

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1968, HEFT 5

HERMANN BAUMANN

Afrikanische Plastik
und sakrales Königtum

Ein sozialer Aspekt traditioneller
afrikanischer Kunst

Vorgetragen am 3. November 1967

MÜNCHEN 1969

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C.H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Druck der C.H.Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen
Printed in Germany

Die afrikanische Plastik wurde während der letzten 50 Jahre wiederholt von Kunstwissenschaftlern gewürdigt. Da die vorliegende Arbeit aber eine spezifisch ethnologische Darstellung ist, werden gewisse einleitende Bemerkungen über die Forschungssituation nicht zu umgehen sein.¹

Hier geht es nicht um ästhetische Aspekte dieser Kunstübung, nicht einmal um solche allgemein kunstwissenschaftlicher Betrachtung; von einem Ethnologen darf man wohl erwarten, daß er das Phänomen Kunst als Teil der Gesamtkultur, als Objekt vergleichender Kulturforschung begreift. Und hier soll einzig ein – allerdings höchst wichtiges – Phänomen gewürdigt werden: ihre soziale Funktion. Und da auch dafür unsere Zeit zu knapp ist, soll in erster Linie untersucht werden, ob und inwieweit die afrikanische Plastik (und nur diese künstlerische Betätigung gilt gemeinhin, ob zu Recht oder Unrecht, als „Negerkunst“) funktionell und historisch mit dem sakralen Königtum und den mit ihm zusammenhängenden älteren Großstaaten Afrikas in Verbindung gebracht werden kann.

Seit einigen Jahrzehnten steht die afrikanische Plastik in höchster Gunst auch der professionellen Kunstsammler und -schriftsteller. Daß sich seit 1910 zahlreiche unserer namhaftesten nachimpressionistischen Maler von ihr anregen ließen, ist allgemein bekannt: Braque, Picasso, Modigliani, Pechstein, Nolde sind nur einige Namen. Mindestens sammelten Berliner, Pariser und Düsseldorf-Künstler emsig afrikanische Masken und das, was man gemeinhin (aber falsch) „Fetische“ nennt, dabei auch natürlich die ersten gelungenen Fälschungen dieses neuauftretenden Marktartikels.

Der Kunstschriftsteller Carl Einstein begann in Deutschland die Welle verantwortlicher und unverantwortlicher Stellungnahmen zur Erscheinung „Afrikanische Plastik“. Seinem 1915 erschienenen, belanglosen Versuch folgte Anfang der 20er Jahre

¹ Der Verlag Holle (Baden-Baden) gab die Erlaubnis, eine Reihe der schönen Photos aus dem Buch von Elsy-Leuzinger: Afrika, Kunst der Neger-völker (1959) zu reproduzieren, wofür ihm auch an dieser Stelle gedankt sei.

ein kleines Bilderwerk, zu dem er sich im Museum für Völkerkunde in Berlin besseres Material für das Verständnis afrikanischer Plastik verschaffte. Zahlreiche Gespräche der Museumsbeamten mit ihm, denen ich als studentische Hilfskraft mit höchstem Interesse folgte, zeigten die Schwierigkeiten, rein ästhetische und an europäischem Künstlertum gewonnene Kategorien mit einer Plastik in Verbindung zu bringen, die ganz in fremdartige, religiöse Vorstellungen eingebettet ist.

Erst Eckart von Sydow gelang es, nach Überwindung von Anfangsschwierigkeiten, von der europäischen Kunstbetrachtung zur Ethnologie zu finden. Auch Ethnologen selbst begannen nun sich ernsthaft mit afrikanischer Plastik zu beschäftigen, nachdem früher im wesentlichen doch nur die Ornamentik und das Kunstgewerbe Beachtung fanden.

Sie folgten aber mehr oder weniger dem Altmeister ethnologischer Kunstforschung, zu dessen Schüler ich mich zählen darf, Ernst Grosse, der genial und verkannt bis in die 20er Jahre in Freiburg lehrte. In seiner schon 1894 erschienenen glänzenden Darstellung „Anfänge der Kunst“ wurde ein Versuch unternommen, die Äußerungen bildender Kunst bei sogenannten Naturvölkern bestimmten Wirtschaftsformen zuzuordnen. Das war beileibe keine Verbeugung vor dem damals die Ethnologie und viele Geisteswissenschaften beherrschenden unilinearen Evolutionismus und dem Geschichtsmaterialismus Morgan-Engelsscher Prägung. Das blieb später Herbert Kühn vorbehalten, ehe dieser verdiente Gelehrte auf Felsbildern einen Ur-Monotheismus zu erkennen glaubte. Kurz, es wurde üblich, den Werdegang der frühen Kunst über Stufen der Entwicklung aus einer wildbeuterischen Urkultur mit wesentlich graphisch-malerischen Ausdrucksmitteln zu verfolgen. Dieser Weg ging über Stadien einer Verstorbenen darstellenden und verehrenden primitiven Bodenbaukultur und über eine „totemistisch“ geprägte Kunst höherer Jäger zu archaischen Vorstufen der Hochkultur. Da man sich darüber nicht einigen konnte, ob das Hirtentum eine echte, eigentliche Kulturstufe darstelle, welche aus dem Jägertum erwuchs, oder ob man es als eine Phase oder ein Nebenprodukt des in den Nomadismus abgeglittenen Bodenbaues betrachten müsse, blieben dessen Leistungen für den Werdegang der frühen bildenden Kunst unklar. Man

neigte immerhin zu der Auffassung, daß nomadisches Hirtentum eher kunsttötend wirke, und gerade Afrika scheint dem, wenigstens was die Plastik angeht, recht zu geben.

Die sogenannte Kulturkreislehre, welche durch Fritz Gräbner und die Wiener Forscher P. W. Schmidt und P. W. Koppers systematisch ausgebaut wurde, übernahm Grosses Theoreme von der Gleichläufigkeit künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher Systeme. Statt einer unilinearen, wurde nun eine multilineare Evolution aller Phasen rekonstruiert. Neben Urkulturen und Primärkulturen, die in mehr oder weniger ausgeprägter Starrheit nahezu global verbreitet angenommen wurden, unterschied man jüngere Kulturkreise, die in verschiedenem Umfang als Misch- und Überlagerungskulturen entstanden sind. Nach dieser Auffassung erwuchsen auch die frühen Hochkulturen auf diesen in relativer Chronologie geordneten älteren „Kulturkreisen“.

Man ging also auch hier vom wenig bekannten oder nur hypothetisch erschließbaren „Ur“ aus, das man in Resten von rezenten Wildbeutervölkern erkennen wollte und suchte den Anschluß an die Hochkulturen über Phasen der Naturvölker mit produzierender Wirtschaft. Es ist klar, daß so die Interpretation der frühen Hochkulturen nur über die Phasen der älteren Naturvolkkulturen geschehen konnte. In diesem Weg ähnelte diese frühe sogenannte kulturhistorische Ethnologie trotz aller Ablehnung des Kulturevolutionismus doch noch diesem selbst.

Heute beginnt sich die Ansicht, wenn auch langsam, durchzusetzen, daß dieser methodische Angang falsch war, daß durch ihn das Verständnis der großen Masse der sogenannten Naturvolkkulturen mit Bodenbau und (oder) Hirtentum verstellt wurde. Durch die großen archäologischen Entdeckungen nicht nur im Vorderen Orient, sondern auch im Gebiet der „Naturvölker“ selbst, ist es uns heute möglich festzustellen, daß ein Großteil dessen, was wir bisher als Eigenentwicklung der sogenannten Pflanzervölker (ohne Pflug), der Pflanzerhirten und Hirtenvölker aus dem Wildbeutertum heraus ansahen, durch Stimulus-Diffusion und sogar durch Einwanderung von Völkern aus den Hochkulturgebieten geschaffen wurde. Wir müssen also zuerst prüfen, inwieweit die schriftlosen Völker mit produzierender Wirtschaft, also die sogenannten Naturvölker ohne Jagd und Sammelwirtschaft

von der Hochkultur in immer weitergreifenden und bis in die letzten Jahrhunderte andauernden Wellenbewegungen erfaßt worden sind. Erst dann kann beurteilt werden, welche kulturellen Errungenschaften und Institutionen unmittelbar aus den Resten der Wildbeuterphasen, wie sie bei heutigen Sammlern und Jägern vorliegen, hervorgewachsen sein könnten. Schon heute zeichnet sich ab, daß auch Viehzucht und sogenannter primitiver Feldbau nicht aus rezenten Wildbeutergruppen entstanden sein können, sondern in wachsendem Maß von diesen aus den Randgebieten der Hochkulturen übernommen wurden, seien es nun Nord- und Nordostafrika, Südostasien oder die andinen Hochkulturbereiche.

Hier konnte nur angedeutet werden, welche Änderungen im Geschichtsbild des größeren Teils der Naturvolkkulturen, die ich metamorphe Kulturen nennen möchte,¹ notwendig sind. Den nachevolutionistischen frühen Kulturhistorikern waren Erkenntnisse der Vorgeschichte noch kaum vertraut, da sie ihre Systeme erarbeitet haben, ehe noch das, was wir heute unter den Schlagworten „neolithische Revolution“ oder „fruchtbarer Halbmond“ begreifen, dem Ethnologen vertraut sein konnte.

Es soll nun gezeigt werden, daß auch das Phänomen „Afrikanische Plastik“ einer Reinterpretation in diesem Sinne bedarf. Bisher stellte man es, wenn man von bescheidenen Ansätzen absieht (Küsters, Nuoffer, Olbrechts) so dar, als ob hier eine insgesamt negerisch-afrikanische Schöpfung vorliege. Es soll nun mindestens wahrscheinlich gemacht werden, daß die sogenannte „hohe afrikanische Plastik“, also die meist naturalistisch gestalteten Spitzenleistungen, fast sämtlich mit dem Glanz der Höfe jenes sakralen Königtums zu tun haben,² das wir aus vielen Gründen

¹ Ihnen entgegengesetzt sind dann die „protomorphen“ Kulturen der älteren Wildbeutervölker und die „archäomorphen“ Kulturen der frühen Hochkulturvölker.

² Es ist ein Verdienst von J. F. Glück, den soziologischen Aspekt der „höfischen Kunst“ in Afrika erstmals deutlich gemacht zu haben, wenngleich auch nur in der Schöpfung des Ausdrucks „Aulik“, unter dem er einen besonderen Stil dieser höfischen Kunst versteht, im Gegensatz zur „ästhetischen Sprache der kleinen Gruppe“, die er „Idiomatik“ nennt. Dieser steht mit seinen oft nur angedeuteten eckigen Körperformen der große naturalistische „aulische“ Stil der Herrschaftshöfe gegenüber. Auch die Aufzählung der „aulischen“ Provinzen entspricht ungefähr unseren Räumen höfischer Kunst. Vgl. Jul. F.

mit eben jenen archaischen Hochkulturen in Zusammenhang bringen müssen, welche offenbar entscheidend zur Umbildung weiter Teile des wildbeuterischen Afrika beigetragen haben. Es bliebe dann zu prüfen, ob die übrige einfachere Plastik eine eigene Schöpfung der frühesten Negerkulturen darstellt oder ob hier Ablassungen oder Nachahmungen der „hohen Plastik“ vorliegen.

Bevor wir dieses Thema an der Hand von Karte und Bildern erörtern, seien kurz noch einige allgemein gültige Merkmale der afrikanischen Plastik angeführt:

1. Die afrikanische Plastik ist fast ganz auf das Gebiet der Negerrasse beschränkt. Es ist eine Kunst der betont pflanzerischen Afrikaner. Die anderen Rassen angehörenden Pygmäen und Buschmänner haben als echte Wildbeutergruppen keinerlei Begabung für diese Kunst. Bei den Buschmännern ist auch die bei ihren Vorfahren, den Trägern der Wilton- und Smithfieldkulturen lebendige Felsmalerei bzw. -gravierung seit 1–2 Jahrhunderten erloschen. Die in der Sahara sehr seltene Steinplastik, undatierbar und kaum einer historischen Kultur zuzuschreiben, bleibt abseits und rätselhaft.

Es ist bezeichnend, daß Völker mit nilotischen und kushitischen Sprachen, soweit sie betont Hirtenkultur verbreiten, keine nennenswerten Plastiken herstellen. Überhaupt sind – wie schon angedeutet – Hirtenvölker eher plastikfeindlich eingestellt, und natürlich stirbt Plastik rasch in islamisch bestimmten Gebieten ab.

2. Die negerische Plastik ist primär eine religiöse Kunst. Daran ändert auch nichts ihr Eintritt in das profane Kunstgewerbe und die wachsende Säkularisierung seit Einbruch der Europäer in Äquatorialafrika, also seit dem 15. Jahrhundert, was sich durch die Verwendung der Genre-Plastik, der polychromen Bemalung, der Auflösung des starren Formen-Kanons, des Auftretens zusammengesetzter Figuren (Zapfen, Nageln) bemerkbar macht.

3. Die wichtigste religiöse Triebkraft ist der Manismus, der Ahnenkult, für den Bilder der Toten geschnitzt und nur se-

Glück, Die Kunst Neger-Afrikas. In Kleine Kunstgeschichte der Vorzeit und der Naturvölker (Hergg. von Hans Weigert, Stuttgart 1956, S. 177 ff.). Leider geht Glück kaum auf die historischen Fragen ein, und ebenso fehlen charakteristische Beispiele; sie können besonders dann nicht entbehrt werden, wenn die angeführten Stilformen vage und sogar oft widersprüchlich bleiben.

kundär mit Zaubermitteln belebt werden. Masken der Verstorbenen stellen das Gros der Masken dar. Für uns besonders wichtig ist der Königsahnenkult in den nicht-islamischen Großstaaten, von dem mächtige Anregungen auch in den allgemeinen Sippen-Ahnenkult hineinreichen. Totemistische Plastik ist viel seltener als vermutet; Tiere sind meist nicht als Clan-Tiere, sondern allgemein als Träger der Buschmacht, als Wahrsagetiere, als Fabelwesen dargestellt. Dagegen sieht man Wild- und Buschgeister gern im Kultbild, besonders aber in der Maske. Götterbilder existieren fast nur in polytheistischen Religionen, die meist hochkulturell bestimmt sind. Vielfach erscheinen dann die Götter als Urahnen der herrschenden Sippen.

Der Hochgott, otios, wie er meist ist, wird ohne Abbild vorgestellt. Er ist oft nur eine mythische Gestalt.

4. Alle afrikanische Plastik ist Stammeskunst. Daran ändern auch individuelle Abweichungen oder einige Expansionen des Stammesstiles über mehrere Stämme hinweg nichts. Alle traditionelle afrikanische Kunst ist Stammeskunst, und alle Erneuerungsversuche alter Plastik blieben dann stets ohne Erfolg, wenn das auf engen Sippenzusammenhang begründete Stammesbewußtsein verloren gegangen ist.

5. Von allen unbedeutenderen Verschiedenheiten abgesehen, wurden schon früh zwei recht verschiedene Stilarten in der plastischen Darstellung des Menschen erkannt. Eckart von Sydow übernahm eine vom Verfasser 1929 geprägte Bezeichnung „Pfahlplastik“ zur Charakterisierung eines im Sudan, im Nord-Kongo, in Ostafrika und schwächer im plastikarmen Südafrika verbreiteten Stiles. Es ist die oft kubisch aufgelöste lange Walze, welche aus dem roh als Menschenbild gekerbten heiligen Pfahl entstanden sein könnte. Die Glieder sind kaum betont, ebenso der Kopf. Alles ist streng symmetrisch geordnet. Ich habe diesen Stil einmal den ältesten Hirsebau treibenden und in streng vaterrechtlich geordneten Linien und Clanen lebenden altnigrischen Bewohnern des Sudan zugeschrieben.¹

¹ Vgl. H. Baumann, *Afrikanisches Kunstgewerbe*. In: H. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes II*. Berlin 1929, S. 104f.



Abb. 1. Beispiele für Pfahlplastik in Afrika

- a) Ahnenfigur und Kerbstock der Bongo (Bahr el Ghazal, Oberer Nil) vor einem Grab; n. Kronenberg, in: Kusch VIII. 1960. Taf. XLI/XLII.
- b) Ahnenfigur und Kerbpfahl der Ngangela (Katoko, Angola) vor einer Hütte; nach Photo des Verfassers.
- c) Ahnenfigur im Pfahlstil. Ndumbo-Hoko (NO-Kongo). Mus. f. Völkerkunde, Berlin.
- d) Weibliche Ahnenfigur der Moba (N.-Togo). Stuttgart, Linden-Museum.
- e) Männliche Ahnenfigur der Montoil (N.-Nigeria). Berlin, Museum für Völkerkunde.

Diese Auffassung, die einschloß, daß es der Prototyp auch der übrigen Plastik Afrikas sei, wurde auch weithin übernommen. Daneben steht nun, besonders an den Küsten Oberguineas, in Kamerun und im Südkongo eine sehr lebensnah konzipierte, mit vollen Rundungen versehene Menschenplastik, mit der auch die sogenannte „hohe Plastik“ übereinstimmt. Hier ist der Kopf aber oft überbetont und groß, ebenso Hände und Füße. Der Bauch tritt nicht selten stark hervor, ebenso die Genitalien (s. Taf. 13).

Diese Voll-Rundplastik weist noch immer die Kennzeichen aller alten afrikanischen Plastik auf: strenge Symmetrie, das Prinzip der Frontalität (im Sinne von Julius Lange) und „Blockeinheit“. Abweichungen treten allerdings nicht selten gerade in den Königskulturen auf oder dort, wo europäischer Einfluß seit dem 15. Jh. besonders intensiv war.

Aber innerhalb der Voll- und Rundplastik, die stammestypisch geprägt ist und selten porträthaft wirken will, tauchen wohl umschriebene Bereiche einer naturalistischen Plastik vollendeter technischer Beherrschung auf, zumeist auch mit Heranziehung des Steins, der Terrakotta und sogar der Bronze. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Formen der Tonkerne bei der Bronzetechnik „à cire perdue“, sicher aber der Wunsch der Dynasten, für den Ahnenkult Bilder ihrer individuellen Vorfahren zur Hand haben, diese „hohe Kunst“ an den Höfen förderte.

Sogar die Maske folgt dieser Teilung in zwei Stile: Der Pfahlplastik entsprechen sehr einfache, oft kubisch-geometrische Gesichter, die auf eine topfartige Schale reduziert sein können. Ausdrucksvoll realistische, mit dem Ausdruck friedvollen Todes gezeichnete Masken begleiten den vollplastischen Rundstil, ebenso wie schreckhaft dämonische aber auch durchaus wirklichkeitstreue.

Übergänge beider Stile sind besonders dort zu finden, wo in Großstaaten des Sudan der Islam noch nicht völlig die afrikanische Substanz abzutöten vermochte, aber auch im Nordkongo da und dort, andererseits an Orten, wo die „hohe Plastik“ bei ihrer Ausdehnung nach Norden, Süden und Osten sich nicht voll durchzusetzen vermochte.

Wenn wir nun die Tatsachen feststellen wollen, welche die engen Beziehungen der afrikanischen Plastik zu den Groß-

staaten mit sakralen Königtümern aufzuweisen in der Lage sind, dann ist es nötig, zuerst die Verbreitung dieser Großstaaten, wie sie etwa seit dem 10. nachchristlichen Jahrhundert erkennbar sind, zu betrachten.

Wir müssen dabei beachten, daß auch die nördlich der sehr schematischen Linie des Einflusses des Islam gelegenen Reiche stellenweise bis ins 19. Jh., ehe die Ful ihre heiligen Kriege führten, heidnische Regime besaßen. Wir wissen aber, daß wenige Jahrzehnte islamischen Einflusses u. U. genügen, das Menschenbild suspekt zu machen. Wir dürfen es nur dort noch erwarten, wo das sakrale Königtum (abgesehen von Resten alten Sippenahnenkultes) noch intakt geblieben ist, wo also möglichst viele der nachfolgenden Merkmale seiner Staatenbildung und Hofhaltung erhalten sind:¹

Der König sitzt hinter einem Vorhang, verhüllt sein Haupt oder verbirgt sich vor dem Volk; er ißt allein; sein Speichel wird verwahrt. Er darf die Erde nicht berühren oder sein Blut darf nicht vergossen werden.

Als Königsinsignien gelten die Trommel, das Löwen- oder Leopardenfell, der Thron, die „Krone“.

Der König hat enge Beziehung zum Rind, zum Mond, zu einem heiligen Staatsfeuer.

Der König wird bei Schwächung oder nach einer bestimmten Zeit getötet.

Der Tod wird verheimlicht; Anarchie folgt ihm.

Dem toten König folgen Menschen in die Unterwelt.

Er wird Löwe oder Leopard; er wird nachtodlich verehrt.

Königin, Königsmutter und Königsschwester haben wichtige Ämter, Residenzen.

Der Staat ist vierteilig, es gibt vier Hauptämter.

Bei der Krönung gibt es Riten der Krönung und der Wiedergeburt:

Der König erhält einen neuen Namen.

Ein Ritualkampf findet statt.

Er besteigt einen Hügel.

Er schießt nach vier Richtungen.

¹ Vgl. dazu u. a. Tor Istam, *The King of Ganda. Studies in the Institutions of Sacral Kingship in Africa*. Lund 1944.

Er verteilt Feldfrüchte (eröffnet Feldbauarbeiten).

Krönung und Bestuhlung (Thron) usw.

Diese Merkmale eines sakralen Königtums haben sich zwar z. T. auch in islamischen Reichen erhalten, aber voll ausgebildet sind sie in den heidnisch gebliebenen Staaten bis zur Entmachtung durch die Europäer. Großstaaten dieser Art finden wir in den vergangenen 9 Jahrhunderten vom Niger bis zum Nil, dann von Äthiopien über das Zwischenseengebiet bis zum Südkongo und Rhodesien. In einer großen U-förmigen Klammer umschließen sie die Hyläa, lassen große Teile Süd- und Ostafrikas abseits mit bescheidenen Sippen- und Dorfhäuptlingsschaften.

Wo Großstaaten dieser Art auftreten, gesellen sich zur höheren Staatsformsogleich auch andere Kulturelemente differenzierter Art, so daß man sie als jungsudanesische und rhodesische Kulturen zusammengefaßt hat oder einfach „Königskulturen“ nennt.

Ein Vergleich zweier Verbreitungskarten zeigt uns sofort einige wichtige Zusammenhänge zwischen den alten Großstaaten Afrikas ohne Islamisierung und den Räumen der „Voll- und Rundplastik“ (Stil II), sowie der „hohen Plastik“.

Die Karte I will die Verbreitung der wichtigsten Großstaaten Afrikas seit dem Ende des 1. Jahrtausends n. Chr. zur Darstellung bringen, wobei Nordafrika unberücksichtigt bleibt, abgesehen von den erloschenen vor- und frühhistorischen Staaten des Niltales und Äthiopiens, denen für die Entwicklung der Großstaaten südlich der Sahara eine besondere Bedeutung zukommt. Eine Linie trennt das Gebiet islamisierter Staaten im Norden und Nordosten von dem übrigen Afrika ab.

Die Karte II zeigt die Verbreitung der beiden Stile afrikanischer Plastik, wobei es deutlich wird, daß die altnigritische Pfahlplastik und ihr verwandte einfache Formen – wenn man vom islamisierten Westen und Norden absieht sowie von den Lebensräumen der Jäger, Hirten und Hirtenpflanzer im Nordosten und Süden Afrikas – den größten Teil Negerafrikas beherrscht. Aber in jenen Räumen Oberguineas und des Südkongo, wo nichtislamische Großstaaten sich bis in die neueste Zeit erhalten konnten, verdichtet sich das Vorkommen der Voll- und Rundplastik mit ihren Spitzenleistungen, der hohen und (wie wir schon jetzt sagen können) höfischen Kunst.

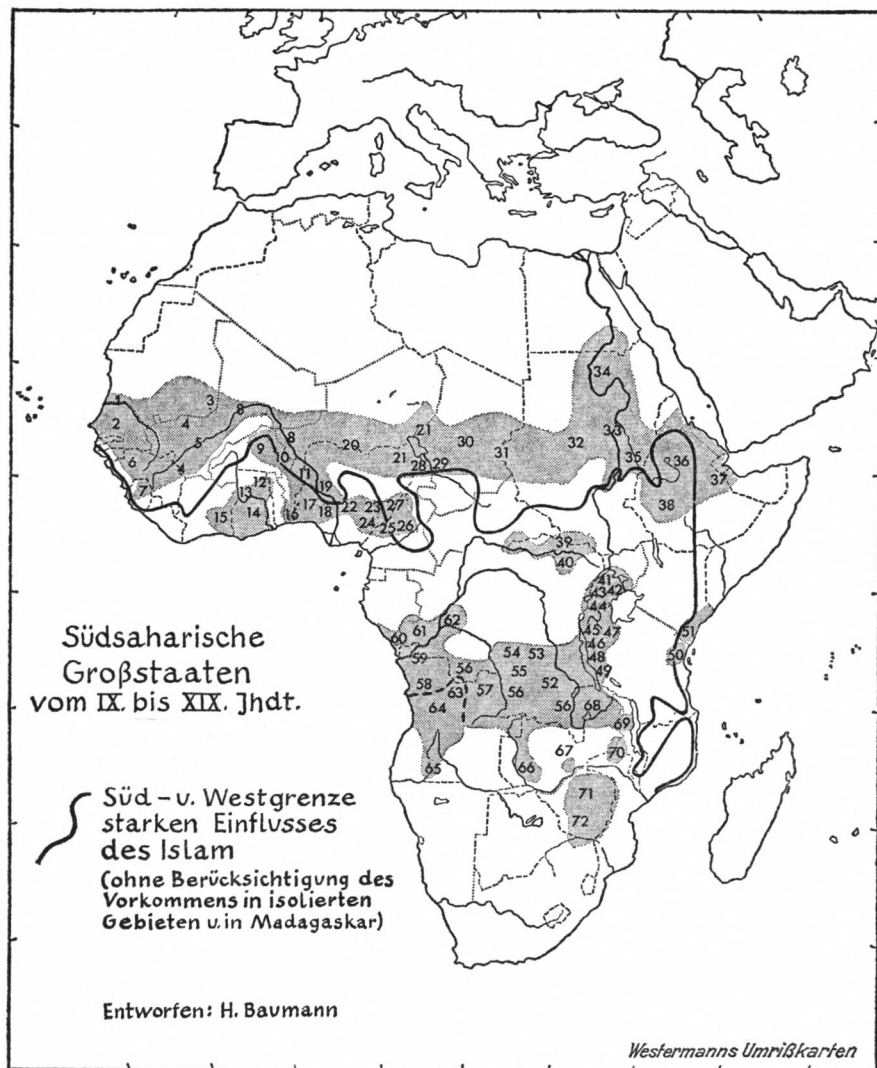
Im einzelnen kann dazu noch festgestellt werden:

1. Nördlich der Linie des stärksten islamischen Einflusses fehlt fast jede Plastik oder hat sich doch nur bei heidnisch gebliebenen Splittervölkern des Sudan, meist im Pfahlstil, erhalten. Bezeichnend ist, daß die dem Islam noch nicht ganz verfallenen Bambara und Dogon schon Mischformen mit der westafrikanischen Vollplastik besitzen. Die Senufo dürften ihre Vollplastik von den Agni-Baule erhalten haben, und diese repräsentieren im Westen die Küstenstaaten mit sakralen Königen und höfischer (hoher) Kunst. Daß es im Nord-Sudan vor dem Einbruch des Islam auch namhafte Plastik gab, zeigen die in Tropen allein dem Klima trotzens Lehm-Stein- und Metallplastiken, so die Funde von Killi und Tundidaro am Niger, darunter Gelbgüsse, die wie jene der Sao oder So, der Urbewohner von Kotoko südlich des Tshad, Bronzeguß in verllorener Form schon um 1000 n. Chr., also lange vor Einbruch der Europäer, auch vor der islamischen Herrschaft belegen.

2. Das Kerngebiet der Voll-Rundplastik liegt im volkreichsten Teil der Westküste, in Nigeria. Sie konnte sogar in dessen Nordteil – heute beherrscht vom bildfeindlichen Islam – archäologisch als früheste Negerplastik für die Jahrhunderte um Christi Geburt nachgewiesen werden. Hier liegen auch die frühhistorischen Kunstzentren der Stadtstaaten Yoruba-Ife und Benin (13.–17. Jh.), und von hier aus reichen nachweisbar geschichtliche Beziehungen nach Westen bis zur Elfenbeinküste nach Osten zum Grasland von West-Kamerun, wo überall auch Gipfelleistungen des Rundstiles, die sogenannte „hohe Plastik“, zu finden sind.

Gleichfalls können hier sakrale Staaten mit Gottkönigen mindestens während der letzten 5–6 Jahrhunderte durch Traditionen und zeitgenössische europäische Quellen belegt werden: von Bamum u. Jukun im Osten über die genannten Staaten bis Dahomey, Ashanti und Baule im Westen. Auch das erloschene Temne-Reich in Sierra-Leone (im 15. Jh.) zeigt diese Koinzidenz: Hier fand man Steatit-Plastik von teilweise hohem künstlerischem Wert als Zeugen einer verschollenen höheren Kultur.

3. Ein zweites Zentrum der vollen und „hohen“ Rundplastik reicht von Loango nördlich des unteren Kongo bis zum Tanganyika mit dem alten Königreich Kongo, das dem Fluß den Namen

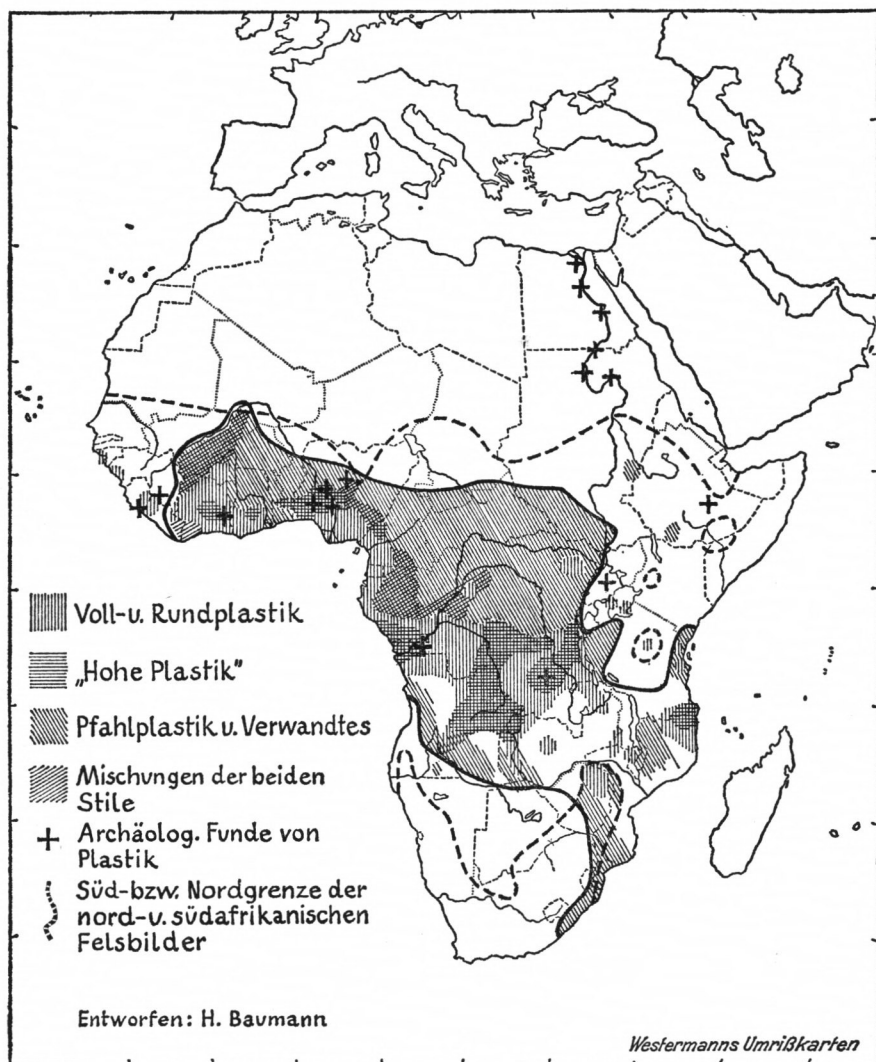


Karte 1

Südsaharische Großstaaten

vom IX. bis XIX. Jh.

- | | |
|--|--|
| 1. Tekrur | 38. Westkushitische Reiche (Kaffa, Djandjero, Sidama u. s. w.) |
| 2. Wolof-Serer | 39. Zande (Vurngura) |
| 3. Ghana (Walata) | 40. Mangbetu |
| 4. Mali (Melle) | 41. Unyoro (Kitara) |
| 5. Segu | 42. Uganda |
| 6. Futa Djalón | 43. Toro |
| 7. Temne-Reich | 44. Ankole |
| 8. Songhai | 45. Rwanda |
| 9. Mossi | 46. Burundi |
| 10. Gurma | 47. Unyamwezi (N.) |
| 11. Borgu | 48. Uha |
| 12. Dagomba | 49. Fipa |
| 13. Gonja (Guang, Brong) | 50. Kilindi-Herrschaften |
| 14. Ashanti | 51. Shungwaya (?) |
| 15. Agni-Baule | 52. Luba (Rua, Guha) |
| 16. Dahomey (Fon) | 53. Songe (Songye) |
| 17. Yoruba (mit Oyo, Ife) | 54. Kuba (Shongo) |
| 18. Bini (mit Benin) | 55. Bena Lulua (Shilange) |
| 19. Nupe | 56. Lunda (incl. Kasongo, Kazembe u. s. w.) |
| 20. Staaten der Hausa u. Ful (Nord-nigeria) | 57. Cokwe (Tshokwe) |
| 21. Bornu-Kanem | 58. Ngola-Ndongo |
| 22. Igara-Idoma | 59. Kongo |
| 23. Jukun | 60. Loango (Vili, Fiote) |
| 24. Kleinstaaten von NW-Kamerun | 61. Teke |
| 25. Tikar-Bamum | 62. Boma-Bolia-Sakata |
| 26. Mbum | 63. Mbangala (= Jaga) |
| 27. Ful v. Adamaua. | 64. Nano (= Mbundu-)Staaten von Jaga-Herkunft |
| 28. Sao (So); Kotoko | 65. Nkhumbi-Mwila |
| 29. Bagirmi | 66. Rotse-Luyi (Lozi) |
| 30. Wadai | 67. Ingombe-Ilede |
| 31. Darfur | 68. Bemba |
| 32. Kordofan | 69. Kamanga-Tumbuka |
| 33. Aloa (Alwa) | 70. „Maravi“ |
| 34. Mukura | 71/72. „Shona“-Staaten: |
| 35. Funj (Fung) | Butwa-Zimbabwe |
| 36. Semitische u. ostkushitische Staaten Äthiopiens. | Monomotapa. |
| 37. Adal (Granje) | Rozwi-Staat |



Karte 2

gab, über die Lunda-Cokwe-Reiche bis zu den Luba in Katanga. Heute ahnen wir, daß diese Reiche späte Schöpfungen eines Kulturstromes darstellen, der von etwa 500–1000 n. Chr. aus dem Nordosten Afrikas kam mit einer höchst charakteristischen Keramik (Bodendellen-Keramik) über das Zwischenseen-Gebiet (Uganda, Rwanda-Rundi), wo seit 1500 eine kuschitische Hirten-schicht die älteren Großstaaten eroberte. Die Hirtenherren übernahmen die sakralen Fürstentümer. Als Hirten hatten die Tutsi-Hima aber keinen Sinn für die afrikanische Plastik, die nur noch auf der Insel Ukerewe im Viktoria-See und an wenigen Stellen des Festlandes überlebte. Prähistorisch kann als Kern der frühen Luba-Kultur jetzt das schon eisenzeitliche „Kisalien“ am oberen Lualaba eruiert werden (RC 14: 700–900 n. Chr.). Es muß in irgendeiner Art mit der Ausbreitung der Bantu zu tun haben (s. unten).

4. Die steten Nord-Süd-Wanderungen von plastikfeindlichen Hirtenvölkern haben auch in Ost- und Südafrika nur wenig Reste altneigerischer Kunst weitergedeihen lassen. Wo sie fortwirken konnte, liegen Diffusionen aus dem Plastikzentrum der Südkongo-Großreiche vor (Bildwerke der Ndonga-Ambo-Häuptlinge nahe dem frühen Humbe-Reich der Jaga in Südafrika; Geisterstatuen der Nyaneka, die aus dem Reich „Nano“ der Mbundu in Zentral-Angola stammen sollen; die Ahnenstatuen des Ila-Häuptlings Chibaluma von Lusaka, der ein Luba-Ila-Mischling war usw.). Bemba, Cewa, Rotse-Luyi in Zambia stehen geschichtlich in Verbindung mit diesen Großstaaten, während die ostafrikanischen Saramo-Shambaa ihre Plastik vermutlich gewissen Kleinreich-Bildungen im Hinterland der Ostküste verdanken. Zwei schwer erklärbare Fakten zeigt Ost- und Südafrika aber doch: die Shona als Staatsvolk und Erben der mittelalterlichen Reiche von Monomotapa und Zimbabwe haben heute kaum Plastik größeren Umfangs. Wo sie auftritt, ist sie allerdings nur mit den Reichsbildungen zusammenzubringen, besonders mit den Rozwi (Geierstelen auf den Zimbabwe-Ruinen, Häuptlingsstab des Mutota, Tierkeramik), vgl. auch die rätselhafte Plastik, die S. 58 erwähnt ist. Hier könnten in der Zukunft allerdings noch Grabungen Plastik wenigstens für die Frühzeit zutage fördern. Andererseits gibt es am Rovuma und in Nord-Mozambique

ein Zentrum hoher Rundplastik, die sich an die der Lunda-Cokwe stilistisch und sachlich leicht anschließen ließe (Frauenmasken (!) und -statuen). Es fehlen aber alle Anzeichen für Großstaaten in diesem Raum. Sie könnten dort sehr wohl in vergangener Zeit bestanden haben, wie ähnlich in einem anderen Plastikgebiet, das heute nur indirekt Beziehungen zur Königskultur hat: dem Gebiet vom Ogowe bis Südwest-Nigeria.

5. Interessant ist auch, daß das Gebiet der Hyläa dort fast frei von hoher Plastik ist, wo sakrale Königtümer fehlen, daß sie aber genau dort erscheint, wo sich von Süd oder Nord her Fürsten vom Gottkönig-Typ in den Urwald vorgeschoben haben: Mangbetu, Dengese, Bolia und andere West-Mongo. Die West-Hyläa (Gabun, Südkamerun) scheint allerdings auch durch ältere Kleinreiche von der Küste her bestimmt zu sein und damit die hier nicht unbedeutende Plastik. Einflüsse – möglicherweise über die Küstenschifffahrt – sowohl aus Nigeria als auch von Kongo her, sind nachweisbar.

Die folgenden Ausführungen sollen in kurzer Übersicht die Zentren der „hohen Kunst“ und deren enge Bindung an die älteren Großstaaten Afrikas darlegen. Es handelt sich im wesentlichen um die zwei Kern-Areale, denen jeweils Auslagerungsräume zugeordnet sind.

In beiden Kerngebieten ist die Verfolgung der die rezente Plastik der Höfe tragenden Kulturen bis in archäologisch datierbare frühgeschichtliche Zeiträume möglich: im Norden bis in die zwei Jahrhunderte um die Zeitwende, im Süden bis in das 7. Jh. n. Chr.

Nok-Yoruba-Benin¹

Wir beginnen mit der durch absolute Daten – RC-14-Daten – als bisher älteste Negerplastik festgestellten Nok-Kunst aus Nord-Nigeria. Hier am Rande des Jos-Plateaus fand man im Zinn-Minengebiet und in durch eine Lehmschicht bedeckten Flußschottern Terrakotten, Menschenköpfe, welche stilistisch Stücken der frühen Bronzen der Beninkunst des 15. Jahrhunderts als Vorbilder gedient haben könnten (s. Taf. 1). Man fand auch Keramik, Eisen-

¹ Hierfür jetzt die bequeme Übersicht von F. Willett: Ife. Bergisch-Gladbach 1967. Für Benin bleibt immer noch als Hauptquelle F. v. Luschan, Die Altertümer von Benin. Berlin 1919 (3 Bände).

schlacken, Tondüsen, Eisen- und Steinbeile, Quarz- und Zinnerperlen, sowie Quarz-Lippenpflocke. Alles verrät eine Kultur, in der frühe Eisenarbeit und neolithisches Gerät zusammentreffen. Die RC-14-Daten von Nok und einem verwandten Fundort (Taruga) grenzen die Entstehung der Kultur auf etwa 200 v. Chr. bis 200 n. Chr. ein. Für diese Zeit kann auch nach anderen Radio-Carbon-Daten die Einführung des Eisens in anderen Teilen Afrikas angenommen werden (z. B. Situmpa in Zambia). Die allgemeine Überzeugung ist heute, daß sich die Eisentechnik frühestens 500–200 v. Chr. von Meroe aus nach Westen und Süden verbreitet habe (vgl. dazu auch unten S. 48). Die hier gefundenen Terrakottafiguren und -köpfe¹ sind, wie B. Fagg an zahlreichen Beispielen verdeutlicht, Vorläufer der um ca. 1000 Jahre jüngeren Ife-Kunst der Alt-Yoruba und der ca. 1500 Jahre jüngeren Kunst des berühmten Benin. Auf beides kommen wir gleich zu sprechen.

Selbstverständlich können wir aus diesen Plastiken nur indirekt durch ihre Verbindung mit Ife auf engere Beziehung zu Großstaaten und sakralen Königen schließen. Wir müssen auf solche aber geradezu für das mittlere Nigeria aus dem Auftauchen neuer Funde zwischen Ife und Nok und aus den stilistischen Übereinstimmungen sowie Merkmalen der Tracht schließen (hier wie dort die gleiche Überladenheit mit einem Schmuck, der in Ife typisch für Höflinge ist!). s. Taf. 2.

In Ife, der heiligen Stadt der Yoruba in der Westregion Nigerias, fand Frobenius erstmals 1910 eine der großartigen Bronzen, welche heute als Höchstleistungen afrikanischer Bildnerei gelten. Seitdem wurden im Umkreis der Residenz des geistlichen Oberhauptes von Yoruba, des Oni, der ein echter Gottkönig war und dem weltlichen Herrscher, dem Alafin, gegenüberstand, zahlreiche ähnliche Bronzeköpfe seiner Vorgänger und Terrakotta-Köpfe gefunden, wie sie auch schon Frobenius in das Berliner Völkerkundemuseum schicken konnte (s. Taf. 3).

Obgleich sich in Ife auch megalithische Denkmäler und eine hochentwickelte Steinschneidekunst vorfanden, deutet doch die

¹ B. E. B. Fagg, The Nok Terra-cottas in West African Art-History. Actes du IV^e Congrès Panafricain de Préhistoire, Sect. III. Tervuren 1962, S. 445 ff. Vgl. auch O. Davies, West-Africa before the Europeans. London 1967, S. 256.

Verwendung von Eisennägeln an Steinskulpturen, wie sie etwa im Haar von Menschenfiguren oder in Augen von Schlangen aus Stein zu finden sind, eindeutig auf die Eisenzeit Nigerias.¹ Tatsächlich muß man nach den Traditionen der Yoruba mit einem Alter von 600 bis 700 Jahren rechnen. Ebenso sicher ist erweisbar, daß es sich hier um eine rein höfische Kunst handelt, welche an die kleinen Stadtstaaten im Gebiet der heutigen Yoruba gebunden war. Dahin gehören auch die Ansammlungen von Steinstatuen von Esie und die am unteren Niger im Gebiet Nupes gefundenen sogenannten Tsoede-Bronzen, deren technische Vollendung sich sowohl an die Ife-Kunst als auch an die des jüngeren Benin (vgl. unten) anschließen läßt. Ob nun diese Tsoede-Bronzen von Ife nach Norden gelangten oder ob sie auf ein früheres Kerngebiet im Norden (nahe den Zinn-Minen Nord-Nigerias) hinweisen, ist einstweilen noch nicht eindeutig zu klären. Sie bilden jedenfalls ein willkommenes Bindeglied zwischen der alten Nok-Kultur und dem späteren Ife (und Benin).

Sicher ist auch, daß die künstlerischen Leistungen der heutigen Yoruba in der Holzschnitzerei, als in die breitere Volksmasse übergegangene, ursprünglich rein höfische Kunstübung angesehen werden müssen. Hierher rechnen nicht nur die zahllosen Bildwerke ihrer Orisha, Sippengötter eines ungemein farbigen Pantheon, allen voran die Bilder des Gottes ihrer Königsfamilie, des Donnergottes Shango, sondern stilistisch auch die in Kultbünden verwendeten Totenmasken (egungun) oder die bei Festen der Vermehrung getragenen Gelede-Masken, deren naturalistischer Stil an Ife-Terrakotten oder -bronzen erinnern, mehr aber noch an die Nok-Plastik aus den Anfangszeiten dieses Kunstbereiches.

Von Ife aus wurde auch die seit 1897 berühmt gewordene Kunst des Stadtstaates Benin gegründet. Der Sohn eines Ife-Oni des 13. Jahrhunderts soll nach Benin geschickt worden sein, um hier Yoruba-Kunst im Rahmen eines sonst nicht übermäßig künstlerisch begabten Stammes, den Edo, zu verbreiten. Als Ife 1897 nach einer Strafexpedition der Briten abbrannte, gelangten

¹ Vgl. dazu: K. C. Murray and F. Willett, *The Oro grove at Ife*. Man 58, 1958, S. 187.

Bronzeplatten mit Reliefdarstellungen von Portugiesen des 16. Jahrhunderts mit ihren Trachten, Uniformen und Waffen, von Göttern, Gottkönigen mit Welsbeinen, Höflingen usw. in europäische Museen. Mit ihnen waren die Wände des Königspalastes bedeckt, wie es auch beim Oni von Ife gewesen sein soll. Bronzeköpfe der Könige als Träger beschnittener Elfenbeinzähne waren jüngere Stücke eines intensiven Königsahnenkultes, in den auch die Königin-Mutter einbezogen wurde (Taf. 4). Das Material für die bleireiche Bronze dieser Platten (Kupfer 84%; Zinn 2,75%, Blei 8%) kam zum nicht geringen Teil aus Europa in Form der Handelsringe, „Manila“ genannt. Die Fugger hatten guten Anteil an diesem frühesten Handel der Europäer mit Benin, das sich in den letzten Jahrhunderten völlig abschloß.

Welchen Eindruck Benin auf die weniger kultivierten Nachbarn im Ölfußgebiet Süd-Nigerias machte, zeigt die naive Stümperei der Ijo, welche Grabbilder in deutlicher Nachahmung der Bronzeplatten verfertigten.¹

Kommen wir zu den Auslagerungen dieses höfischen Kunsternes. Was wir westlich von Benin-Yoruba an plastischer Kunst finden, ist bis zur Elfenbeinküste fast stets an die Höfe gebunden: an den von Abomey (Dahomey), wo der letzte König von Dahomey, Gbehanzin, lebensgroße Statuen von sich und seinen Vorgängern anfertigen ließ. Die Reliefdarstellungen am Palast in Abomey sind reine Adaptionen des in Benin geübten Brauches, Bronzeplatten an den Palastwänden zu befestigen. (Das Staatsvolk der Ewe-Fon hat keine nennenswerte Plastik!) Die Anregungen der Dahomey-Könige kamen aus Yoruba (Löwenbilder! usw.). Yoruba selbst führten Gelbguß in Togo ein, und selbst den Metallguß der Goldküste; die „Kuduo“ (Grabgefäße) aus Bronze mit Figurenschmuck, vor allem aber die mit Gold plattierten oder ganz aus Gold bestehenden Porträts von Königen der Ashanti und Brong (Taf. 5) und erst recht die Königsporträts aus

¹ Beispiele einer fast hilflosen Nachahmung der Beninbronzen bringt R. Horton: *Kalabari Sculpture*. Apapa 1965; bes. Fig. 3–9, 14 f., 17 f. Die Darstellung der Dorfheroen und Wassergeister der Ijo auf Freiplastiken und „figure-plaques“ sind moderne Adaptionen höfischer Kunst, da statt der Könige und ihrer Begleiter die Gründer der Calabari-Handelshäuser des 17. Jh. bis später dargestellt werden.

Ton von Grabfunden (Fomera)¹ kann man z. T. aus dieser östlichen Quelle ableiten, falls nicht ein aus Norden und Nordosten kommender Einfluß über Dagomba, oder ein anderer aus dem inneren West-Sudan kommender Kulturtrend dafür verantwortlich zu machen ist.

Denn K. Dittmer hat in einer Darstellung der Kulturprovinz „Ober-Volta“, die nicht ganz mit dem gleichnamigen heutigen Staatsgebilde identisch ist, eine interessante Tatsache festgehalten:²

Auch die Naba (= Kaiser) der Mossi, typische Gottkönige, hatten ehemals eine entwickelte, höfische Kunst, die offenbar heute verschwunden ist, gefördert. Der Innungsmeister in der Kaiserstadt Wagadugu hatte beim Tod des Mossi-Kaisers dessen Büste sowie eine Gruppendarstellung seines Gefolges aus Bronze zu gießen. (Das erinnert natürlich stark an das mittelalterliche Benin). Sein Amt war aber keineswegs immer erfreulich. Er gehört zum Jenseitsgefolge des Kaisers und überlebte daher den Herrscher trotz aller kostspieligen, magischen Mittel nicht lange. Man zwang ihn auf jeden Fall, wenn er seine Gießertätigkeit beendet hatte und nachdem er reich beschenkt wurde, auszuwandern. Er darf den Kaiser nie mehr sehen. Selbst die kulturell niedriger stehenden, unterworfenen Grussi-Stämme des Naba-Reiches nahmen Teile des höfischen Kunsthandwerkes an, das auch auf die Bobo und andere Gruppen überging. Sie sollen sogar ihren verstorbenen Fürsten Totenmasken aus Bronze, welche später aber durch Ledermasken ersetzt wurden, aufgelegt haben. Abgesehen von altmediterranen Parallelen drängen sich hier natürlich die genannten Totenmasken der Ashanti-Brong auf.

Die Genre-Plastik der Goldgewichte von Ashanti stellt zwar eine besonders reizvolle Gattung der Kleinkunst Westafrikas dar, ist aber offenbar keine sehr alte Produktion. Immerhin deutet schon die Symbolik vieler dieser Gewichte und das Berechnungssystem, überhaupt die Verwendung figürlicher Gewichte zur

¹ Die sehr schönen Lehmporträts von Fomera (vgl. Wild in Man 1934, 1) wurden auf die Gräber der Häuptlinge, ältesten Räte und der Königin-Mutter gestellt. Sie sollen 1870 von einer Frau angefertigt worden sein.

² In einem z. Zt. in Druck befindlichen Werk „Die Völker Afrikas und ihre traditionellen Kulturen“, herausgeg. von H. Baumann.

Goldabmessung, auf eine hochkulturliche Abkunft, der man tatsächlich in verschiedener Art nachzuspüren versuchte.

Sonst ist höfische Kunst – im Gegensatz zu den Yoruba – nur in geringem Umfang in die breite Masse der Bewohner der Goldküste eingedrungen (Akwabo-Mädchenpuppen!). Um so mehr erkennen wir bei westlichen Nachbarvölkern die Auswanderung einer Herrschicht mit Sprache und Hofkunst bis an die Elfenbeinküste. Hier bilden die Agni-Baule ein Zentrum der höfischen Schnitzerei, die offenbar im Heimatland der Ausgewanderten, an der Goldküste, allmählich erlosch. Die Grabplastiken aus Ton, welche man in Krinjabo im Agni-Gebiet fand, sind ohne ihre Ashanti-Vorbilder nicht denkbar. Bis in das Gebiet der Senufo, Guro, Dan und Kran im Westen und Nordwesten reichten die Anregungen dieses westlichen Auslagerungsraumes der „hohen Plastik“. Und hier wurde das gesamte Volk erfaßt, so daß die höfischen Ursprünge dieser Kunst oft verkannt werden konnten.

Weiter westlich erscheinen in Sierra Leone und Guinea gleichfalls Bildwerke (Ahnenfiguren und Masken) in volkstümlichen Fruchtbarkeitskulten (Nimba-Plastiken der Baga) oder Geheimbundritualien verwendet. Auch hier machen uns schon bald nach Eintreten in die Tatsachen Hinweise auf das aktive Wirken von Herrschichten aus dem Innern stützig. Die Landa-Maske der Mende stellt zwar den Geist des Poro-Geheimbundes dar, aber auch den „ersten Stammesfürsten der Mende, dessen Tod verheimlicht wurde, und für den, um das Geheimnis von seinem Hinscheiden zu wahren, ein ihm ähnlicher Stellvertreter gefunden werden mußte“.¹ So erhielt sich sogar ein Element sakralen Königtums: die Verheimlichung des Todes eines Herrschers. Wir wissen ja: Geheim- und Kultbünde organisieren nicht nur Initiationen, Bestattungen und dgl., sie organisieren oft genug eine Macht gegen die gewählten oder erblichen Herrscher, wenn diese sich nicht ihrer zu bedienen verstehen. Man denke nur an den Geheimbund der alten Yoruba, den Ogboni, der die Stadtpräsidenten, eine Art sakraler Mini-Könige, scharf unter Kontrolle hält, und auch selbst zum Patron einer typisch höfischen Kunst, des Gelbgusses, wurde. Manche Bale – so hießen diese

¹ R. Eberl-Elber, Westafrikas letztes Rätsel. Salzburg 1936, S. 292, 337.

Stadtpräsidenten – meint Frobenius, verstanden es, die Sache des Ogboni zu der ihren zu machen.

Die Kunst Sierra Leones hat auch eine höfische Wurzel im engeren Sinne. Ab 15. Jahrhundert gab es hier ein Reich der Temne, dem ein Gottkönig vorstand. Der erste, Bai Farama, kam aus Nordosten. Er erlitt, wie alle Sakralkönige, einen Zwangstod; sein Haupt wurde mit dem seines bestatteten Vorgängers ausgewechselt. Das ist echt afrikanische Herrscherkontinuität. Aus dieser Zeit müssen die in ihren Funktionen den heutigen Bewohnern unbekannten Figuren aus Speckstein mit ungewöhnlichen Motiven stammen. Im Stil erinnern sie z. T. an Ife-Yoruba-Plastik, so auch der Schneidersitz, die Reiterfiguren, das Mutter-Kind-Motiv. Diese „nomoli“ oder „pomtan“ bei Sherbro, Temne und Kissi findet man in der Erde und verwendet sie heute, in die Reisfelder versenkt, als Kraftspender der Ahnen.¹

Auch nach Südosten breitete sich die Großstaaten-Kultur, aus dem Yoruba-Benin-Raum vordringend, aus. Über Onitsha erreichte sie die Südost-Nigeria-Völker, wo Ibo und besonders die Ekoi mit ihren Masken noch deutlich den Stil Yoruba-Ifes vertragen.

Igara, Idoma und Jukun am Niger-Benue sind strahlungskräftige sakrale Königtümer, die tief nach Süd-Nigeria und Nordwest-Kamerun gewirkt haben. Die Jukun sind durch ihr stark ausgebildetes sakrales Königtum berühmt geworden. Sie werden immer wieder herangezogen, wenn von Einflüssen ägyptisch-nubischer Kulturen auf Afrika die Rede ist. Sie bilden, wie gesagt, ein Bindeglied zwischen den nach Yoruba-Benin hinneigenden Idoma und Igara, sowie den Tikar-Bamum-Völkern des Graslandes von Kamerun.

Nach der Psychologie der Jukun² wird der Mensch nach seinem Tod zu einem Aki (d. h. Leiche) und Dindi oder Adidi, einer Seele, die nicht stirbt. Das ist die sog. Bildseele oder Schattenseele. Die Reduplikation des Wortstammes „ndi“ zeigt an, daß es sich hier um das Doppel, das Gleichbild des Menschen, handelt (daneben gibt es noch die Lebenskraft „aki“ im Herzen und die

¹ Nach Neel (*L'Anthropologie* 1913, 24) gibt es tatsächlich „pomtan“ bei den Kissi, welche auf den Gräbern verstorbener Häuptlinge gefunden wurden.

² Vgl. C. K. Meek, *A Sudanese Kingdom*. London 1931, S. 202.

Rachemacht eines Toten, das „bwi“). Der Dindi eines Menschen haftet nach dem Tod zeitweilig an Steinen, Stücken von alten Kornreibern, die man in Schreinen verwahrt. Nur in einigen Jukun-Gebieten stellt man hölzerne Bildwerke her, welche die toten Häuptlinge darstellen sollen. In sie tritt der Dindi ein; es können aber auch der Kopf, die Hand oder andere Körperteile sein, in welche der Dindi eintritt. Die Bilder, die also nur von Häuptlingen hergestellt werden, setzt man derart Reliquien gleich, und man gibt den Bildern Opfergaben (wie den Reliquien), deren geistige Essenz der Tote benötigt, um nach Kindo, dem Totenreich, zu kommen.

Von Jukun aus verbreiteten sich Handwerkskünste und Staatsideen, wohl auch der Königsahnenkult, nach Südosten. Im Grasland von Kamerun bildete sich ein neues höfisches Zentrum: Bamum, deren Herrscher mit dem Gelbguß aus Nordosten, aus Tikar, kamen. Der Bamumherrscher Njoya erfand eine eigene Schrift, holte Kunsthandwerker von überall her an den Hof in Fumban, errichtete schließlich Bildhauerateliers und Handwerkerstraßen und schenkte Wilhelm II. seinen Thron, der nun im Berliner Völkerkundemuseum steht.

Von hier gelangten viele Formen der reichen Figuren- und Maskenplastik in den höher gelegenen Feuchtsavannen-Raum Kameruns. Emonts Bericht über den Besuch des Sohnes eines Maskenschnitzers aus Babanki bei Njoya ist beispielhaft. Er sah die großen, von Ahnen der Könige bewachten Figurenthrone und wurde dermaßen angeregt, daß er begann, ähnliches zu schnitzen. Sein Volk dankte ihm, da seine Schnitztätigkeit allmählich in andere Landschaftsteile verbreitet wurde, damit, daß es ihn zum König wählte.¹ Unter ihm wurde Babanki zur Zentrale der Schnitzerei des Savannenhochlandes von Nordwest-Kamerun, von Bamum bis Bangangte. Gelbgußarbeiten blieben aber lange Zeit das Vorrecht von Bamum. Es heißt, daß Bamileke-Häuptlinge nicht nur von sich, sondern auch von der Mutter des ersten Sohnes Bilder anfertigen ließen, was wieder an die zahlreichen Königsmutter-Porträts aus Bronze in Benin erinnert.² Und jene großen Holz-

¹ Vgl. P. Germann, Beiträge zur afrikanischen Kunst. Berlin 1958, S. 44.

² Vgl. W. Fagg bei E. Elisofon, The Sculpture of Africa. London 1958, S. 150.

masken von Bamum, deren z. Z. monströs geblähte Backenpartien schon fast karikaturhaft wirken, sind zum ersten Mal beim Tod des ersten Vorfahren des Njoya, des Königs Nsare, in Erscheinung getreten (Taf. 6). Wir wissen durch den Missionar J. Sieber von einer Tradition, derzufolge im Zuge des Totenfestes für Nsare angesehene Gefolgsleute des Königs einen Geheimbund gründeten, „um den Einfluß des verstorbenen Königs unter dem Volk lebendig zu erhalten“.¹ Wieder begegnet uns die Bildschnitzerei auf ahnenkundlicher Grundlage mit dem Geheimbund zusammen. Auch hier stützt dieser die Macht des Königs und ist diesem nicht als Instrument der Stadt- und Dorfhäuptlinge gegen König und Adel entgegengesetzt, wie etwa der Ogboni-Bund der Yoruba.

Daß die schönsten Stücke alter Schnitzereien von Ahnen (aber auch deren Geräte, wie Throne, Insignien usw.) mit Kupfer- oder Zinnblechfolie benagelt oder beklebt waren, deutet allein schon auf Einflüsse der intensiven Hofkunst Westafrikas im fernen Westen, auf Benin-Yoruba, Dahomey, Baule, wo ähnliche Metallplattierung an Ahnenbildern der Könige beliebt war, hier sogar aus Silber- oder Goldblech. Das Kameruner Grasland ist auch hier provinzielles Hinterland der Nigeria-Hochkunst (Taf. 7).²

Das zweite Hauptgebiet afrikanischer „hoher Plastik“ ist der Raum zwischen Unter-Kongo und Tanganyika-See. In der dem Urwald vorgelagerten Feucht-Savanne haben sich im letzten Jahrtausend eine Reihe von Staaten mit Gottkönigen entwickelt. Man darf heute annehmen, daß sie alle miteinander historisch verbunden waren und daß die Anregungen zu ihrem Auf- und Ausbau aus dem Nordosten Afrikas gekommen sind, zunächst aus den Staaten im Zwischenseengebiet (vor der Hima-Tutsi-Herrschaft der letzten 3–4 Jahrhunderte), und weiterhin aus dem äthiopisch-nubischen Raum des ersten nachchristlichen Jahrtausends. Man hat sogar behauptet, daß mit Gründung der frühesten dieser Staaten die erste Bantu-Eroberungswelle der Südhälfte Afrikas zusammenhängt, wie neuere Sprachforschungen von

¹ Vgl. Eckart v. Sydow in K. Th. Preuß, Lehrbuch der Völkerkunde. Stuttgart 1939, S. 197.

² Vgl. dazu auch H. Baumann, in H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes II. 1929, S. 94 ff. und Ders., Völkerkunde von Afrika. Essen 1940, S. 280 ff.

W. Guthrie¹ nahezulegen scheinen. Dieser Autor sucht gerade im Gebiet eines dieser Staatsgebilde, dem Luba-Reich, den Ort der Expansion der Bantu. Tatsächlich hat die archäologische Grabung im Gebiet des Kisale-Sees inmitten des heutigen Luba-Expansionsraumes in Nord-Katanga eine hochstehende Kultur (RC 14: ab 7. Jh. n. Chr.) zutage gefördert, das „Kisalien“, das deutliche Hinweise auf das ferne Nordostafrika, aber ebenso auf spätere Kulturen in Zambia und Rhodesia zu geben vermag.² Auch die sog. Bodendellenkeramik („dimple based ware“) und mit ihr vergesellschaftete Dinge sind aus dem nubisch-äthiopischen Raum über Uganda-Kenya in den Ost- und Südkongo verbreitet worden.³ Sie reicht gleichfalls in die zweite Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends und lebt in der Kultur der Südkongo-Staaten, mindestens mit ihrer typischen Ornamentik, weiter. Diese prähistorischen Kulturen muß man als älteste Ansatzpunkte der späteren Großstaaten in der frühen Eisenzeit der Südhälfte Afrikas ansehen.

Zu diesen Großstaaten rechnen wir u. a.: die alten Königreiche „Kongo“, „Loango“ und „Ngola“ südlich und nördlich des Unterlaufes des Kongo (=Zaire) mit Ausläufern bis Gabun (über Lumbo bis Mpongwe) und bis in das Teke-Land nördlich des Stanley-Pool (Reiche der „Anziken“, des späteren „Makoko“ usw.). Es folgt ein Gebiet mit Kleinkönigtümern im Westkongo: Pufferstaaten des Kwangogebietes am unteren Kasai und Reste von Königtümern am Leopold II. See (Bolia usw.), sodann aber der ganze große Expansionsraum der Luba-Lunda-Herrschaften, welche zeitweilig vom Tanganyika und Moero-See im Osten bis zum Kwango im Westen reichten. Die Luba haben über das Gebiet der heutigen Songye und West-Luba das erste Luba-Reich und über dieses das Reich Lunda geschaffen, das sich dann bis zu den Cokwe und Yaka im Westen, bis zum Moero-See im Osten („Kazembes Reich“) ausbreitete.

¹ W. Guthrie, *Some Developments in the Prehistory of the Bantu-Languages*. Journ. Afr. Hist. 3, 1962, S. 273 ff. (vgl. auch ebenda S. 184 ff.).

² J. Nenquin, *Excavations at Sanga 1957*. Tervuren 1963.

³ H. Baumann, *Die ethnologische Beurteilung einer vorgeschichtlichen Keramik in Mittelafrika*. Festschr. f. Ad. E. Jensen Bd. I. München 1964. H. Straube, *Die hist. Wurzeln der ostafrik. Bodendellen-Keramik*. Kölner Ethn. Mitt. 4, 1965.

Als die Portugiesen die Küstenreiche im Westen (Kongo, Ndongo-Ngola) im 15. und 16. Jahrhundert kennenlernten, bestanden schon Großstaaten im Innern, wie wir sehr wohl aus Traditionen dieser Inlandvölker heute wissen. Die Archäologie vermag diese Überlieferungen zu unterstützen, wie wir hörten. Die frühe Christianisierung des Königreiches Kongo blieb mehr oder weniger auf das Kernvolk um die Hauptstadt San Salvador und den unteren Flußlauf beschränkt. Trotzdem mag das eine oder andere christliche Motiv in die „hohe Plastik“ der Kongo-Vili eingetreten sein. So auch manche dem afrikanischen Plastik-Kanon fremde Formen: die Christusgestalt der Kruzifixe erschien umgebildet als Mensch mit von sich gestreckten Armen, z. T. in einem Rahmen: das ist das „Santu“ genannte Bild, das heute – des ursprünglichen Sinnes entleert – den Jagdheros und ersten König „Kongo“ darstellt, der starb und auferstand; das Bild gab Erfolg auf der Jagd! Bei den in Nordost-Angola wohnenden Cokwe entstand ich ein Exemplar dieser bemerkenswerten Umgestaltung des christlichen Erlöserbildes. (Die Könige unseres Südkongo-Raumes sollen der Mythe nach meist als Jäger in das Land gekommen sein, und eine Treibjagd gehört nicht selten zu den Investitur-Riten). Auf das alte Christentum, oder besser auf frühen europäischen Einfluß mögen weiterhin Abweichungen von der statuarischen Blockeinheit des afrikanischen Bildes zurückgehen: der erhobene Arm als abwehrende Geste, Adoranten-Haltung, die nachdenkliche Haltung der Königsstatuen, wobei die im Schneidersitz hockende Gestalt mit der Hand an der Wange den geneigten Kopf hält (vgl. unten) und anderes mehr. Man muß auf die ungewöhnliche Sitzstellung (Schneidersitz) deshalb aufmerksam machen, weil schon Leo Frobenius (Atlas Africanus, Heft 3, Blatt 15) diese Sitzgewohnheit seinem „erythräischen“ Adel im Sudan und im Südkongo-Rhodesia-Raum zugeschrieben hat. Auf jeden Fall liegt hier ein Kulturelement der Königskulturen vor, welche diese mit dem Orient verbinden (Abb. 2).

Es geht aber doch wohl zu weit, die hier und im Hinterland des Südkongo besonders reich auftretenden Mutter-Kind-Motive sämtlich dem Eindruck christlicher Madonnenbilder zuzuschreiben. Es könnten diese Mutter-Kind-Bilder ebenso gut Ausdruck eines bemerkenswerten sozialen Phänomens der Staatsvölker vie-

ler dieser Reiche sein: des Mutterrechts; es herrscht von Gabun über Kongo und Cokwe-Luba bis zum Rovuma und Unter-Zambesi im Osten (sogenannte „mutterrechtliche Mittel-Bantu-Provinz“). Dagegen sind die polychrome Bemalung der Menschenplastik und vermutlich auch die Trauer im Ausdruck von Gesicht und Körperhaltung (Taf. 8), vielleicht sogar die oft eindrucksvollen Züge des Todes im Antlitz der Masken ferne Reaktionen auf Christusdarstellungen (Kreuz, Pietà usw.). Wir werden ja auch die bis in das Kwango- und Kasaigebiet vorgedrungenen kleinformatigen Gelbgießereien auf die Messing- und Bronzekruzifixe und ihre sicher häufig durchgeführte Einschmelzung seit Jahrhunderten zurückführen müssen, da eine autochthon afrikanische Bronze-gießerei im Süd-Kongo-Bereich schwer denkbar ist. Die von den Songye (Kongo-Kasai) über die Kuba, Tukongo bis zu den Pende reichenden gehämmerten Eisen- und Kupferfiguren bzw. -masken (über eine Kupfermaske, welche bei der Inthronisation der Häuptlinge eine Rolle spielt, vgl. unten S. 40) gehören nicht hierher, sondern zu einer Kultur mit alter höfischer Bildkunst. Hier tauchen auch andere metallische Akzessorien der Plastik auf: Metallblech als Hautbedeckung oder Augen; Eisen- oder Kupfernägel in den kunstvollen Frisuren usw. Jene Eisen- bzw. Kupferfiguren, aber auch die gehämmerten Gesichter an den berühmten Musterstücken zentralafrikanischer Metallkunst, den Songye-Beilen aus Eisen oder Kupfer tauchen gerade bei den Nachkommen der Träger der mittelalterlichen Bodendellen-Keramik auf (vgl. die Bemerkung am Schluß über die Zusammenhänge zwischen Schmiede- und Holzschnitzkunst S. 51 ff.). F. Olbrechts meint dazu: „Diese Vorliebe für eine metallische Dekoration ist eine Eigentümlichkeit der Ba-Songe und erklärt sich leicht aus der Tatsache, daß diese letzteren und vor allem ihre Zappo-Zap-Gruppe zu den geschicktesten Kunstschmieden des Kongo gehören“.¹

Die Bildwerke des unteren Kongo-Raumes sind nicht nur europäisch angeregt, sondern ihre oft großartige Gestaltung ist mit einem alten Königtum, das Holzschnitzerei, aber auch Steinschneidekunst zu schätzen wußte, in Verbindung zu bringen. Dafür gibt es gute Beispiele. Südlich des unteren Kongo im graniti-

¹ Vgl. F. M. Olbrechts, *Les Arts plastiques du Congo Belge*. Bruxelles 1959, S. 77.

schen Massiv von Noki, bei Matadi und westlich des Mpozo-Zuflusses, werden aus weichem Schiefer, den man „matadi mafumfu“ nannte, Grabfiguren von Häuptlingen hergestellt, die man in verlassenen Friedhöfen fand. R. Verly ist die Aufklärung über die in vielen Museen aufbewahrten, aus dem weichen Stein gefertigten Figuren zu verdanken.¹ Gräber der Häuptlinge der Bamboma-



Abb. 2. Königsdenkmal am Grab, Noki. Höhe 0,51 m. Tervuren Museum, nach R. Verly.

¹ R. Verly, *La statuaire de pierre du Bas-Congo*. Zaire IX. 5. 1955, S. 451–528. Vgl. auch H. Lavachery, *Statuaire de l'Afrique Noire*. Bruxelles 1954, S. 30 ff. Durch einen Vergleich der vier im röm. Luigi Pigorini-Museum befind-

Kongo (Manene) lagen schon in Portugiesisch-Angola, nahe der Kongo-Grenze. Hier fand man 80 Statuen von 30–80 cm Höhe. Wie stets bei Häuptlingsfiguren strebte man keine porträtgetreue Darstellung an, sondern charakterisierte sie durch ihren Schmuck, ihre Insignien oder ein physisches Merkmal (etwa ein zu kurzes Bein). Diese Figuren können sein: Frauen, Kinder säugend oder auf dem Arm tragend, Trommelschläger als Hofpersonen, vor allem aber sog. „Wächter“ (Ntadi, pl. mintadi), meist Darstellungen der Häuptlinge. Wenn ein solcher (mfumu) in den Kampf zog oder verreiste, ließ seine Familie eine Statue aus Stein von ihm herstellen und vom Doktor weihen. Sie steht im Innern der Hütte und schützt seine Familie während seiner Abwesenheit. Kommt er aber nicht wieder zurück, so wird sein Geist im Augenblick seines Verschwindens in der Figur Platz nehmen und weiterhin für die Seinen sorgen. Sie gehört dem direkten Erben, der die Statue am Ort in seinem Haus verwahrt, wo alle seine Kostbarkeiten sind („tumbu“). Ist kein Erbe da, so kommen sie auf das Grab des Toten.

Die besten „mintadi“ zeigen den Notabeln im Schneidersitz, in nachdenklicher Pose, die eine Hand an der Wange des leichtge-neigten Kopfes. Einige scheinen zu lächeln. Das Haupt krönt eine Mütze, offenbar Leopardenfell mit Krallen als Schmuck (s. Abb. 2).

Es gibt aber auch genügend Holzplastik im Kulturraum des Unter-Kongo, welche sich mit Königen oder Königssitten in Verbindung bringen läßt (s. Abb. 3). Plastiken der zu den Kongo gehörenden Bembe z. B. hat schon M. Küster¹ als Bilder konservierter verstorbener Herrscher erkannt. Bei den benachbarten Bwende hüllt man den Toten in unzählige Tücher und trägt sie als „niombo“, Pseudo-Mumien, umher. Man sieht an ihnen auch das Königszeichen, den Bart als Fräse und auf dem Leib die für die Bodendellen-Keramik typischen Ornamente als Narben.

Grundsätzlich wichtig scheint mir eine Bemerkung von Pechuel-Lösche zu sein:² Er betont, daß im letzten Teil des vorigen Jahr-

lichen Steinfiguren, darunter auch „mintadi“, welche aus dem letzten Jahrzehnt des 17. Jh. stammen, kann man durch Stilvergleich eine Reihe von Stücken eruieren, die älter als das 17. Jh. sein mögen.

¹ M. Küster, *Afrikan. Negerkunst u. ihre Beziehungen zur Hochkultur. Ethnol. Anzeiger III*, 1, 1932, S. 1–6.

² Pechuel-Lösche, *Volkskunde von Loango. Stuttgart 1907*, S. 398.



Abb. 3. Figur aus Loango (angeblich „gegen Halskrankheit“) mit charakteristischer Haltung der „träumenden Könige“ vom Unter-Kongo. Museum f. Völkerkunde, Leipzig (nach Hermann).

hunderts, als er seine Beobachtungen über das Loango-Reich sammelte, die besten Plastiken aus der Umgebung des Königs stammten und die Intensität des Vorkommens guter Plastik gegen Süden, also der Gegend des alten Reiches Kongo gegenüber, besonders stark war. In den nördlichen Landschaften fehlt die bessere Vili-Plastik ganz. Guirals Bemerkungen über die Ahnenplastiken der Teke nördlich Brazzaville lassen erkennen, daß dieses Volk, welches die große Plastikprovinz des Südkongo nach Norden abschließt, seine Ahnenfiguren im Zusammenhang mit denen der Großhäuptlinge und ihrer Vasallen geschaffen hat. Ein Zentrum dieser Plastik, die heute leider entartet zu sein scheint, dürfte die Residenz ihres Königs Makoko und seines Hauptvasallen gewesen sein. Hier stand auch die meterhohe Hauptstatue, in deren Gegenwart nicht geraucht werden durfte. Offenbar hatte jener „Hauptvasall“ das spezielle Amt, die Ahnenstatuen der Makoko selbst zu betreuen.¹

Einige Ethnologen lassen jenes Volk, das im Südkongo das Beste in Kunst und Kunstgewerbe leistet, die Kuba (Shongo) aus diesem Raum des Teke-Plateaus über das Kasai-Tal abwandern.

¹ L. Guiral, *Le Congo Français*. Paris 1889, S. 235 f., 289, 295.

Gewisse kulturelle und linguistische Züge der Völker längs des unteren Kasai deuten auf diesen Weg. Sicher ist aber, daß ihnen der Großteil ihrer Kunst erst an Ort und Stelle, also zwischen Sankuru und Luluabourg durch Einfluß der Songye, Luba-Lunda, Pende usw. zugekommen ist. Vermutlich ist auch ihr sakrales Königtum mehr von den Luba, denn von den Teke bestimmt. Eine der bedeutendsten Leistungen des Kunsthandwerkes der auch in einheimischem Hausbau, in Textilindustrien und Kunstgewerbe aller Art ausgezeichneten Kuba sind die nun in vielen Museen zu findenden Porträtstatuen aus Holz, meist nicht größer als 0,50 m. Es handelt sich um Abbilder von Königen des 17.-19. Jahrhunderts. E. Torday¹ beschrieb kurz vier der damals allein bekannten 5 Statuen, von Shamba Bolongongo (1600-1620), Misha Pelenge Che (1776-1810), Bope Pelenge I. und Kata Mbula (etwa ähnliche Zeit). Vor den im Schneidersitz ruhenden Gestalten (mit meist etwas verkürzten Beinen) befinden sich Gegenstände, die diese Fürsten importierten oder die sie sonst kennzeichneten: Ambos, Lela-Spielbrett, Stand-Trommel mit jeweils verschiedenen Ornamenten usw. (s. Taf. 9). Die Ausführung dieser Königsstatuen durch verschiedene Hofkünstler deutet auf beträchtliches Können, nicht weniger als die prachtvollen Plüschstoffe, die Gesichtsbecher aus Holz, die Trinkhörner und zahllose andere Geräte, welche schon allein durch ihre vielfältige Flechtbandornamentik, aber auch durch Formenkanon auf nubisch-koptisches Kunstgewerbe deuten, mindestens aber auf jene Bodendellen-Keramik, welche aus dem Mittel-Nil-Raum abwanderte.

Selbst die Masken der Kuba lassen sich nach E. Torday² deutlich mit dem Königtum dieses Volkes verbinden. Nach den von diesem ersten wissenschaftlichen Erforscher der Kuba (Shongo) festgehaltenen Traditionen und Legenden gehen sie auf die Zeit des Königs Shamba-Bolongongo (Samba Mikepe) des 93. Königs seiner Dynastie, bzw. auf dessen Nachfolger Bongo Lenge zurück, sofern wir den nicht unbestrittenen Genealogie-Daten Tordays folgen. Shamba Bolongongos Frau soll die erste Maske aus einer Kalebasse gefertigt haben, um ihr ungehorsames Kind zu erschrecken. Der König ärgerte sich aber darüber, daß eine

¹ E. Torday, *Les Bushongo*. Bruxelles 1910, S. 202f.

² Vgl. E. Torday, a.a.O. S. 87f., 250.

Frau die Maske erfand und gründete die Babende-Geheimgesellschaft, welche Masken zur Initiation ihrer Novizen verwendete (ähnliche gab es auch in der Knabeninitiation Nkanda, die vom König einberufen werden mußte). So kamen die Masken in die Hände der Männer, wo sie hingehören in der Meinung der Kuba. Jene Babende-Gesellschaft half den Notabeln (Kolomo) bei der Aufspürung von Rechtsbrechern, war also eine Art staatlicher Institution. Wieder fällt die enge Verbindung von König und Geheimbund auf!

E. Torday betont, daß nicht nur alle Kinder der königlichen Linie zu schmieden verstehen, sondern daß auch die hochgezuchtete Holzschnitzkunst am Hof durch ihre hochgeachteten Repräsentanten vertreten ist. Man schätzt hier die Holzschnitzer mehr als alle anderen Handwerker.¹ Einige der alten Könige waren ausgezeichnete Künstler, so Miele und Bope Pelenge, die vor allem als Schmiede berühmt wurden.

Fast nur von Vornehmen verwendet werden die schön beschnitzten Büffelhörner.² Immerhin hatte sich das Kunsthandwerk zu Beginn der Kolonialzeit schon ausgiebig im Volk verbreiten können, so daß selbst Kinder sich ernsthaft im Kunsthandwerk üben.

Der Hofschneider des Lukengo (König) in der Residenz Musonge hatte als Abzeichen ein in Menschenform geschnittes Dechselbeil, das er über der Schulter trägt. Es ist vielgestaltig auch bei andern Völkern im Kongo zu finden. Gesichtsbecher, Velourgewebe, Pokalformen und Holztassen sind ungewöhnliche, aus Hochkulturen eingeflossene Produkte eines ebenso ungewöhnlich kunstsinnigen Volkes.

Wie gesagt, entdecken wir in den Motiven der Verzierungen immer wieder neue Anklänge an die frühmittelalterliche Ornamentik der Bodendellenkeramik, die – vielleicht mit dem ersten Eisen – in das Innere der Südhälfte Afrikas zusammen mit andern Hochkulturdingen und der Gottkönig-Idee einwanderte.

¹ Vgl. auch die Bestätigung durch H. Himmelheber, *Negerkunst und Negerkünstler*. Braunschweig 1960, S. 371, der auch noch andere Schnitzerkönige nennt.

² E. Torday, a.a.O. S. 179, 191 f.

Auch die Angabe Preys (bei Himmelheber),¹ daß die als Griff auf dem Deckel einer der ornamental so schön verzierten Rotholzschateln angeschnittene Menschenhand andeute, daß der Besitzer einen Feind im Krieg getötet habe und danach in die hohe Aristokratie aufgenommen wurde, verweist auf den Nordosten Afrikas, wo das Töterabzeichen und der Töterkult eine so große Rolle spielen.

Es bleibt hier nur noch der Staatsvölker jener größten Staaten des Süd-Kongo zu gedenken, der Luba-Lunda, die sich südlich den Kuba anschließen. Wir wissen aus Traditionen, daß im Raum der alten Kisale-Kultur (vgl. oben) des 7. nachchristlichen Jahrhunderts (mit Nackenstützen altägyptischen Stils, Gesichtsurnen recht komplizierter Keramik, Drahtziehen und früher Metalltechnik) die großen Luba-Reiche (es waren mindestens zwei) entstanden sind. Im 19. Jahrhundert gab es noch namhafte Reste dieser Großstaaten mit Gottkönigen, welche sicher lange schon vor den ersten Kolonisationsversuchen der Europäer im 15. Jahrhundert begründet wurden. Von diesen Luba-Reichen aus wurde im 16. Jahrhundert auch der Lunda-Staat des Mwata Yamvo gegründet, der sich später vom Moero-See bis zum Kwango ausdehnte mit den Tochterstaaten des Kazembe im Osten, des Kasongo, Ndumba usw. im Westen. Unzufriedene Söhne des Lundakaisers wanderten nach Westen aus, gründeten Herrschaften im Gebiet der mutterrechtlichen Cokwe (Nordosten Angolas), und andere sammelten Heerhaufen aus Vertretern aller durchwandernden Länder („Jaga“ in Angola) und gründeten im Land „Nano“ (Mbundu-Hochland) neue Staaten.² Überall, wo diese Luba-Lunda-Herren wirkten, finden wir auch hohe Kunst, die vor Ausbreitung dieser Herrschaft in Südwest-Äquatorialafrika, wenn wir vom unteren Kongo absehen, kaum in Ansätzen erkennbar ist.

Die Cokwe, Minungo, Luena, Mbundu, Yaka lernten ihre Holzschnitzereien und Masken von ihren Lunda-Herren an deren Höfen kennen. Auch zu den Nachbarvölkern kamen Anregungen

¹ H. Himmelheber, a.a.O. S. 358.

² H. Baumann, Zur Frage der Steinbauten und Steingräber in Angola. *Paideuma*. VI, 1956, S. 137 ff.

(etwa zu den Pende). Meine Reisen unter den Cokwe, Minungo und Luena festigten meinen Verdacht, daß die von den ersten Entdeckern dieser Gebiete in die Museen in vorigen Jahrhunderten gebrachten Prachtstücke einer Holzschnitzerei nur aus Zentren der alten, später verjagten Lundaherrschaft stammen könnten. Tatsächlich fand ich 1930 nur noch wenig Zeugnisse echter Lunda-kunst (s. Taf. 10)¹; die Cokwe haben die Kunst ihrer Fürsten stark umgewandelt und eine breit angelegte Volkskunst entwickelt. Dem entspricht, daß die Lunda-Herrscher nur noch das Charisma geduldeter Repräsentanten einer alten Zeit herüber gerettet haben: sie waren zumeist schon cokweisiert. 1930 benötigte ich einige mühevollen Tagereisen, um einen jener bekannten Thronstühle der Cokwe (alias Lunda-)Fürsten zu erwerben. Auch er zeigte schon die für die späteren Cokwe typische Genre-Plastik, gleichwohl reizvoll durch die bilderbuchartige Belebtheit der Figuren.² 1954 bestätigte mir der Kurator des Museo de Dundo (Companhia de Diamantes, Angola), Dr. Redinha, daß tatsächlich ein solcher Zusammenhang zwischen alter guter Plastik und Residenzen der cokweisierten Lundaherrschaften besteht.

Dieses Museum besitzt auch eine Plastik, welche den Jäger-Heros und Staatsgründer des Luba-Lundareiches darstellen soll.³ Diese Plastik dürfte in der gleichen höfischen Werkstatt geschaffen sein, der auch die besten Cokwe-Plastiken des Berliner Museums für Völkerkunde aus den Sammlungen früher Entdecker Ost-Angolas entstammen. Die männlichen Statuen tragen jenen kronenartigen Kopfschmuck, den auch die wertvollste Maske des Cokwe-Volkes, die „Tshihongo“ genannt wird, aufweist. Man bezeichnete sie mir als „König der Masken“. Sie ist ein Element der

¹ Darüber besonders H. Baumann, Lunda. Berlin 1935. – Marie-Louise Bastin, *Art Decoratif Tshokwe* 2 Bde. Lisboa 1961. *Diamang Publicações Culturais* No. 55. – Dies., *Quelques Oeuvres Tshokwe*. Africa-Tervuren VI., 4 1961, S. 101–105.

² Es war bezeichnend, wie auf dem Rückweg von der Residenz des Soba von Kakoma, der mir diesen Thron verkaufte, die Leute aller Dörfer, durch welche unsere Trägerkarawane kam, das als Trägerlast aufgebundene kostbare Stück bewunderten. Jeder kannte alle verwendeten Motive, und einige vermißten sogar bestimmte Motive, die sie eigentlich erwartet hatten. Vgl. H. Baumann, Lunda. Berlin 1935 Taf. 64. S. 224 f.

³ M.-L. Bastin, a.a.O. (*Quelques oeuvres*) S. 101–105.

Lunda-Kultur. Es ist aber anzunehmen, daß hier wieder nur die dünne, aus Lubaland eingewanderte Herrenschaft für diese Dinge verantwortlich zeichnet (Taf. 11, 12).

Schon P. Pogge¹ hatte, als er das Lundareich und seinen Kaiser Mwata Yamvo besuchte, die Beobachtung gemacht, daß hier die Nackenstützen bei den Großen reich geschnitzt waren; bei Armen genügten runde Holzklötze, um die bei Häuptlingen besonders reichen Haartrachten auch im Schlaf zu schonen.

Und Francisco Travassos Valdez² kann von der östlichsten Residenz der Lunda melden, daß nur die „Cazembe“, die Herrscher als höchste religiöse Autorität, hölzerne Menschenfiguren besitzen durften.

Schließlich soll der Kunst der Luba gedacht werden, da bei ihnen ein Kulminationspunkt künstlerischen Schaffens erreicht wird. Der klassische Kunststil dieses Volkes ist ohne die Anregungen des höfischen Bedarfes nicht denkbar. Abgesehen von den Statuen der Häuptlingsahnen, deren Geschlossenheit und Würde bestrickt (Abb. 4), finden wir Häuptlingsstühle, von Frauen und Männern als Karyatiden getragen, bei denen wir daran erinnert werden, daß diese Fürsten sich ihrer Sklaven auch als lebende Sitzgelegenheiten bedienten, Würdestäbe und Bogenhalter für die Fürsten mit Bildern von Ahnen und prachtvoll geschnitzte Nackenstützen.

Sicherlich sind auch die als „kabila“ bekannten Werke des Meisters von Buli, Aufträgen von Fürsten zu verdanken (Taf. 13). Es handelt sich hier um besonders eindrucksvolle Statuen von Ahnen, aber auch von Frauen, die eine Opferschale oder Sitzfläche tragen, dann wieder von Männern und Frauen, die dasselbe tun. Die feingeschwungene Linie der Körper und Gesichtszüge verraten ein Schönheitsideal, das offenbar an dem Typus der bärtigen, feingesichtigen Luba-Chefs abgelauscht ist. Wenn es noch eines

¹ P. Pogge, *Im Reiche des Muata Yamwo*. Berlin 1880, S. 240. Dieselbe Beobachtung konnte ich bei den Cokwe machen. Figürlich geschnitzte Nackenstützen fanden sich nur in der Nähe von Häuptlingsschaften. Offenbar meint das verwendete Karyatidenmotiv hier wie bei Stühlen (s. Luba, unten) die den Herrscher tragenden oder stützenden Sklaven oder Höflinge.

² Francisco Travassos Valdez, *Six Years of a Travellers Life in Western Africa II*. London 1861, S. 241 f.

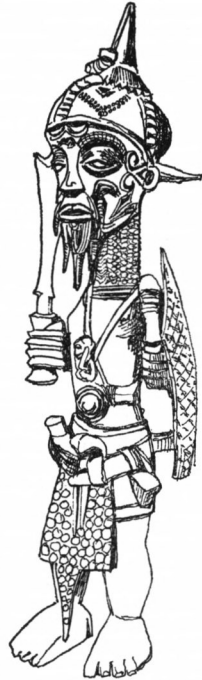


Abb. 4. Bena Lulua. Makabu Bwanga. Häuptlings-Ahne. Berlin, Museum f. Völkerkunde III C. 3246 (s. Wissmann: Im Innern Afrikas, Leipzig 1891. Abb. bei S. 264, s. a. S. 265 f.).

Beweises bedurft hätte, daß bei den Luba und lubaisierten Völkern des Südost-Kongo die figürliche Plastik eine höfische Kunst darstellt, dann wäre es durch die Arbeit von L. Zangrie erbracht.¹ Er konnte bei den Buye in Manyema Grabhütten entdecken, in denen die Abbilder der verstorbenen Häuptlinge als Holzstatuen lagern (Abb. 5/6). Sie konnten die Verwandtschaft mit den großartigen Ahnenbildern der Luba nicht leugnen, wenngleich der Künstler hier offenbar eine deutliche und auch schlichtere Variante erreichte. Die einfachen Buye stellten dagegen ihre Ahnen grob aus einfachen Holzscheiten dar. Jene Häuptlingsfiguren wurden, wenn der fürstliche Ahne zürnte, herausgeholt und mit seinen

¹ L. Zangrie, *Les Institutions, la Religion et l'Art des Ba-Buye*. *L'Ethnographie* N.S. 45, 1947, S. 50.

Knochen vereint mit einem Huhnopfer besänftigt. Die königliche Hauptfrau war stets mit ihrem Gatten in diesen Hütten bestattet. Bei einer Gruppe lag auch ein Eisengerät, ähnlich jenen, die vom nördlichen Ostafrika bis zum Zambezi (Soli) gefunden wurden und welches die enge Verbindung dieses Königtums mit der Eisenindustrie, auf die wir noch zu sprechen kommen (vgl. unten S. 52) illustriert.

Maes hat aufgrund von Dokumentationen des Tervuren-Museums, u. a. von P. Colle, darauf hingewiesen, daß die „Bwana-Mutombo“, die Holzschnitzer der Luba-Hemba, welche auch die schönen Figurenstühle von Urua verfertigten, eine besondere Stellung, „beinahe ähnlich jener der Schmiede“ hatten (s. Taf. 13). Es gab nur einen oder zwei in einem der Dörfer von 500 Einwohnern. Es war die Bildhauerkunst, wie Maes in flämisch zitiert „een Edle Ambacht“. Nur und einzig auserwählte Notabeln konnten „Bildhauer“ werden und das kleine, kunstvoll verzierte Schnitzerbeil

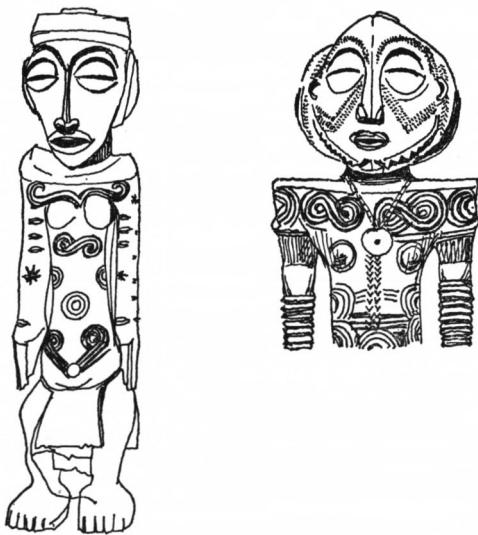


Abb. 5. Luba. Ahnenfigur mit Narbenornamenten vom Stil der Keramik der „Bodendellen-Keramik“. Nach Germann u. Herrmann, Beiträge z. afr. Kunst, Berlin 1958, Taf. 7.

Abb. 6. Königsahnenstatue der Buye (Luba) mit „mpande“-Muschel u. Bart als Insignien, sowie charakteristischen Narbenornamenten der Bodendellen-Keramik (Achterschleife). Mus. Florenz, nach Biasutti.

(Dechsel, „herminette“) als Zeichen ihres hohen sozialen Ranges auf der Schulter tragen.¹

Masken mit weitgeschweiften Hörnern tragen den nur Häuptlingen zustehenden Bart, und hier wiederholt sich unsere Beobachtung, daß auch die Masken, die bei den Übergangsriten verwendet werden, in das Ritual der Gottkönige einbezogen sind.

J. Maes konnte in Erfahrung bringen, daß ein besonders bekannter Typus der Masken der Luba, „kifwebe“, bei Tänzen verwendet wurde, welche man nur beim Tod eines Großhäuptlings oder eines Dorf-Notabeln durchführte, auch dann, wenn ein Häuptling oder Notabler ein Dorf besucht. Es sind das die halbkugelig geformten Masken, deren Gesicht ganz und gar von Rillen, mit weißem Kalk bemalt, durchfurcht ist.²

Eine seltene Maske, aus einer Kupferplatte gehämmert, zeigte man mir 1954 im äußersten Nordosten Angolas, im Stammesgebiet der Tukongo. Sie wurde aus einem Baumversteck geholt und erwies sich als das Eigentum der Häuptlingsfamilie. Marie-Louise Bastin hat zwei Jahre später interessante Einzelheiten über den Gebrauch dieser Maske, welche stilistisch mit den Holzmasken der verwandten Lwalwa jenseits des Kasai zusammenhängt, erfahren.³ Die Maske („ngongo munene“, der große Ngongo) wird beim Tod eines Erdhäuptlings verwendet. Man holt sie vom Baum und trägt sie zum Körper des Verstorbenen, wo ihr Wächter für den Geist der Maske verkündet, welcher neue Herrscher ernannt werden wird. Nach der Ernennung kommen alle Häuptlinge der Umgebung, um der Inthronisation beizuwohnen. (Eine mehr naturalistische Kupfermaske der Tukongo vom Stil der Holzmasken der Pende, von J. Osorio de Oliveira gesichtet, wurde 1958 veröffentlicht.)

Damit hätten wir die wichtigsten Zentren der „hohen Plastik“ Afrikas gekennzeichnet. Der Zusammenhang mit den sakralen Königtümern und über den Stammesordnungen stehenden Großstaaten ist evident.

¹ J. Maes, *Kabila en Grafbeelden uit Kongo. Moedereerebeelden uit Kongo*. Bruxelles 1939, S. 203f. (*Annales du Musée du Congo Belge* D VI, II, 2).

² J. Maes, *Aniota-Kifwebe*. Anvers 1924, S. 36.

³ M. L. Bastin, *Un Masque en cuivre martelé des Kongo du nord-est de l'Angola*. *Africa-Tervuren* VII, 1961. 2, S. 29ff.

Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß es auch noch zwei Räume in Afrika gibt, wo eine „hohe Plastik“ oder doch wenigstens Voll- und Rundplastik auftritt, ohne daß eine direkte Beziehung zu Großstaaten und Gottkönigen heute nachweisbar ist. Es sind dies das Rovumagebiet und Nord-Mozambique im Osten Afrikas, wo Makonde und Makua-Lomwe durchaus naturalistisch wirkende Masken (Taf. 14) und Ahnenbilder herzustellen verstehen und ein reiches bildnerisches Kunstgewerbe von alters her beheimatet ist. Während wir hier auf spätere mögliche Entdeckungen von Beziehungen zu anderen Räumen mit „hoher Plastik“ und Großstaaten (etwa im Süd-Kongo und in Zambia) warten müssen, dürfen wir schon heute das Küstengebiet Südkameruns und des Gabun, wo Entsprechendes auftritt, mit dem Einfluß der wirkungsmächtigsten Großstaaten an den Enden dieses Raumes (Yoruba-Benin-Nordwestkamerun im Norden und Loango-Kongo im Süden) erklären. Hierfür sprechen nicht nur nachweisbare Küstenbeziehungen, sondern auch Übereinstimmungen im Stil der Masken (etwa im Gabun) und technische Einzelheiten, wie die Metallblechplattierung, die Tendenz zur Polychromie usw.

Wichtiger aber erscheint mir die Tatsache, daß auch außerhalb des äquatorialen Westafrika, dem Zentrum der vollentwickelten plastischen Begabung der Negriden, also in Ost- und Südafrika, einige Inseln der Voll- und Rundplastik auftreten, bei denen dann zumeist sakrale Könige oder doch Ansätze zu Institutionen dieser Art wahrscheinlich gemacht werden können.

In den deutschen Museen befinden sich einige wenige Menschenstatuetten von der Insel Ukerewe im Viktoria-See.¹ Sie gehören entschieden mehr zum Pfahlstil, wie die meisten ostafrikanischen Plastiken (vom Rovumagebiet abgesehen). Das ausdrucksarme, primitiv geschnitzte Gesicht, der lange Hals und die pfahlartigen Leiber und Glieder stellen die meisten eindeutig in diese Gruppe. Trotzdem können sie stellenweise eine gewisse großzügige Gestaltungskraft nicht verleugnen. Das gilt besonders für die 1,40 m hohe Statue eines Ahnen des „Sultan“ Lukonge von Ukerewe, die sich im Museum für Völkerkunde in

¹ H. Kroll, Plastische Menschendarstellungen von der Insel Ukerewe im Viktoria-See. Ethn. Anzeiger 3 (3) 1933, S. 142 ff.

Berlin befindet. (III E 5529) Kollmann erhielt das seltene Stück nach dem Krieg auf Ukerewe (1895).¹ Also das bestgeformte Stück dieser seltenen Plastikform stammt aus Häuptlingsbesitz. Wenngleich die Häuptlinge von Ukerewe aus Usindja einwanderten, wo Tutsi-Hima (hier „Hinda“ genannt) herrschten, so ist wenig wahrscheinlich, daß gerade diese Herren-Hirtenschicht, welche seit einigen Jahrhunderten das Gebiet zwischen den ostafrikanischen Seen beherrscht hat, für diese Kunst verantwortlich zu machen ist. Auch Oskar Baumann konnte auf Ukerewe eine meterhohe Figur aus Ebenholz aufspüren, welche ihm als „Bildnis des verstorbenen Häuptlings“ gedeutet wurde. Bei derselben hielt sich stets die Lieblingsfrau des Verstorbenen auf. Bei der Seltenheit bildlicher Darstellungen des menschlichen Körpers in Ostafrika hat diese Figur besonderes Interesse.² Auch die in einem von Plastik fast freien Raum, dem sogenannten „Abflußlosen Gebiet“, Ostafrikas am Südrand der Masaisteppe auftauchenden Bildwerke sind meist mit Häuptlingsfamilien verbunden. Die in das Museum für Völkerkunde in Berlin gelangten Bildwerke aus der Tembe (viereckiges Flachdachhaus) der „Sultanin“ von Buruku sind exzeptionelle Kunstwerke, Zapfentüren oder Lehnstühle schmückend.³

Bekanntlich ist auch das nördliche Nilotengebiet – als betont viehzüchterisch – fast frei von Plastik; nur die „hamito-nilotischen“ Bari kennen typisch altnigritische Grabfiguren im Pfahlstil. Bei den Shilluk am oberen Nil, deren Königsritual geradezu typisch für das afrikanische sakrale Königtum genannt werden kann, scheint aber eine Plastik aus Ambatschholz eine wichtige

¹ P. Kollmann, *Der Nordwesten unserer ostafrikan. Kolonie*. Berlin 1898. S. 91, 97. Abb. 188, s. a. bessere Abb. bei Fagg, *Afrika*. 100 Stämme – 100 Meisterwerke. Berlin 1964, Taf. 94.

² O. Baumann, *Durch Masailand zur Nilquelle*. Berlin 1894, S. 214 (und Abb. 213).

³ Das Museum besaß u. a. eine Zapfentür mit der in Hochrelief aus ihrer Fläche heraustretenden Gestalt eines masturbierenden Mannes, dem Min von Koptos gleichend, aber auch mit anderen Plastiken. Die Zapfentür mit Fallriegelschloß, ebenso wie die Hausform der Tembe deutet auf möglicherweise alten Ostküsteneinfluß, der offenbar auch die im Küstenhinterland von matrilinearen Völkern, welche den Künstlervölkern des Rovuma nahestehen, verfertigten Grabbilder usw. umgestaltete (bewegliche Glieder, Turbane usw.).

Rolle bei der Inauguration zu spielen. Es ist das Bild des ersten „reth“ (= König) Nyikang, das bei der Inauguration von Akurwa nach Fashoda gebracht und zeitweilig auf den Thron gesetzt wird.¹ Die Verbindung mit einem Scheinkampf, der die Reichshälften des Shillukreiches, die beim Tod des Reth auseinanderfallen und bei der Inauguration des neuen Königs wieder vereint werden, ist sehr wichtig. Die Parallelen der Reth-Einsetzung mit jener der altägyptischen Pharaonen sind zu auffallend, um nicht schon oft das Interesse auch von Nicht-Ethnologen geweckt zu haben. Das Bild wird zusammen mit dem vierbeinigen Thron aus dem nördlichsten Grenzort nach Süden gebracht – ein deutlicher Hinweis auf die Herkunft des Bildes aus dem altnubischen Nachbarraum! – Auch das Bild von Nyikangs Sohn Dak spielt eine Rolle in diesem Zusammenhang. Es besteht leider keine Übereinstimmung darüber, wie dieses „Bild“ (effigy) des Nyikang aussieht. Einmal soll es aus Ambatschholz gefertigt sein, ein anderes Mal aus Bambus und Straußenfedern. In ihm soll die „Seele“ Nyikangs, des mythischen Gründers der Dynastie, wohnen; man spricht auch von mehreren Bildern, die im Lauf der Zeit in verschiedener Größe, den Körpermaßen entsprechend, von allen „reth“ gefertigt wurden. Auf jeden Fall gibt es bei den Shilluk das Rudiment einer Plastik, welches als einzige Plastik dieses Hirtenpflanzervolkes nur der Königsdynastie zugehört. Die Shilluk selbst „fürchten den Zorn der Ahnen durch das Schnitzen von Bildern und Statuen hervorzurufen“, sind also, wie viele Hirten und Hirtenpflanzer, bildfeindlich. Nur die hoch- und königskulturliche Komponente besaß somit eine Menschenplastik, wie symbolhaft sie auch ausgesehen haben mochte. Die den Shilluk

¹ W. Hofmayr, *Die Schilluk*. Wien 1925, S. 48 ff. C. G. Seligman, *Pagan Tribes of the Nilotic Sudan*. London 1932, S. 92 ff. und IVth Rep. of the Tropical Research Laboratories vol B. Khartoum 1911, S. 223 f. P. P. Howell and W. P. G. Thomson, *The Death of a Reth of the Shilluk and the Installation of his Successor*. Sud. Notes a. Rec. XXVII 1946, S. 5–85. Vgl. auch E. E. Evans-Pritchard, *The Divine Kingship of the Shilluk*. Cambridge 1948. P. Munro, *Installation of the Ret*. Chol. Sudan Notes an. Rec. I. 1918, S. 145 ff. Selbst wenn es stimmt, was in neuerer Zeit dann und wann vermutet wird, daß das „Bild“ tatsächlich nur ein symbolisches, kaum plastisches Abzeichen oder dgl. ist, sprechen die älteren Angaben doch deutlich dafür, daß früher eine Art Bild gebraucht wurde.

und anderen Niloten kulturell nahestehenden Ila in Zambia sind ein Volk des mutterrechtlichen Bantugürtels, das jedoch, ähnlich den Tonga-Toka, eine stark viehzüchterische Komponente besitzt, welche man wohl als „nilotisch“ bezeichnen kann. Sie wohnen am Südrand jener Völker der Lunda-Luba-Gruppe, in der Großhäuptlinge, Vertreter hochentwickelter Staatswesen mit Beamtenhierarchie, einen Königsahnenkult entwickelt haben. Dieser ist auch verantwortlich für die gut ausgebildete „Hohe Plastik“ des Süd-Kongo-Ost-Angola-Raumes. Smith-Dale¹ betont nun, daß allein an der Nordostgrenze der Ila unter dem Einfluß der Luba geschnittene Bildwerke gefunden wurden. Die eigentlichen Ila kennen keine Bildwerke der Ahnen oder andere Plastik. Einzig Chibaluma, der Häuptling von Lusaka um 1920, der ein Luba-Ila-Mischling war, hatte in seinem Heiligtum neben Jagdtrophäen zwei roh geschnittene, 25 cm hohe Figuren aus Holz, „tunkishikishi“ genannt. Die Hütte ist Chinenga, einem Ahnen Chibalumas, geweiht. In Chibaluma ist dieser Chinenga reinkarniert und seitdem Chibalumas Genius. Man glaubt nun, daß Chibalumas Leben in diesen Figuren verborgen sei und daß sie ihn vor Hexerei schützen. Die Macht dieser Figuren und damit des Oberhäuptlings Leben wird erneuert durch Medizin, die man in Löcher in den Kopf der Figuren eingießt. Vor Jagdexpeditionen, Kriegen und bei Krankheit opferte Chibaluma seinem „Leben“ und Cinenga, um seine Hilfe zu erhalten. Diese Methode, Ahnenbilder zu „beleben“ ist ebenso typisch für die Plastik der Süd-Kongo- und Nordost-Angola-Großstaaten, wie die obengenannte Bezeichnung, welche den Wortstamm „kishi“, d. h. „Totengeist“ und übertragen „Bild des Toten“ enthält und im gleichen Raum weit hin verbreitet ist.²

¹ Smith-Dale, *The Ila-Speaking Peoples of Northern Rhodesia*. London 1920 II, S. 169f.

² Die Mbunda im Rotse-Reich des frühen 19. Jh., nicht weit westlich von den Ila, nennen (wie die Luena, Cokwe, usw. in Angola) ihre Masken „kishi“, und es ist bezeichnend, daß auch die stark erotisch gefärbten Kishi-Maskentänze nach Holub vom König aufgerufen wurden und in seiner Gegenwart stattfinden. Die Kostüme (Masken, Netzanzüge usw.) waren königliches Eigentum. Auch hier also eindeutig ein enger Bezug von Totenmaske und Königtum. Vgl. E. Holub, *Sieben Jahre in Süd-Afrika*. Wien 1881 II, S. 196f., 200f.

So kann historische Tradition und Wertung von Wort und Sache gleichermaßen ein isoliertes Faktum höfischer Kunst weitab von seiner Herkunft nachweisen.

Weitere Beispiele für das Einsickern plastischer Kunst über die Wege alter Großstaatausbreitung in die primitiver strukturierten Kulturräume der Südhälfte Bantu-Afrikas lassen sich leicht auch in Angola erbringen. Selbst in die Hirtenpflanzerkultur der Stämme Süd-Angolas, die ähnlich den Ila als betonte Viehzüchter keine Plastik kannten, drangen Elemente der höfischen Kunst, wenn auch stilistisch und im Inhalt umgewandelt (von Nordosten aus) ein. Die Ambo-Kwanyama kennen keine Plastik, und doch konnte Dr. Boss aus Missionsbesitz in Südwestafrika die Statuen von Ahnen des Mandume erwerben; sie befinden sich nun im Besitz des Institutes für Völkerkunde in Mainz. Wir müssen sie mit jenen Trägern der Großstaatkultur, welche durch die Jaga-Einfälle über die Nano-Staaten (Mbundu-Hochland) bis zum Kunene gebracht wurden, zusammenbringen. Hier hat Wunenberger schon 1888 das Bild eines perfekten sakralen Königtums in Humbe (Nkhumbé) zeichnen können, das mit den anderen Gründungen der Jaga-Fürsten aus Nano in Süd-Angola eng zusammenhängt.¹ Auch die ihnen benachbarten Nyaneka besitzen nur wenige Bildwerke, und diese – in denen Ovilulu oder böse Geister Platz nehmen – sollen alle aus dem Land Nano stammen, wo unter Anregung der Jaga-Heerführer aus Lunda die Nano-Fürstentümer des 17. Jahrhunderts entstanden.²

Dieser Jaga-Expansion darf man wohl mit Recht das Auftreten von Plastik im kunstarten Süd-Angola zuschreiben. Natürlich sind jene Ahnenstatuen der Ambo keine „hohe Plastik“. Aber selbst als Zeugen eines Rückfalls in die altnigritische Pfahlplastik, sind sie hier noch Beweisstücke für eine enge Bindung von Hof und Kunst. Es ist bemerkenswert, daß die südlichen Lunda in Nordwest-Zambia, welche nur wenig Elemente der „Königskultur“ mit ihren nördlichen Verwandten gemein haben und offenbar

¹ Siehe Ch. Wunenberger, *La mission et le royaume de Humbe. Missions Catholiques XX*, 1888 bes. S. 262–264.

² Lang-Tastevin, *La tribu des Vanyaneka*. Corbeil 1938, S. 146. Vgl. auch zu den Jaga-Staaten in Angola H. Baumann, *Die Frage der Steinbauten u. Steingräber in Angola*. Paideuma VI, 1956, S. 137 ff.

spät erst von diesen „lundaisiert“ wurden, gleichfalls nur einen altnigritischen Typus afrikanischer Plastik bewahren konnten. Aus dem heiligen Muyombo-Baum wurde nicht nur der Ahnenstock mit einem phallischen Kopf geschnitzt, sondern auch die vor den Hütten stehenden Pfosten für die Familiengeister, an denen Zauber hängen und oft ein menschliches Gesicht eingeschnitzt ist.¹

Die wenigen plastischen Kunstwerke, die wir aus Südost-Afrika kennen – es sind einige Menschen- und Tierfiguren der Venda, Ronga, Nguni (Zulu, Mpondo) usw. – lassen nicht auf ein altes Zentrum der Holzschnitzkunst in diesem Raum schließen. Es ist bemerkenswert, daß auch hier Hinweise vorliegen, daß die meisten und auch künstlerisch bedeutendsten Exemplare in Häuptlingshänden sind.

Es ist nun auffällig, daß die Gebiete der alten Zimbabwe-Kultur bisher nur wenig „hohe Plastik“ geliefert haben (Geier aus Steatit, Reliefplastik an Steinschalen usw.). Aber es ist wahrscheinlich, daß früher mehr von dieser Art vorhanden war und daß auch hier nur Häuptlingsfamilien derlei verwahrt haben. Wie Mutotas Häuptlingsstab, so sind auch die beiden geschnitzten Holzbilder eines Mannes und einer Frau („Mifananidzo Miyiri“, etwa 1 m hoch), die in einer Höhle in Nordost-Rhodesien gefunden wurden, mit der Mutasa-Dynastie verbunden.²

Es ließen sich noch zahllose Belege dafür finden, daß in der afrikanischen Plastik sich dort, wo sie zu einer besonders eindrucksvollen Ausgestaltung des Voll- und Rundstiles gelangte (besonders in der Richtung naturalistischer, ja sogar porträthafter Gestaltung), das typisch afrikanische, religiös geprägte Königtum mit seinem Königsahnenkult als entscheidende Triebkraft der künstlerischen Veredelung ausgewirkt hat. Natürlich ist hier nicht daran gedacht, alle afrikanische Plastik von der naturalistischen, höfischen Kunst, die sich wohl primär aus „Porträts“ der Könige und ihrer Ahnen entwickelt hat, abzuleiten. Wir können ja ebenso wenig den afrikanischen Ahnenkult nur deshalb vom Königsahnenkult ableiten, weil dieser viel lebendiger, pompöser und viel-

¹ F. H. Melland, In *Witch-Bound Africa*. London 1923, S. 166 ff.

² Vgl. Abraham in *Nada* 1959, S. 63 und D. Shropshire in *Man* 30, 1930 No. 5.

gestaltiger ist. Die Plastik ganz Schwarzafrikas gehört erstrangig zum Ahnenkult, und dieser hat in jener Kultur, welche wir als älteste pflanzerische Negerkultur ansehen, die „altnigritische“ Kultur der sudanischen Splittervölker, eine eigene Plastik geschaffen, die in schlichsten Formen als „Pfahlstil“ eine originale Schöpfung darstellt. Jedoch ergibt die nähere Prüfung der Stilprovinzen Afrikas, die im Einzelnen hier nicht zur Darstellung gelangen können, daß zwischen den Polen der „Pfahlplastik“ und der „hohen Plastik“ eine ganze Skala von Übergängen beider festzustellen ist. Was hier sehr summarisch als „Voll- und Rundplastik“ außerhalb der „hohen Plastik“ genannt wird, steht teils der Pfahlplastik, teils der „hohen Plastik“ mit ihrem Naturalismus nahe. Dabei dürften die autochthonen Fortentwicklungen der Pfahl- zur Rundplastik seltener sein, als die Einwirkungen der höfischen „hohen Plastik“ auf den Pfahlstil.

Die hier folgende kurze Rekonstruktion des Kulturenablaufs in Afrika muß auf Belege verzichten; sie werden in anderem Rahmen gegeben. Im großen und ganzen werden hier neben eigenen Auffassungen auch andere geläufige ältere und neuere Konzeptionen von Ethnologen, Linguisten und Prähistorikern verwendet. Es wird nur soviel angedeutet, wie das unser Thema benötigt.

Da wir von heutigen Jägervölkern Afrikas keine Plastik kennen und diese auch in prähistorischen Jägerkulturen (etwa aus Stein) nicht nachgewiesen wurde, ist anzunehmen, daß sie erst mit Ausbildung des neolithischen Pflanzertums im Sudan erschien. Aufgrund archäologischer Daten und ethnologischer Indizien wird man diese Kulturphase, die nur in der Sahel, im Sudan, in den Randgebieten des Nordkongo und in Nordostafrika (bis etwa Kenya) verbreitet war, auf die Zeit zwischen 3200 v. Chr. bis etwa 300 v. Chr. ansetzen müssen, wobei der genannte früheste Zeitansatz nur für den Ostsudan gilt (neolithisches Khartoum, Shahrheinab), während der West- und Mittelsudan wesentlich später neolithisiert erscheint (etwa ab 2000), das nördliche Ostafrika noch weit später. Überall spielen noch jägerische Mikrolithkulturen hinein oder auch die aus der Sahara im Zuge der Desikation nach Süden vorrückenden neolithischen Hirtenkulturen, die nach RC 14-Daten schon ab 3500 in der Sahara nachweisbar sind.

Es ist nun ganz unwahrscheinlich, daß diese frühe, nur oberflächlich neolithisierte Jäger-Pflanzerkultur des Sudan mehr als die noch heute für die rezente „altnigritische Kultur“ typische primitive „Pfahlplastik“ besessen hat. Archäologische Beweise für diese Annahme sind allerdings heute noch nicht verfügbar. Aber die Verbreitung dieser altnigritischen Kultur der sudanischen Splitterstämme deckt sich zu auffällig mit jener der „Pfahlplastik“, um nicht von einem Weiterleben über Jahrtausende überzeugt zu sein. Sogar bis ins nördliche Ostafrika reicht diese Koinzidenz (Bari-Bongo, Konso, Giryama usw.).

Erst nach der Ausbreitung des Eisens von Nordostafrika her (Meroe!), etwa 300 v. Chr. und zuerst im Mittelsudan (Nok!)¹ kann mit der gleichzeitigen Verbreitung der sakralen Königsinstitutionen und verbeamteter Großstaaten gerechnet werden. Damit entstand das Bedürfnis für ein höfisches Kunstgewerbe und eine Fortentwicklung der alten, primitiven Formen des Ahnenbildes im Rahmen eines Königsahnenkultes oder durch Fernwirkung der höfischen Formen bis tief in die Provinz. Die Kongo-Hyläa stellte ein großes Hindernis für die Ausbreitung von Norden nach Süden dar. Auch im Norden Ostafrikas drang das Eisen nur zögernd von Norden nach Süden vor. Großstaaten und Plastik konnten erst relativ spät und sporadisch erscheinen. Die hier den Jägern folgenden plastikfeindlichen Hirtenkulturen um-

¹ Auch Oliver Davies in der neuesten Darstellung der bisherigen archäologischen Forschungen in Westafrika schließt sich dieser Meinung an (West-africa before the Europeans. London 1967, S. 235 ff., 277 ff.). Allerdings stellt er dahin, ob nicht eine „begrenzte Kenntnis des Eisens“ aus NW-Afrika über den Nigerbogen nach Ghana gekommen sein könnte. Offenbar veranlassen ihn dazu die von Sheppard und Swart 1966 festgestellten RC 14-Daten für Grabungen bei Ntereso (1240 ± 120 v. Chr. und 1630 ± 130 v. Chr.). Aber das hier gefundene Eisen tritt nicht in den jüngeren Schichten dieser neolithisch-mesolithischen Kultur auf, und für das Eisenvorkommen in der ältesten Schicht wurde schon in der neuesten „Radiocarbon Chronology of the Iron Age in Sub-Saharan Africa“ (Current Anthropology. Febr. 1968 S. 55) zu diesen Daten angemerkt: „it is not clear whether Iron Age material is directly associated“. Selbst das jüngere Datum würde eine unwahrscheinlich frühe Eisenkenntnis im subsaharischen Afrika gegenüber Westasien voraussetzen, da Ägypten um 1200 v. Chr. gerade erst die Eisentechnik in begrenztem Umfang kennenlernte und die Phönizier es nicht vor 1000 v. Chr. in NW-Afrika verbreitet haben.

spülten die wenigen Inseln neolithischer und eisenzeitlicher Feldbauern.

Aber es besteht doch die Möglichkeit, mittels einiger vor- und frühgeschichtlicher Fakten und ihres Fortlebens in Rezentkulturen, Wanderungen früheisenzeitlicher Kulturen über die Seenkette Ostafrikas nach Süden zu verfolgen. Sie führten mitten hinein in die von mikrolithischen Jägerkulturen (Wilton-Smithfield- und Tshitolien-Kulturen) besetzte Südhälfte Afrikas. Die ersten Vorstöße trafen am Zambezi zwischen Zeitwende und 100–200 n. Chr. ein. Die Wanderungen nahmen den Weg über die relativ gesunden Hochländer vom Kivu über Tanganyika, Nyassasee bzw. Batoka-Plateau in das Zambezi-Limpopo-Zwischengebiet. Die Wanderbahn war eng, von gelbhäutigen Jägern der Khoisan-Rasse allseits, im Nordwesten auch von Pygmäen begrenzt. Ein Neolithikum kannte die Südhälfte Afrikas nicht; einzelne neolithische Züge dürften durch die mesolithischen Jägerkulturen aus dem Nordosten Afrikas eingeschleppt sein.

Wir haben oben (vgl. S. 27) schon skizziert, wie durch das Zwischengebiet in der Zeit vor der Hima-Tutsi-Herrschaft (also während der 1000 Jahre vor dem 15.–16. vorchristlichen Jahrhundert) eine eisenzeitliche „Kultur der Bodendellen-Keramik“ über das Kivu-Gebiet in den Südkongo gelangte (abgesehen von Vorstößen verwandter Kulturen, wie die der Riefenmuster- oder „channelled-ware“, welche bis Kalambo im Süden des Tanganyika und Gokomere in Rhodesia verfolgt werden können). Sie bildeten die Grundlage für eine hier überall verbreitete „rhodesische Kultur“ des Mittelalters, die bis in die Gegenwart andauerte. Es entwickelten sich von 400 n. Chr. an verschiedene Lokalkulturen, wie die von Leopards Kopje, Ziwa und die frühen Minenkulturen, dann die späteren „Ruinenbilderkulturen“ (Zimbabwe, Inyanga usw.) in Rhodesia, die Kangila-Kalomo- und Ingombe-Ilede-Kulturen Zambias, die Kisale-Kultur in Nordkatanga (alle nicht mehr zur Bodendellen-Keramik gehörend). Sie dauerten bis 1400 n. Chr., bis sie dann im Süden durch die Monomotapa-Kultur Rhodesias und die der Kongo-Luba-Lunda des Südkongo abgelöst wurden. Die im Rahmen dieser „rhodesischen Kultur“ (gekennzeichnet u. a. durch die Verbreitung der mpande-mondoro-Schneckenscheibe als Adelssymbol und das Handa-Kupferkreuz

als Kupferbarren) entstandenen Großstaaten, dürften zu ihrem Beginn irgendwie mit der Ausbreitung der Bantu, jedenfalls der ersten Negriden in den Savannen der Südhälfte Afrikas in Verbindung gebracht werden.

Leider können wir aus diesem vor- und frühgeschichtlichen Befund bisher wenig Hinweise auf die Verbindung früher, eisenzeitlicher Kulturen mit höfischer „hoher Kunst“ in der Südhälfte Afrikas gewinnen. Die Lehmplastiken von Leopard's Kopje sind primitive Formungen, und erst die mittelalterlichen Kulturen Rhodesias zeigen Steattarbeiten, die man mit einigem Recht der „hohen Kunst“ zusprechen kann. Immerhin besitzt Kisale im Luba-Gebiet schon Gesichturnen, wie sie in Rezent-Kulturen nur mit höfischer Kunst verbunden erscheinen. In der Prä-Hima-Kultur Ugandas deutet die komplizierte Luzira-Tonplastik auf höhere plastische Begabung, während heute dieser Raum durch die Einwirkung „antiplastischer“ Hirten fast ganz von Plastik entblößt ist. Auch die Verbindung des Kurven-Dekors der Bodendellen-Keramik im Seengebiet mit dem der plastikfreudigen Gebiete des Südkongo läßt auf ähnliche Kunsttätigkeiten im „Uganda vor den Hima“ schließen, zumal auch noch zwischen den Rezent-Kulturen von Uganda-Rwanda und denen der Luba-Kuba starke Verwandtschaft nachweisbar ist.

Der Frage, ob die Bantu das erste Eisen nach Südafrika brachten oder doch die Großstaaten der rhodesischen Kultur, ist einstweilen nur mit hypothetischen Rekonstruktionen beizukommen. Schon H. H. Johnston ließ die Bantu aufgrund linguistischer Indizien über das Zwischenseengebiet in die Südhälfte Afrikas einwandern. Ein genialer Gedanke K. Meinhofs war, daß die Struktur der Bantusprachen nahelege, daß die frühesten Bantu, die nach ihm gleichfalls diesen Weg nahmen, ein Herrschervolk gewesen sein müßten, da sie u. a. Personen als Dinge und Personen als Menschen sprachlich zu unterscheiden vermochten. Auch wenn man heute das Bantu gern von sudanischen Klassensprachen ableitet (und sie – wie etwa bei Greenberg – sogar nur als eine Untergruppe einer Makro-Sprachfamilie „Niger-Kongo“ auffaßt), so kann nicht übersehen werden, daß hier eine eigene Sprachfamilie entstand, welche alle jene Elemente der Sudan-Klassensprachen in systematischer Weise auszubauen vermochte.

In der kurzen Zeit der Verbreitung – längstens 2000 Jahre – würde das eine Meisterleistung bedeuten, wenn man nicht annimmt, daß es eine vollausgebildete Bantu-Ursprache schon nördlich vom Zwischenseengebiet, etwa im Ost- oder Zentralsudan, gab und damit also schon lange vor der Eroberung des heutigen riesigen Sprachraumes.

Es ist auf jeden Fall nicht abwegig, daß man schon wegen der schnellen Ausbreitung der Bantusprachen in der ganzen Südhälfte Afrikas als ihre Träger die Verbreiter des Eisens und der ältesten Großstaaten im Gebiet südlich ihrer heutigen Nordgrenze von Kamerun bis Kenya ansieht. Und dann könnten sie sehr wohl auch die Plastik verbreitet oder mindestens stark fortentwickelt haben, da diese im Bantugebiet (vom Rovuma-Gebiet und der Hyläa, wo das Bantu deutlich degeneriert erscheint, abgesehen) sehr oft höfische Kunst, ja sogar meist „hohe Kunst“ ist. Das gilt sogar, wie wir sahen, von zahlreichen Plastiken Ostafrikas, obgleich hier das antiplastische Hirtentum schwere Ausfälle, Um- und Verbildungen bewirkte.

Für die Feststellung, daß für die über das altnigritische Niveau hinausgehende afrikanische Plastik, besonders aber die „hohe Plastik“ das überstammliche, sakral bestimmte Häuptlingstum und weiterhin eine schon eisenzeitliche Kultur verantwortlich zu machen ist, sind zwei Tatbestände von nicht geringer Beweiskraft.

Da ist vor allem die wiederholt gemachte Beobachtung, daß die Schmiede eine hohe soziale Stellung einnehmen und nicht selten geradezu die Führungsspitzen ihrer Gemeinschaft, d. h. auch sakrale Könige, werden können. Dann aber wiegt schwer, daß auch die Holzarbeiter und Schnitzer mit den Schmieden identisch sind. Damit ergibt sich – mindestens für die außerhalb des hamito-semitischen Sprachbereichs, wo das Schmieden meist verachtet ist oder doch Paria-Gruppen überlassen bleibt und das Bildschnitzen (wenn wir von Altägypten absehen) entfällt – eine enge funktionell-historisch bedingte Koppelung von „Plastik-Eisen-König“ beobachtet werden kann. Diese Bezugseinheit darf als typisch für das äquatoriale, negride Afrika angesehen werden. (Die Khoisan-Jäger- und Hirtenkulturen entfallen, da ihnen alle diese Kultur-einheiten primär fehlen!)

Die engste Verbindung von König, Schnitzkunst und Schmieden ist bei den Kuba (vgl. oben S. 33f, s. a. S. 54) festzustellen. In ähnlicher Weise vereinigt sich in Leben, Kunst und Mythos der Bambara und Dogon im Westsudan Schnitzkunst, Schmiedefertigkeit, Königtum und Kulturbringergestalten des Faro bzw. Nommo. Die kastenartige Gesellschaft schrieb der Schmiedekaste die Entdeckung von Zinn, Kupfer, Gold und Eisen beim Kochen der Speisen zu, wodurch die Schmiede reich und Herrscher der Welt wurden.¹ Der Zusammenhang zwischen Holzschnitzkunst und Schmiedehandwerk ist bei sudanischen Völkern evident, sei es daß es sich hier um kastenartig abgesonderte Schmiedegruppen (wie die „numu“ der Mandingovölker) oder gleichberechtigte Handwerkergruppen handelt. Gerade jenen Numu bringt man eine ungewöhnliche, mit Furcht gepaarte Verehrung, die man schon als reverentielle Verachtung bezeichnete, entgegen. Das gilt auch für die Dogon, deren primordialer Kulturheros ein Schmied war. Die Kultfiguren der Bambara aus Holz heißen geradezu „die kleinen Menschen der Schmiede“ (Kjersmeir). Und hier wie bei den Dogon verrät die Plastik dieser zum großen Teil heidnisch gebliebenen Völker Malis, daß neben zweifelsfreien Hochkultureinflüssen – ihrer großartigen kosmogonischen Mythik entsprechend – das altnigrische Element und sein Pfahlstil sehr lebendig geblieben ist. Es ist bemerkenswert, daß es sowohl bei den Bambara als auch bei den benachbarten Senufo neben der schnitzenden Schmiedekaste noch eine eigene, aber verachtete Holzschnitzerkaste gibt. Ihre niedrige soziale Position ist offenbar ein Anzeichen dafür, daß es sich bei ihnen um ein Substrat, eine unterdrückte altnigrische Schicht aus der Vor-Eisenzeit handelt, zumal diese „kule“ genannten Schnitzer ganze Dörfer bewohnen.² Es ist bemerkenswert, daß die Masken der Schmiede von Himmelheber als künstlerisch „befriedigender“ angesehen werden.

Auch die wenigen holzgeschnitzten Figuren der Mossi, von deren Gottkönig wir schon hörten, werden von Schmieden angefer-

¹ Doumbia, Etude du clan des forgerons. Bull. du Comité des Etudes scientif. et hist. de l'Afrique Occ. Française 1936, S. 334f.

² H. Himmelheber, Negerkunst u. Negerkünstler S. 96f.

tigt.¹ Und von den Schmieden von Yatenga weiß Tauxier zu berichten, daß sie nicht Mossi, sondern Fulse sind (also „Nioniosse“ oder besser Kurumba), d. h. der Altschicht zugehören, dementsprechend wie bei vielen Mande-Völkern, eine verachtete Kaste bilden. Sie sind auch die Holzschnitzer, und das gilt auch für die in Yatenga wohnenden Samo-Mande.²

Wir können dieses Zusammenfallen beider Handwerkszweige über den Westsudan (Liberia usw.) bis weit in den Osten verfolgen. Es ist uns aber auch sonst wohl bekannt, etwa im Kongo. Und hier fällt, wie wir von J. Maes³ wissen, bei den Sakata und Sengere z. B. das Holz schnitzen mit dem Schmieden und dem Häuptlingstum zusammen, d. h. Häuptlinge werden sowohl als Schmiede, als auch als Schnitzer genannt. Das erinnert uns an den erwähnten „Numu“ der Mandevölker, welche als Schmiede nicht nur Holz schnitzen, sondern auch – trotz ihrer abseitigen Stellung in der durch islamisch-nordafrikanischen Einfluß geschaffenen Kastenhierarchie – als Vertreter der Altbevölkerung die Amtsführung des Königs begutachten. Frobenius, der diese Bemerkung anlässlich der Beschreibung des Ogboni-Bundes der Yoruba macht,⁴ erinnert daran, daß der Sage nach dieser Ogboni-Bund früher in den Händen der Schmiede gelegen habe, was vielleicht erklärt, daß zu seinen Kultgegenständen viel Bronze- und Messinggerät gehört, vor allem die Ogboni-Figuren aus Messing. Diese Ogboni, ein Rat alter Männer, setzte auch die Bürgermeister, die Bale, ein, welche als Stadtpräsidenten dem weltlichen König (Alafin) und den Priesterkönig (Oni) gegenüberstehen. Der eigentliche Handwerker-gott der Yoruba ist aber der Schmiedegott Ogun, dem auch die Holzarbeiter opfern. Wir müssen die hier wiederholt festgestellte Tatsache, daß die Schmiede der (z. T. verachteten) Autochthonenschicht angehören so interpretieren, daß letztere nach Einbruch des Eisens von jüngeren, z. T. islamischen aber auch späteisenzeitlichen Despotieen überlagert wurde und die Bindung der Schmiedearbeit an den altnigrischen Kult

¹ H. Himmelheber, a.a.O. S. 83.

² L. Tauxier, *Le Noir du Yatenga*. Paris 1917, S. 219, 578f.

³ J. Maes, *La Métallurgie chez les populations du Lac Leopold II-Lukenie*. *Ethnologica* 4. 1930, S. 68 ff.

⁴ L. Frobenius, *Die atlantische Götterlehre*. Atlantis X. Jena 1926, S. 60.

der Erde eine ambivalente Haltung, „reverentieller Scheu“ um dieses Handwerk legte, das mit den ersten Gottkönigstaaten hereinkam, später aber im Zuge jungorientalisch oder islamisch bestimmter Einwanderungen in die altnigrische Unterschicht verdrängt wurde.

So können wir nun den zweiten Punkt kurz prüfen: die hohe Stellung der Schmiede, welche sich sogar da und dort noch in jenen Räumen bemerkbar macht, wo der Schmied eine verachtete Gruppe von oft pariaartiger Stellung in der Gesellschaft darstellt (äußerster Nordwestsudan, Ostsudan von Tibu bis Ober-Nil, Nordostafrika von Erythräa bis Masai, Herero).¹

Im Raum zwischen Ogowé im Westen und Rhodesia im Südosten, in Uganda-Rwanda im Nordosten, also besonders dort, wo sich Großstaaten im Banturaum entwickelten, aber auch bei Mangbetu, im Zentral- und Westsudan, hat sich dagegen der Schmied eine hohe Stellung als Mediziner, Notar oder gar König, mindestens aber als wichtige Person in Geheimbünden, verschaffen können. Die Schmiede Loangos waren Staatspriester und bewahrten die königlichen Staatsfeuer als Reichsschmiede (Pechuel-Lösche). Dem 4. König der Kuba wurde die Schmiedekunst im Traum offenbart, und mehrere Könige alter Zeit waren Schmiede (E. Torday), wo wie bei den Lamba in Zambia (nach Doke) Häuptlinge das Schmiedehandwerk erlernten. Bei den Ila kam das Eisen aus dem Gebiet eines Teilstammes, der von den Luba abstammte, also einem der schnitzfreudigsten Völker mit alten Reichstraditionen, und nur bei einem Häuptling dieser Gruppe erscheint Plastik (nach Smith-Dale). Von den westlichen Luba-Kalonji wird erzählt, daß die Eisenarbeit von Schmiedehäuptlingen aus Norden oder Nordosten eingeführt wurde (van Bulck), vielleicht von den Songye, wo der Schmied gleich nach dem Häuptling rangiert (van Overbergh) oder von den Sengere am Leopold II-See, wo Häuptlinge in der Regel Schmiede sind. Bei den Ost-Kongo bildeten neben den Pygmäen die Schmiede offenbar ein altes Substrat: beide hatten das Recht, bei der Krönung der Fürsten in alter Zeit zu helfen (nach Mertens) usw.

Wenn, wie man vermutet, das Eisen über das Zwischenseengebiet aus einem noch nicht eruierten Verbreitungszentrum in

¹ Vgl. die Karte in Atlas Africanus Heft 2, Blatt 8 (München 1921).

Nordostafrika (Meroe?) in das jetzige Bantugebiet einströmte, dann ist natürlich die Angabe wichtig, daß es mit den mythischen „Bacwezi“, die in Bunyoro und Buganda vor den Tutsi-Hima-Einwanderern herrschten, hereinkam. Die Ganda erhielten das Eisen aus Bunyoro, das den eisenverarbeitenden Völkern des südlichen Oberrnilraumes am nächsten lag. Aus Bunyoro kam Walukanga, das Oberhaupt aller Schmiede Bugandas, um die Waffen des ersten Buganda-Königs der Cwezi-Dynastie, Kintu, anzufer-tigen. Die Schmiede des Genetten-Clan, welchem jener Walukanga angehörte, machen des Königs Speer bei der Krönung und bringen den Hammer, mit dem er geschmiedet wurde.¹

Wenn von den Tutsi-Häuptlingen in Rwanda erzählt wird, daß der Mwami (König) in einer seiner wichtigsten Funktionen ein Schmied ist, weshalb er auf Eisenhämmern schläft (Kagame), dann wird hier sicher eine Vor-Tutsi-Vorstellung tradiert. Schuhmacher, der gleichfalls den Schmiedehammer zu den wichtigsten heiligen Geräten des Königs rechnet, interpretiert: „Weil seine Ahnen Schmiede waren und er zu gewissen Zeiten eine Schmiedetracht rituell schmieden muß“.²

Der Schmied in Ufipa heißt „mwami“, also wie der König in den Hima-Tutsi-Reichen des Zwischenseengebietes. (Dabei ist zu bemerken, daß die Fipa eine Herrenschicht von Tutsi-Herkunft besaßen.) Der Mwami ist ein Ritenexperte, denn das Ritual bei der Eisenarbeit ist sehr umfangreich. Seine Macht ruht in einem Korb (ntangala), der auf den Sohn vererbt wird.³

In Ufipa tauchen auch jene aus Eisen gefertigten „Bogenständer“ auf, als Königsinsignien, die mit ihrer z. T. verwickelten Kandelaberform bis zu den Bena-Lulua (nach Wissmann) und bis zu den Bemba-Bisa-Lala-Soli, ja bis zu den Rotse und sogar bis Rhodesia (Nicolle) verbreitet sind. Alles spricht für die Bemba-Tradition, daß sie von den Luba-Lunda-Fürsten stammen. Die von Fagan⁴ beschriebenen Eisengeräte aus Gräbern der Soli-

¹ Roscoe, *The Baganda* S. 171. Apolo Kagwa, *The Customs of the Baganda* S. 65, 160. – Tatsächlich fand man in Bigo, einem Ort, den man mit den Bacwezi des Mittelalters verbindet, Eisen.

² *Anthropos* 1942–45, S. 9.

³ R. Wise in *Tanganyika N. a. R.* 51, 1958, S. 232 ff.

⁴ *Journ. Royal Anthr. Inst.* 1961, S. 228 ff.

Häuptlinge im Lusaka-Areal, demonstrieren die enge Verbindung der zwischen Tanganyika, Kasai und Zambezi entstandenen Fürstentümer mit Luba-Beziehungen zur Eisentechnik.

Es ist unnötig, hier weiter die zahlreichen Hinweise auf die enge Bindung sakraler Häuptlinge (besonders im Bantugebiet) an das Eisen mit Belegen vorzuführen. Wenn wir beides zusammensehen: König = Eisen und Eisen = Schnitzerei, so dürfte klar sein, daß wir diese Assoziationen, die uns die Quellen nahelegen, nicht auseinanderreißen dürfen. Sie bilden eine historisch gewachsene Einheit.

Wir dürfen also mit einigem Recht behaupten: die „hohe Plastik“ und jener Teil der „Rund- und Vollplastik“, der ihr nahesteht (stilistisch und geographisch) ist mit der aus Nordosten einwandernden Eisentechnik und mit dem im Gefolge ihrer Einführung entwickelten typisch afrikanischen Form des sakralen Königtums ausgebildet worden.

Offenbar verbanden sich im altnigritischen Sudan bei der Ankunft des Eisen (hier nicht früher als 300 v. Chr., wahrscheinlicher etwas später) die neu eingeströmten Ideen eines letzten Endes orientalischen Gottkönigtums mit einer spezifisch afrikanischen Form des Priesterhäuptlings. Jene Ideen haben zumindest zwei auf afrikanischem Boden entstandene Randstaaten alter orientalischer Reiche wie durch ein Filter passieren müssen: das vorchristliche sabäisch-kushitische Axum und das ägyptisch-kuschitische Meroe.

Eine große Zahl von Kulturerscheinungen im Bereich des typisch afrikanischen Gottkönigtums, sowohl im kulturälteren Sudan, als im eisenzeitlichen, frühgeschichtlichen Bantu-Afrika können wir an das eine oder andere dieser beiden Kulturzentren anschließen. Das gilt nicht nur für die nächstgelegenen „kushitischen“ Nachfolgereiche, sondern vor allem für die älteren Großstaaten des Sudan, des ostafrikanischen Seengebietes, des Südkongo und der alten Reiche Rhodesiens. Für die Kunst selbst ergeben sich größere Schwierigkeiten, da sowohl das Christentum, als auch der Islam die Kontinuität afrikanischer Kunstübung, besonders was das Menschenbild angeht, unterbrochen haben. Weiter ist die Ausgrabungstätigkeit besonders im äthiopischen Raum gerade in den vorchristlichen, vorislamischen Kulturzentren, aber



Abb. 7. a) Sabäische Statue, Kalkstein, ca. 150 v. Chr.–200 n. Chr., The University Museum Bulletin, Philadelphia, Vol. 4 (1) Taf. VIII.
b) Ahnenfigur. Rua (Luba), Mus. f. Völkerkunde, Berlin. (III C. 14965).

sogar auch in dem für Axum entscheidend wichtigen Südwestarabien weit zurückgeblieben. Trotzdem sollen aus der Reihe sinnfälliger Parallelen zwischen afrikanischer Kunst und archäologischen Zeugnissen aus jener Zeit zwei zur Demonstration verwendet werden (vgl. Abb. 7): eine sabäische Statue, die im Vergleich mit den typischen Statuen der Könige der Luba nicht nur denselben Formen-Kanon (übergroßer Kopf, klobige Füße, angewinkelte Arme usw.), sondern auch ein wichtiges Insignum sakraler Fürsten Afrikas, den Bart als Fräse, zeigt. Ein bisher leider noch rätselhaftes Stück aus dem Bereich der Großstaaten Rhodesias zeigt weniger in der künstlerischen Gestaltung, als in dem angedeuteten religiösen Sinn eine Verwandtschaft mit jener „ba“-artigen Figur eines Fürsten des nubischen Karanog¹ (Taf. 15).

¹ Vgl. C. L. Wooley-D. Randall-Maciver, Karanog. Philadelphia 1910, S. 46 ff.

Auch an dem rhodesischen Stück sind Vogelflügel erkennbar, ohne daß wir an eine Seelenvogelvorstellung, ähnlich jener des ägyptisch-nubischen „Ba“ im heutigen Rhodesien direkt denken dürfen. Immerhin ist der Raum um Zimbabwe ein Gebiet vielfältiger mythischer und kultischer Vögel,¹ die auch in Gestalt der großen, aus Steatit gehauenen „Geier“ oder „Adler“ die Ringmauern von Zimbabwe zierten. Hier ist zu bedenken, daß nach Sicard das Wort „gora“ (= „Geier“) vermutlich im Titel einer der acht großen Königinnen des Monomotapa-Reiches (16.–17. Jahrhundert) und der Kult dieser Nemangore (= Nemagora) den Geiern als Tieren der Herrscherklasse gewidmet war. Weiter glauben die Shona auch heute noch, daß der Adler die Geister ihrer toten Häuptlinge trage. Der Adler war das heilige Tier der Rozwi, welche das Nachfolge-Reich Monomotapas beherrschten² (s. Taf. 16).

Es mag also nicht abwegig erscheinen, beide Kunstdenkmäler zu verbinden, zumal die mantelartige Andeutung der Flügel bei der Karanogstatue (als am stärksten vermenschlichte Variante einer Reihe von Seelenvögeln) sich bei dem Rhodesia-Stück wiederholt.

Ob diese beiden Parallelen als Hinweise auf die nordöstliche Herkunft afrikanischer „hoher Plastik“ genügen,³ wird man mit

¹ Vgl. dazu H. Baumann, Die Geiermutter u. Verwandtes. Festschr. Paul Schebesta. Wien-Mödling 1963, bes. S. 331 ff.

² H. Baumann a.a.O. S. 332.

³ Nubien, Südarabien, Südkongo und das rhodesische Zimbabwe-Gebiet werden, nebenbei gesagt, durch das Vorkommen der früh-eisenzeitlichen Bodendellen-Keramik (vgl. oben S. 27) verbunden. Seit wir wissen, daß die Bodendelle am Tongefäß auch in Hadramaut (in den Höhlen von Hureidha; nach G. Caton-Thompson) allerdings schon im 4.–5. vorchristl. Jahrhundert nachweisbar ist und später, in nachchristlicher Zeit, auch in Aksum (vgl. H. Straube, in Kölner Ethnologische Mitteilungen 4, 1965, S. 236) auf äthiopischer Seite (Meroe und Aksum hatten Verbindung!) und daß sie bis in den südlichen Kongo bzw. Rhodesia vordrang, erscheint uns ein Zusammenhang dieser Gebiete verständlicher als früher. Nur die charakteristische kurvilineare Ornamentik, welche die Kultur der Bodendellen-Keramik im christlichen Nubien, in Äthiopien, im Südkongo und Rhodesia begleitet (4.–11. Jh.), fehlt in Südarabien noch und dürfte erst in der christlichen Zeit NO-Afrikas sich mit der Bodendelle vereinigt haben.

Entscheidend aber wird die zukünftig zu erhoffende Entdeckung südarabisch-vorislamischer Plastiken auf afrikanischem Boden und ihre möglichen stilistischen Beziehungen zu afrikanischer Plastik sein.

einigem Recht bezweifeln: Sie sollten auch nur eine Richtung andeuten, welcher bei der Erforschung der Wurzeln afrikanischer höfischer Kunst gefolgt werden könnte. Entscheidend bleibt, daß diese auf rein afrikanischem Boden, von negriden Afrikanern, wenn auch letzten Endes durch Impulse altorientalischer Reiche an den Toren Afrikas geschaffen wurde.

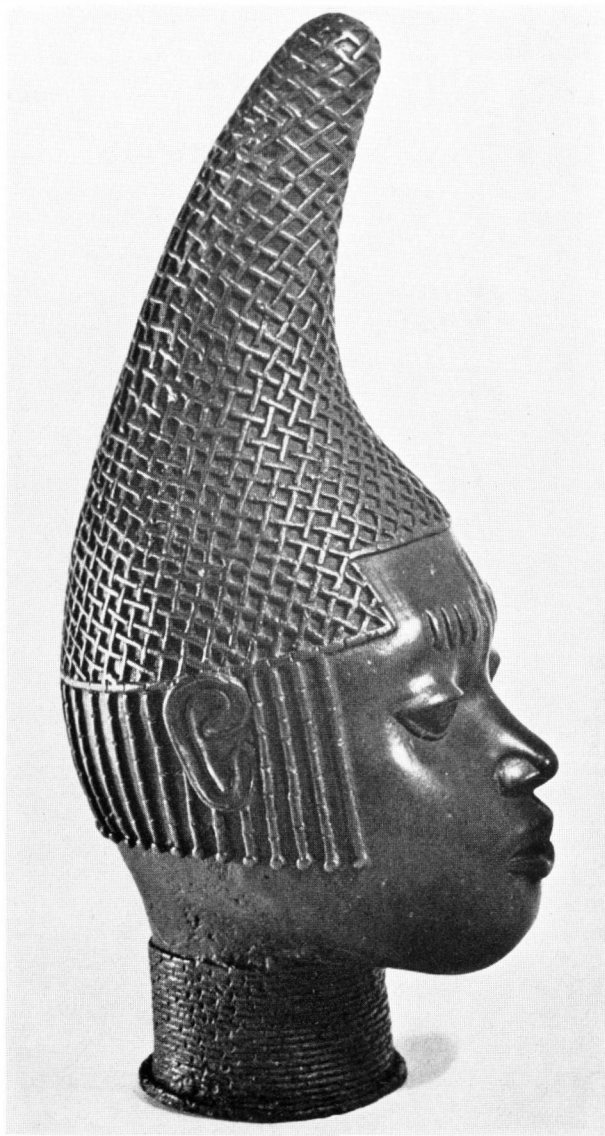


Porträtkopf eines Notabeln aus der heiligen Stadt Ife der Yoruba (West-Nigeria). Das Material ist gebrannter Ton; die Plastik diente vielleicht als Tonkern für die Herstellung einer Bronze (cire perdue-Guß). Aus dem Besitz des Oni von Ife. (13.–14. Jh.) Nach E. Leuzinger, *Afrika. Kunst der Naturvölker*. Holle-Verlag, Baden-Baden 1959, Abb. 25.



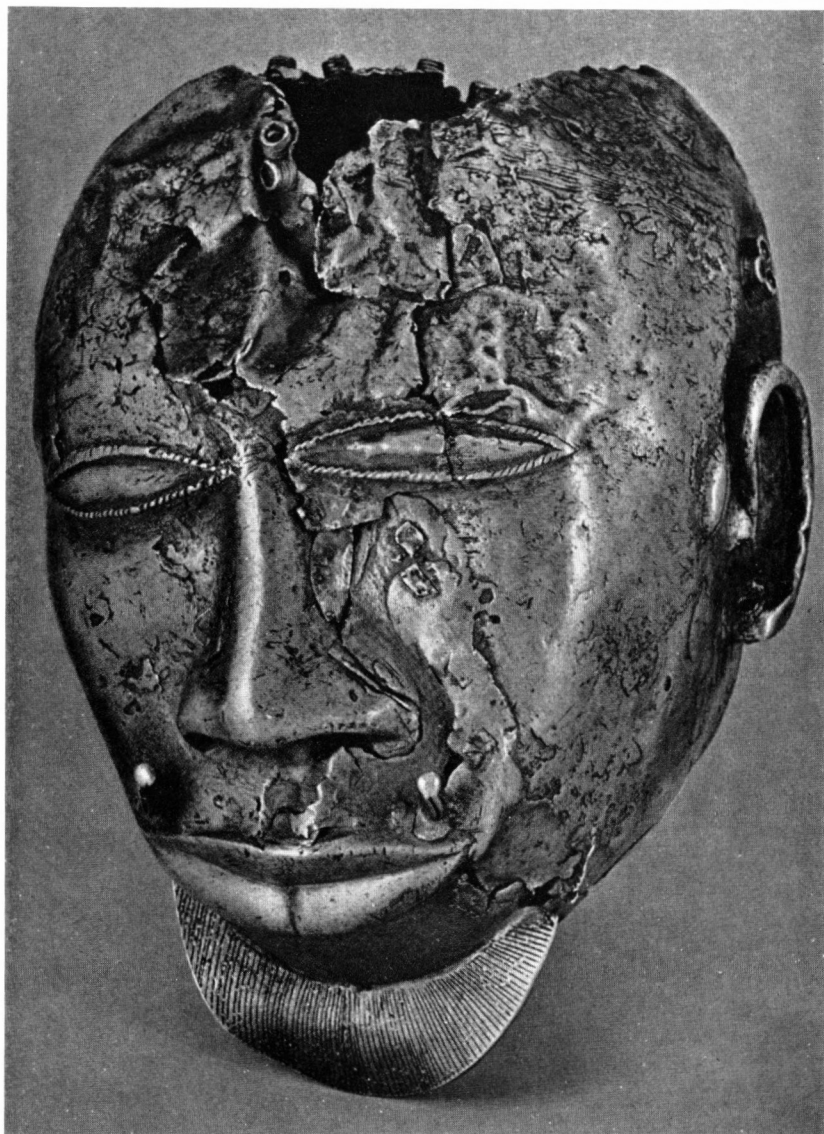
Porträtkopf eines Oni (Priesterkönig) der Yoruba, Ife. 35 cm hoch. (13.–14. Jh.), British Museum. Nach E. Leuzinger, Afrika. Kunst der Naturvölker. Holle-Verlag, Baden-Baden.

Die verwendete Bronze ist in „verlorener Form“ gegossen. Die Narbenzeichnung im Gesicht ist durch Rillen wiedergegeben. Die Löcher dürften zur Befestigung von Haarteilen als Bart gedient haben (Bart als Häuptlingsabzeichen!).



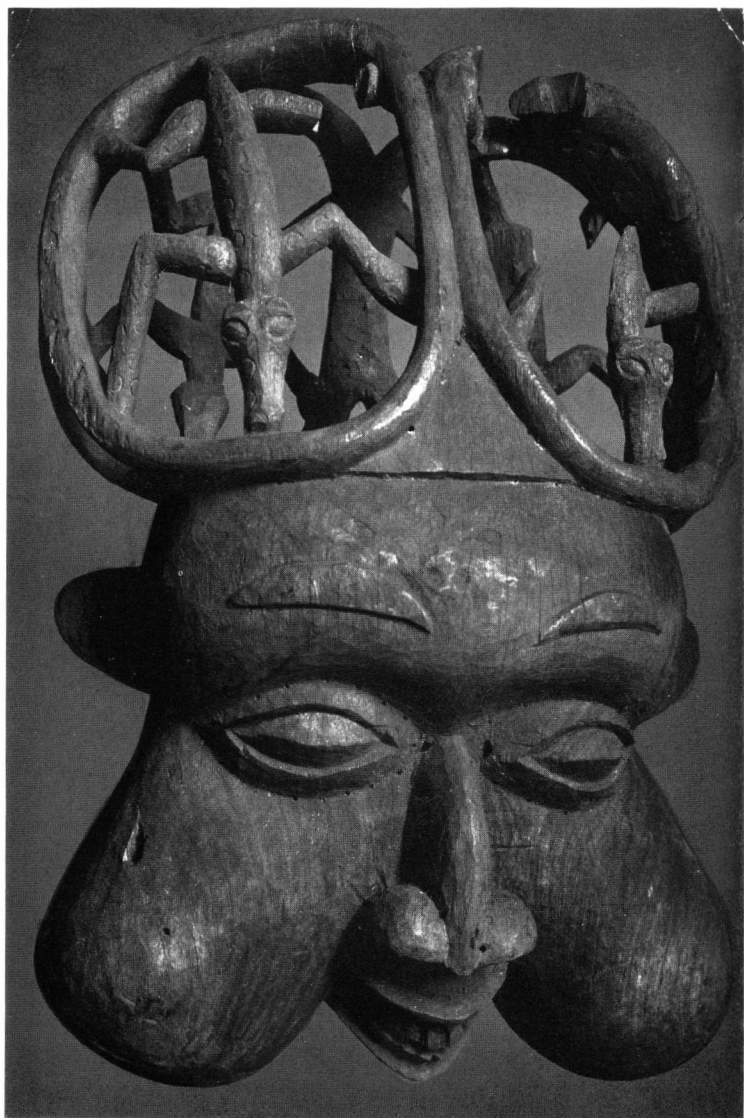
Bronzekopf. Benin. Stellt eine Königin-Mutter dar. (Vermutl. frühes
16. Jh.).

Nach E. Leuzinger, Afrika. Kunst der Naturvölker. Holle-Verlag,
Baden-Baden.



Aus reinem Gold gegossener Kopf, Ashanti (Ghana). 1,5 kg schwer; $\frac{2}{3}$ Lebensgröße. Schatz des Königs Kofi Kalkali; wahrscheinlich Darstellung eines getöteten Gegners, da ein Ring hinter dem Bart den Gebrauch als Gürtelanhänger nahelegt. 17,5 cm hoch. 17. Jh.? Wallace Collection, London.

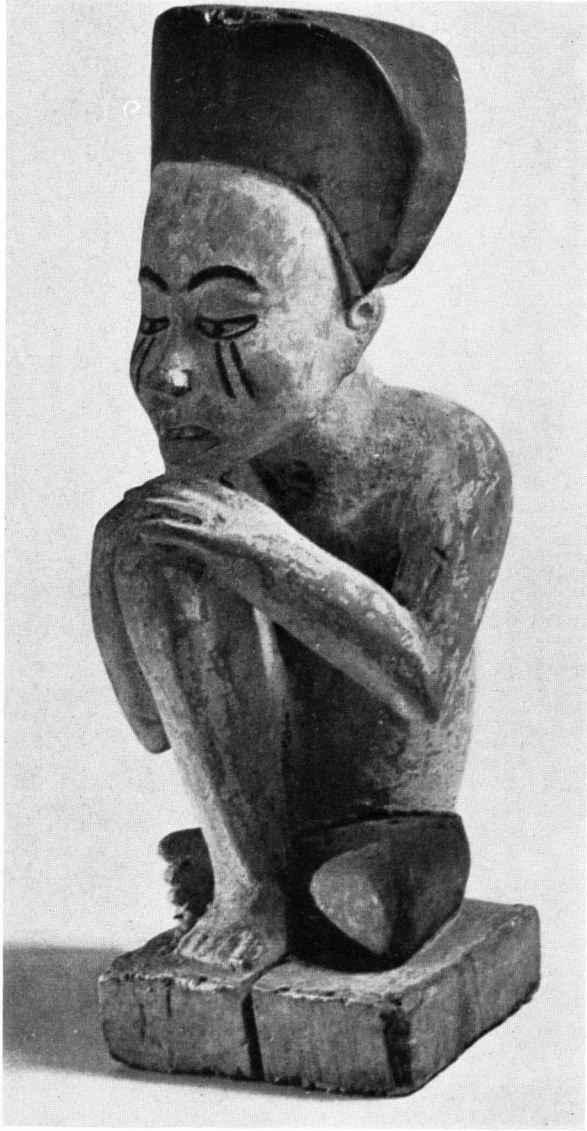
Nach E. Leuzinger, Afrika. Holle-Verlag, Baden-Baden 1959, Abb. 20.



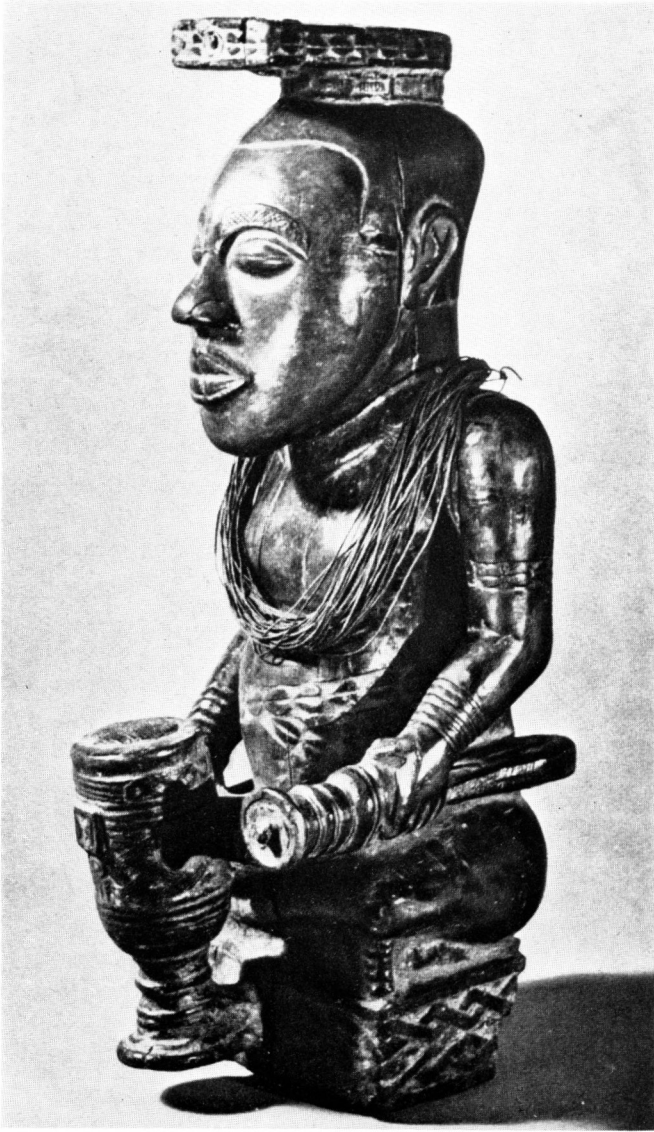
Riesige Holzmaske mit aufgeblähten Backen. Bamum (Kamerun), ca.
80 cm hoch. Staatl. Mus. f. Völkerkunde, Berlin.



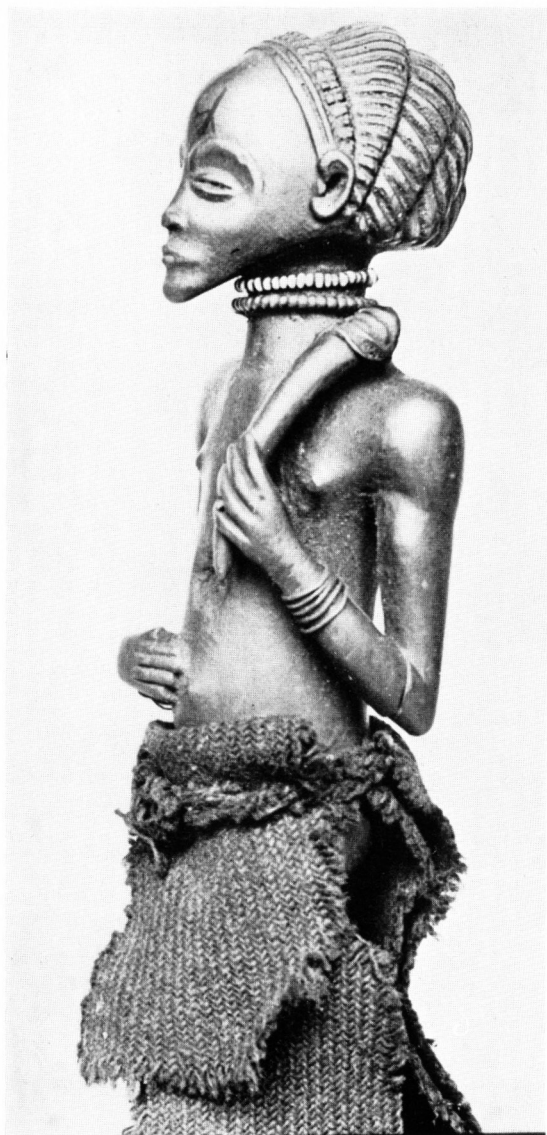
Häuptlingsstühle von Bekom (NW.-Kamerun) mit Menschenfiguren als Lehne (offenbar früher ganz mit Kupferblech bedeckt; heute zeigt nur noch das Gesicht Kupferblechbeschlag); Höhe 185 und 190 cm. Staatl. Museum für Völkerkunde, Berlin (s. K. Krieger, *Westafrikanische Plastik I*, Berlin 1965).



Grabdenkmal eines Vornehmen in ungewöhnlicher Ruhestellung. Die weiße Farbe des Todes deutet bei dieser polychromen Plastik auf Trauer. 19. Jh., 51 cm. Sudi am unteren Kongo. Rietberg-Museum, Zürich. Nach E. Leuzinger, Afrika. Holle-Verlag, Baden-Baden 1959, Abb. 45.



Holzstatue des Königs Kata-Mbula der Kuba (Shongo), (Regierungszeit 1800–1810) mit Trommel und Schwert, im Schneidersitz dargestellt. Tervuren-Museum. Nach E. Leuzinger, Afrika. Holle-Verlag, Baden-Baden, 1959, Abb. 50.



Ahnenbild der Cokwe (Angola) im Lunda-Stil. Bild der verstorbenen Schwester mit dem Horn, in das magische Mittel gesteckt wurden.
Slg. H. Baumann, Staatl. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Ahnenfigur der Cokwe, einen König (vielleicht den Gründer des Lunda-reiches Cibinda Ilunga) vorstellend. Kopfaufsatz und Kinnbart (aus Menschenhaar mit Tonkugel beschwert) sind Häuptlingsinsignien. Die Plastik ist von dem Reisenden Schütt gesammelt (19. Jh.). Staatl. Museum für Völkerkunde, Berlin.

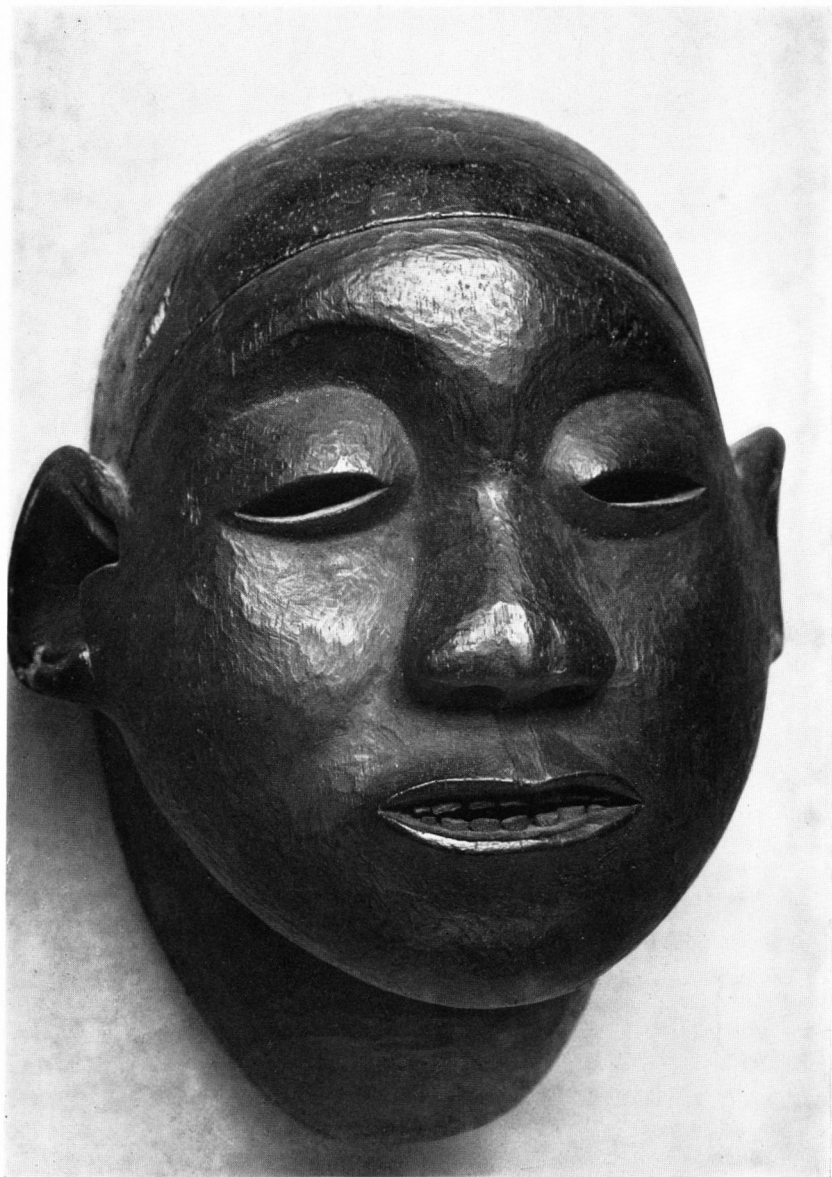


Würdezeichen eines Königs der Cokwe, (19. Jh.), einen Herrscher darstellend. Die Barthaare, die eingesetzt waren, sind vernichtet.

Staatl. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Ahnenpaar trägt den Stuhlsitz. Luba. Im Stil des Mbuli-Künstlers
(Kabila-Typ), 19. Jh., 55 cm hoch.
Staatl. Museum für Völkerkunde, Berlin (Slg. Grawert).



Holzmaske der Makonde. Rovumagebiet (Ostafrika).
Staatl. Museum für Völkerkunde, Berlin.



Statue eines lokalen nubischen Fürsten aus Karanog. 1. Jh. v. Chr. bis 3. Jh. nach Chr. Fürstengrab G. 187. Grabungen der Philadelphia-Universität, 1907. Polychromer Sandstein, 0,75 m. Museum d. Ägypt. Altertümer. S. u. R. MacIver-Woolley. Karanog III/IV, Tafel 2, 46-48.

Plastik aus chlorithaltigem Serpentin mit Magnetitkern. Rhodesien, Simbabwe(?), 38 cm hoch. Nach Leiris-Delange, Afrika. C. H. Beck Verlag, München 1968, Abb. 94.

