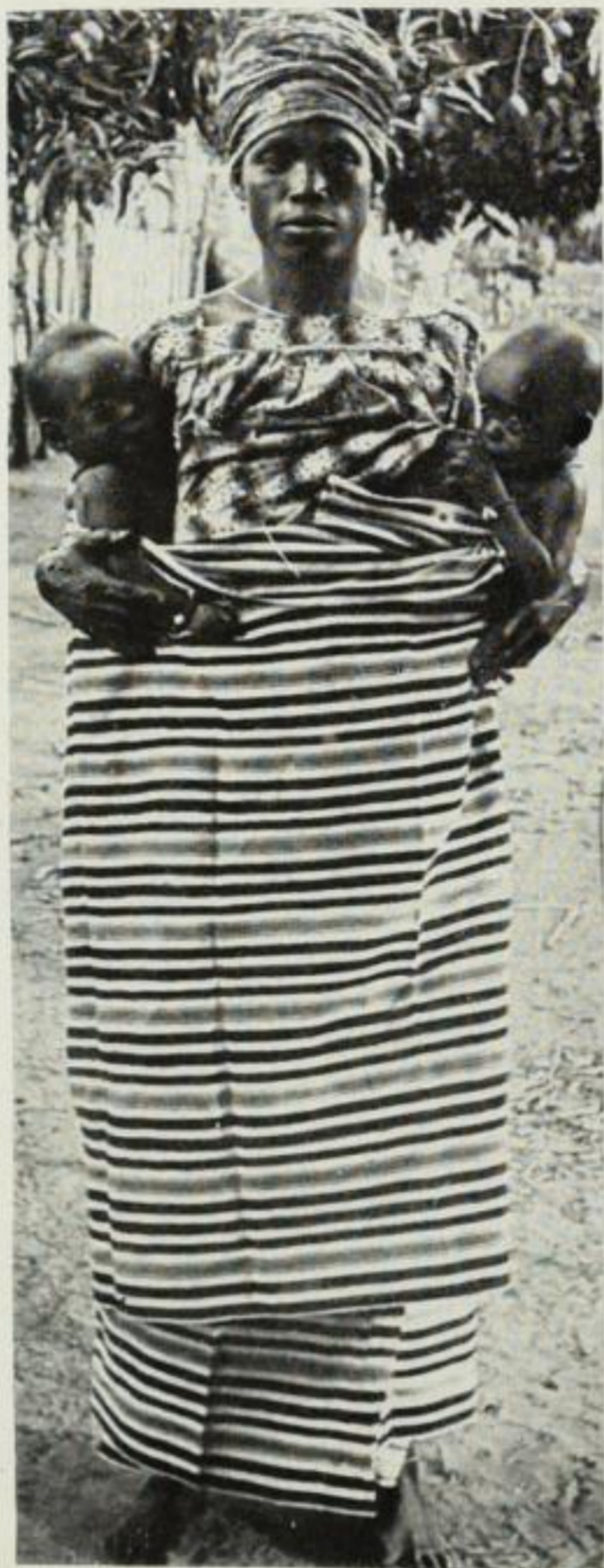




43. Goldgewicht von Aschanti, Gelbguß.

Basel. ca. 4 cm.





44. Eine Frau aus Togo mit Zwillingen.





45. Holzstatuette, Muttergottes, aus Senegambien.  
Hamburg. 69 cm.

*Art. plast.*





*O. Nuoffer*

**Otto Nuoffer**

# **Afrikanische Plastik**

**in der Gestaltung von Mutter und Kind**

**Mit 75 Bildern**















2

3

*Kunstcatalog*

*Schlagwort-Kat.*  
*Plastik (Afrika)*

*Plastik (Afrika)*  
*(Südwestafrika)*  
*(Südwestafrika)*

*Art. plast. 1598<sup>c</sup>*



