

## OBI MORDI

### *„Das geistig-kulturelle Umfeld schwarzafrikanischer Kunst: Ein Einblick“*

#### *I Einführung*

Das Leben ist Kunst. Damit ist der Spruch „Lebenskünstler“ hierzulande verständlich. Der Begriff weist auf die Fähigkeit des Menschen hin, die Schwere und Turbulenz seines Daseins bewältigen zu können. Der tägliche Zusammenprall der Wünsche, der Träume und der Handlungen eines Menschen mit seiner Umwelt erzeugt die Wirklichkeit des Menschen.

Jeder Mensch lebt in seiner eigenen Welt, erst recht der Künstler. Der Künstler hat die Fähigkeit, seine Emotionen, Empfindungen und Institutionen in seinen Kunstwerken auszudrücken, mal stilistisch offen, mal stilistisch verborgen; mal surrealistisch und mal naturalistisch, um nur einige der begrifflichen Abgrenzungen der Experten zu erwähnen.

Es ist angebracht, vorweg folgende Bemerkung zu machen: In dieser Arbeit stehen die Kunstgegenstände (Masken, Figuren usw.) *nicht* im Vordergrund. D.h. man steht hier nicht vor den Kunstwerken, betrachtend, wie in einer Kunstgalerie, sondern bei dem Kunstschöpfer, seiner Ansicht forschend, geistig-kulturell. Kunstgegenstände sind nichts anderes als Handarbeit, nämlich eine mehr oder weniger gelungene stoffliche Wiedergabe dessen, was sich im Kopf des Künstlers abspielt. Die Kunstgegenstände machen eine optische Wahrnehmung der im Kopf des Künstlers existierenden Bilder möglich, d.h. sie sind eine Visualisierung der Phantasien des Künstlers.

Die Phantasien werden fortwährend genährt durch die Wahrnehmung der Umwelt des Künstlers durch seinen Geist und die Sinne. Diese Arbeit ist gedacht, auf das geistig-kulturelle Umfeld einzugehen, das den Künstler beeinflusst und somit die Voraussetzungen überhaupt für die Kunstschaffungen des Künstlers bietet.

Das geistige Umfeld afrikanischer Kunst offenzulegen, ist ein Unterfangen, zumal der Kontinent Afrika durch Menschen verschiedener Herkunft kulturell geprägt ist. Es empfiehlt sich diesbezüglich, zunächst einen kurzen Überblick über Völkerwanderungen zu geben (Abschnitt II). Anschließend dazu (Abschnitt III) werden die Perspektiven der Betrachtung des geistig-kulturellen Umfeldes schwarzafrikanischer Kunst dargeboten. Daß diese Arbeit kein Kompendium afrikanischer Kunst ist, versteht sich von selbst. Bezweckt ist hier, einige Ansatzpunkte anzubieten, die hoffentlich zur fruchtbaren Diskussion dienlich sein können.

## *II Schwarzafrika unter Einfluß von Völkerwanderungen: Ein kurzer Überblick*

Es bedarf keiner Betonung, daß, wenn von Schwarzafrika die Rede ist, alle Länder Afrikas südlich der Saharawüste gemeint sind. Man merke aber die Grenzgebiete diesbezüglich, deren nördliche Teile in die Wüste ragen, zum Beispiel Mauretanien, Mali, Niger, Tschad und Sudan.

Afrika ist ein Kontinent mit großen Völkerwanderungen gewesen, etwa drei Jahrtausende hindurch. Das erklärt sich schon aus der Fülle von Sprachen, die innerhalb eines noch so kleinen Landes in den meisten Fällen zu treffen sind.

Man denke an die Nord-Süd-Bewegungen der Berber und Fulbe mit Feudalreichen im Westsudan; ferner auch an die Nordost-Südwest wellenartigen Wanderungen mit dem Einfluß von Nahost auf hauptsächlich Nordafrika (arabische

Welt) und teilweise Ostafrika, im Gebiet Schwarzafrika mit großen alten Reichen, darunter das nordöstliche nubische Reich, welches eine Art Umschlagstelle der Wanderungen wurde.

Dazu kommen noch die horizontalen Wanderungen, teils gegenläufig zwischen Westafrika und Zentralafrika. Mit Zentralafrika als Schaltstelle der Wanderungen vom Zentralsudan über Tschad und Niger gab es auch gegenläufige Richtungen zwischen Zentralafrika und Südafrika mit Strömungen aus Ostafrika. Das heißt, Schwarzafrika ist ein Gebiet, welches gezeichnet ist durch Völkerwanderungen, die auch mit Gebietseroberungen einherging.

Dennoch waren die schwarzafrikanischen Völker sehr zäh in der Beibehaltung ihrer Kunst. Dazu meint Leuzinger (1959, S. 13): „Die (Schwarzafrikaner)<sup>1</sup> haben vom Einwanderer nur gerade soviel übernommen, als mit ihrer eigenen Konzeption vereinbar war. Viele verteidigten ihre alte Stammestradi-tion fanatisch sowohl gegen den Islam als auch später gegen das Christentum.“ Auf die religiösen Faktoren, vor allem auf das Christentum wird noch zu sprechen sein.

Ein wichtiger Grund der Kunststandhaftigkeit scheint darin zu liegen, daß u.a. der größere Teil Schwarzafrikas sprachlich in dem Raum der Niger-Kongo-Sprachen liegt<sup>2</sup>. Damit ist das Gebiet gemeint, nämlich von Westafrika über Zentralafrika bis in das ganze Südafrika, abgesehen von der kleinen Sprach-„Insel“ der Hottentotten in Südwestafrika mit der Khoisan-Sprache (Siehe Appendix Nr. 1). Die übrigen Teile Schwarz-

---

1 Worte in Klammern in den Zitaten sind eigene.

2 Sprachgruppierungen in Afrika sind ein wissenschaftliches Problem. Einige Autoren (Griffiths S. 25) zählen sämtliche in den hier ausgeführten Gebieten zum Bantusprachraum. Bei anderen Autoren aber deckt der Bantusprachraum nur den geographischen Raum von Zentralafrika aus bis ganz Südafrika. So gesehen ist der Bantusprachraum ein integraler Teil der Niger-Kongo-Sprachen. (Africa today, S. 14).

afrikas nördlich des Niger-Kongo-Raumes gehören dem Afro-Asiatischen- bzw. Nilo-Saharan Sprachraum an.

Zu dieser Kunststandfestigkeit ist folgendes zu bemerken: Kunst liegt in organischem Zusammenhang mit der Sprache, die ihrerseits in organischem Zusammenhang mit der Ontologie der betreffenden Gruppen liegt. Damit ist das Sein des Menschen und die Wesensbestimmungen des Seienden gemeint. Auf einige der ontologischen Perspektiven der Kunst, wie sie hier behandelt ist, wird später eingegangen.

Es wäre aber irreführend, aus der Zugehörigkeit zur bestimmten Sprachgruppe ein einheitliches Bild der Kultur zu erwarten. Im Gegensatz: die Kulturunterschiede der verschiedenen Völker (und Stämme innerhalb eines Volkes) und das Festhalten an den jeweiligen Traditionen haben eine merkwürdige, einzigartige Kunstvielfalt in Schwarzafrika erzeugt. Innerhalb derselben Kulturgruppe trifft man lokalgefärbte Unterschiede. Daher entsteht die Schwierigkeit einiger Europäer, die nach Aufteilungskriterien von afrikanischer Kunst suchen.

Dazu meint Carl Einstein (o.J. S. 7): „Die geographische Aufteilung afrikanischer Kunst, die anfänglich einleuchtet, erweist sich bald als unzulänglich. In gleicher Gegend finden wir oft widerstreitende Formabsichten, die gleichzeitig auftreten“. Werner Gillon (1984, S. 13) beobachtete den Fall einer Gegend in Westafrika, in der die einheimischen bäuerlichen Einwohner, die Nionioffi, hauptsächlich an ihrer Maskenkunst festhielten und die siegende Reiterschicht, die Mossi, ebenfalls an ihrer Figurenkunst festhielten, anscheinend ohne gegenseitige Beeinflussung in demselben Lebensraum.

Herbert Kaufmann (1962, S. 100) bemerkte das Problem der stilistischen Einordnung bezüglich Abstraktion und Naturalismus mit der Feststellung, daß beides oft genug beim gleichen Stamm, beim gleichen Schnitzer vorkommt. Schmalenbach (1988, S. 12), um noch einen anderen Beobachter zu erwähnen, erkennt einen „ausgesprochenen Stil-Pluralismus

nicht nur von Region zu Region oder von einer Ethnie zur nächsten, sondern häufig selbst innerhalb einer einzigen gesellschaftlichen Gruppe. Die Spanne reicht von einer Kunst fast geometrischer Stilisierung bis zu einer nahezu naturalistisch zu nennenden Kunst.“

Zusammenfassend läßt sich somit folgendes festhalten: Unter dem geistigen Umfeld fremden Einflusses in den früheren Zeiten der Völkerwanderungen ergaben sich eine Fülle von Kunstwerken, deren Vielfalt in Stil, Materie und örtlicher Streuung als eigenartig für Schwarzafrika und zugleich faszinierend für die Kunstwelt geworden ist. Daher empfiehlt Werner Gillon (1984, S. 23) der europäischen Fachwelt, an die Künste Schwarzafrika nicht nach eigenen Maßstäben heranzukommen, sondern erst nach deren Sinn und Zweck zu suchen durch die Erkundung des sozialen und religiösen Fundaments der Schöpfer.

### *III Fundamente schwarzafrikanischer Kunst*

#### **1 Zur Funktionalität der Kunst**

##### **1.1 Visualisierung traditioneller Werte im Alltagsleben**

Kunst war immer ein integraler Teil des Lebens in Schwarzafrika. Denn Kunstschaffung war immer verwoben mit Hofritual, religiösen Riten und sozio-ökonomischen Gegebenheiten. Eben das Leben ist Kunst! Solche künstlerischen Tätigkeiten wie Musik, Tanz (kultischer und nicht-kultischer) und Geschichtserzählung ebenso wie Religion, Fruchtbarkeitszeremonie, Krieg und Justiz finden ihre Visualität, Vitalität und Autorität durch Kunstwerke untermauert.

Gewöhnlich im europäischen Raum wird afrikanische Kunst hauptsächlich mit Masken und Figurplastiken identifiziert. Dies ist einseitig. Kunst in Schwarzafrika ist umfassender. Man denke beispielsweise an solche Kunstwerke wie

Gemälde, künstlerisch gestaltete Waffen, Textilien, Haushaltsgeräte, Ornamente und Tonwerke. Auch dann, wenn einige Artefakte als Kunst deshalb angezweifelt werden, weil sie Gebrauchsgegenstände sind<sup>3</sup>, ist die Auffassung von Iba N'Diaye (Yala yana, S. 43) richtig stellend. Er sagte: „Kunst ist die Vollendung des Handwerks.“

Aus dieser Kunstfertigkeit dient die visuelle Kunst als Begleiterscheinung beispielsweise der Tanz- und Maskenriten zur Widerspiegelung der zu vermittelnden kultischen Impressionen optisch und geistig. Eingeweihte können daraus Eigenschaften ablesen, wie beispielsweise Heiterkeit oder Trauer, Schönheit oder Häßlichkeit (bzw. Gut oder Böse), Sanftheit oder Stärke (bzw. Weiblichkeit oder Männlichkeit) und Dummheit oder Weisheit.

Selbst Trommeln sind in bestimmten Fällen nicht nur Musikinstrumente, sondern erfüllen selbst als sakrale Gegenstände sakrale Funktionen. Dazu ist die Beobachtung von Perrois (S. 34) zutreffend, daß rituale Gegenstände nach dem „doppelten Gesichtspunkt“ gestaltet (werden), nämlich der technischen und der symbolischen, wobei beide Aspekte nur in Abhängigkeit voneinander wirksam werden können.

Dies ist die Basis der häufig in der einschlägigen Literatur hervorgehobenen *Funktionalität* der Kunst Schwarzafrikas. Damit wird der afrikanischen Kunst die Eigenschaft der *Darstellung* im Sinne der *Ästhetik* von manchen Autoren abgesprochen. Der Begriff 'Darstellung' hier zielt auf die Archivierung von Kunstwerken und ihre museumsmäßige Exhibition ohne religiöse, kultische oder sonstige mystischen Hintergründe. Das heißt, es kommt nur auf die Ästhetik an, losgelöst von jeglicher tieferen Funktionalität ontologischer Prägung.

---

3 Zeit-Magazine, Heft 45, 1. November 1991, S. 146, zitiert in Kunstforum International, S. 108.

## 1.2 Theokratie und Kunst

### 1.2.1 Verwobenheit von Religion und Alltagsleben

Traditionelles Leben in Schwarzafrika war theokratisch. Die Tragweite ist deshalb nicht genug von Nicht-Afrikanern geschätzt, weil Theokratie mit den bekennenden Weltreligionen, beispielsweise des Islam und des Christentums identifiziert wird. Afrikanische Gesellschaften hatten ihre Religionen, die allumfassend in dem Alltagsleben des in diese Gesellschaft geborenen Menschen waren.

Selbst einige Europäer haben dieses Phänomen erkannt. Vielleicht genügen diesbezüglich zwei Beispiele. Maurice Delafosse (zitiert in Kaufmann 1962, S. 66) bemerkte, daß es keine Institutionen (in Schwarzafrika) gibt, „sei sie auf sozialem oder selbst auf dem wirtschaftlichen Sektor, die nicht auf religiöser Auffassung beruht oder die nicht Religion als Eckstein besäße. Diese Völker, denen man gelegentlich abgestritten hat, eine Religion zu besitzen, gehören in Wahrheit zu den am tiefsten religiösen der Erde.“

Kaufmann (1967, S. 67) bemerkte auch, „weder Vorgeschichte und Geschichte, noch Staatenbildung oder Familienstruktur in jenem Erdteil sind für den Europäer ganz verständlich, wenn er nicht die ständige Wechselwirkung zwischen der Religion und den menschlichen Handlungen, zwischen der Religion und den Formen des Zusammenlebens, Aussaat und Ernte, Kriegsführung und Herrschaft ins Auge faßt. Religion, wie auch immer sie sich manifestiert, ist das A und O des Daseins.“ Dazu ist hier hinzuzufügen: Die Afrikaner haben ihren Glauben an Gott nicht von den Missionaren erworben, denn der Glaube war in Afrika heimisch und ursprünglich so alt wie die autochthonen Gesellschaften selbst. Was sie von den Missionaren übernommen haben, war der Glaube an Christus.

Die Trennung von 'Religion' und 'Politik' wurde paradoxerweise durch die moderne christliche Missionierung eingeführt, welche eigentlich, wie dem christlichen Kolonialismus allgemein nachgesagt wird, die Doppelmoral des Kolonialismus verschleierte, nämlich die politische und ökonomische Unterdrückung einerseits, und die Kraft der 'Nächstenliebe' andererseits. Dafür aber war der Übergang von der Naturreligion zum Islam sozio-politisch fließender wegen der zu damaligen Zeiten allgemein und jetzt noch teilweise bestehender theokratischer Form des Islam. Religiöse Indifferenz war im damaligen Afrika unmöglich, denn diese ist eine Begleiterscheinung der heutigen Wohlstands- und Überflußgesellschaft. Atheismus paßt nicht zur Kosmologie Schwarzafrikas.

Es ist die allumfassende Durchdringung der Religion ins menschliche Handeln mit deren mannigfaltigen Riten im Alltagsleben, welche das geistige Umfeld für die künstlerischen Schöpfungen Schwarzafrikas erheblich mitprägte. Ferner erzeugte diese Religiosität die faszinierenden Kunstschöpfungen mit Symbolen und noch zu besprechender Mystik der Lebenskraft. Es ist die Anziehungskraft dieser traditionellen Religion mit ihren Riten, die Susanne Wenger, eine österreichische Künstlerin, die seit Jahrzehnten in Nigeria als Priesterin einer der Kulte lebt, veranlaßte zu der Aussage (Kunstforum, S. 154):

„Kunst ist Ritual, oder es ist keine Kunst“.

### **1.2.2 Der Mensch und seine Ahnen: Eine ontologische Konzeptualisierung**

Es geht hier nicht um die Wertung der Kunstwerke Schwarzafrikas, sondern um einen Einblick in die Konzeptualisierung der Ahnen und deren Stellenwert zu gewähren, wodurch bestimmte Kunstwerke zur Existenz gelangen. Der Begriff *Ahnenkult* bezüglich Schwarzafrika wird in der Kunstliteratur mit einem Hauch von geheimnisvoller ontologischer



Undurchdringlichkeit dargestellt, so daß das Konzept Ahnenkult an die Grenze der Primitivität stößt.

Dabei weist die Konzeptualisierung von Ahnen teils einen mythologischen Charakter auf, so wie die antiken Mythen, teils zeigt sie eine religiös-philosophische Richtung bezüglich der Reinkarnation, und schließlich teils enthält sie ein soziologisches Verständnis des Menschen, der zurecht seinen Stellenwert in seiner gegebenen Umwelt zu definieren sucht. Die Terminologie 'Ahnenkult' wird somit hier gebraucht, zwar in Anlehnung an die einschlägige Literatur, jedoch wertfrei als eine „an feste Vollzugsformen gebundene Religionsausübung einer Gemeinschaft“. (Brockhaus 1990, Bd., S. 440).

Zentral im Ahnenkult sind weniger die Ahnen als vielmehr der lebende Mensch selbst. Das heißt, der Mensch sieht sich in der *Mitte* der aus seinem Dasein erklärbaren menschlichen Schöpfung zwischen seinen Ahnen und seinen Nachkommen. Hierauf ruht die symbolische Bedeutung der Fruchtbarkeitszeremonie. Man kann sich gedanklich das Spiel eines Menschen vorstellen, der stehend auf der Mitte einer Wippe versucht, das Gleichgewicht herzustellen, in seinem Balanceakt zwischen den zwei Gewichten, metaphorisch aufgefaßt als die Ahnen auf einer Seite und die Nachkommen auf der anderen Seite. Ein spiritueller Draht verbindet ihn mit den Ahnen und Nachkommen, um seine Stabilität auf der Wippe zu sichern. Dieses Beispiel dient lediglich dazu, auf die Gefahr des Lebens hinzuweisen. Denn, so wie es Erich Kästner (1957) zwar in einem anderen Zusammenhang ausdrückt, „das Leben ist immer lebensgefährlich“.

Der traditionelle Afrikaner betrachtet die Vergangenheit (die Ahnen), die Gegenwart (er selbst, der Lebende) und die Zukunft (die Nachkommen), metaphorisch das Gestern, Heute und Morgen als eine Einheit, verzahnt wie bei einer langen, ineinandergreifenden Kette von Zahnrädern, jedes Rad ein Lebensabschnitt des Menschen darstellend. Wer glaubt, dieser

Gedanke sei abwegig, möchte sich über den biblischen Spruch Gedanken machen, wonach Gott die Kinder und Kindeskinde für die Sünde der Väter bestrafen kann.

Das menschliche Handeln, das der Mensch leichtfertig in Gestern, Heute und Morgen teilt, ist eine Einheit. In der Beschäftigung mit seinen Ahnen denkt der traditionelle Afrikaner nicht statisch, sondern dynamisch, auf Morgen fußend, wobei er sein 'Jetzt' in spirituelle Ordnung zu bringen trachtet. Dies ist der Sinn des Balanceaktes des Wippen-Spieles, so daß er nicht aus dem ihm gegebenen Rahmen fällt. Das spirituelle Gleichgewicht, das der Lebende in Betracht der Einheit von Ahnen, sich selbst und seinen Nachkommen zu schaffen gedacht ist, soll die Wippe so genügend stabil halten, daß die Gefahr des Absturzes gebannt ist.

Dies ist ein äußerst dynamischer Vorgang, gekennzeichnet durch stetes Bemühen, durch Riten, das spirituelle Gleichgewicht der Kräfte erhalten zu können. Es gibt selbstverständlich keinen Menschen ohne Ahnen. Aber die traditionellen Afrikaner pflegen diese Gedanken, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität. Ein Afrikaner ohne Nachkommen fühlt sich kosmisch schuldig oder unerfüllt. Er sucht Lebensbestätigung u.a. durch Nachkommen.

Ahnenkult thematisiert den Menschen im Kosmos. Joachim Diederichs (Yala Yana, S. 29) hat eine afrikanische Gesinnung dazu so aufgefaßt: „Der Mensch ist eine lebendige Kraft im Kosmos - auch mit den Ahnen und zukünftigen Nachkommen verbunden. Erstens besteht in der Familie durch gleiches Blut eine Einheit, die in konzentrischen Kreisen mit Dorf, Stamm, Herrscherreich pluralistisch sich erweitert... Zweitens ist der komplexe Kosmos als Materie aufgefaßt, als Kräfte von (wirksamem) Stoff...“. Es ist somit wichtig, die richtige spirituelle Sensibilität für die Natur und Umwelt zu gewinnen.

Ahnenkult ist keine Beschwörung der Toten, sondern Kräftespeicherung durch Identifikation mit und Verehrung der Kon-

stellation von Ahnen, die mystisch für die Gemeinschaft von Bedeutung sind. Es drängt sich die Parallelität mit dem Christentum auf, zum Beispiel mit der Heiligsprechung von Christen und ihrer Verehrung durch Gebet und Wallfahrten, die sich ausgezeichnet haben durch ihre Frömmigkeit und spirituelle Kraft.

Übrigens, obgleich der Ahnenkult in Afrika weitverbreitet ist, weist die Praxis unterschiedliche Prägungen auf, je nach der örtlichen Auffassung von Ahnen und deren mystische Beziehung zu den Lebenden.

### **1.2.3 Der 'Fetischmus'-Irrtum**

Kolonialismus schaffte u.a. einen Zusammenprall zweier religiöser Vorstellungen. Die einheimischen religiösen Praktiken bezeichnete der Missionar als Fetisch, vor allem wegen einiger figürlichen Darstellungen in der traditionellen Religion. Das Mißverständnis beruht auf zwei Faktoren: Erstens auf seiner prinzipiellen Unwilligkeit aus selbstherrlicher Überzeugung seiner Missionierung sich ein positives Bild über traditionelle Religion zu machen. Zweitens verständlicherweise aus seinem Unvermögen sich als Fremder in die spirituellen und soziophilosophischen Gedankengänge der Einheimischen mit gebürtiger Empathie hineinzusetzen. Es fehlte prinzipiell das notwendige Einfühlungsvermögen.

Der Missionar hatte einfach die figürliche magische Praxis des sogenannten Medizinmannes mit der zum Teil symbolisch-figürlicher Religionspraktiken der Gemeinschaft verwechselt. So wie Beier (1980, S.13) bemerkte, „...die Ansicht, die Afrikaner würden Gegenstände anbeten, war... eine Erfindung der Missionare und Ethnologen. Man könnte sogar sagen, daß es Religion in dem eng definierten Sinne der Missionare überhaupt nicht gegeben hat. Denn Religion als eine vom Alltag und von anderen Kulturaspekten trennbare

Einheit ließe sich aus der Gesamtkultur... nicht so leicht herausdestillieren.“

Die Ausführungen Kaufmanns (1962, S. 68) diesbezüglich scheinen hier angebracht zu sein: „Zu der irrigen Vorstellung der Europäer gehört zum Beispiel die Annahme, afrikanische Heiden verehrten Holz- oder Lehmfiguren, während sie doch nichts anderes tun, als jene Kräfte oder Geisterwesen anschaulich zu machen, an deren Wirkung sie glauben. Ihre Haltung gleicht ganz und gar derjenigen der Christen, die auch nicht an ein Stück Holz in Kreuzform oder an die Schnitzerei einer Heiligenfigur glauben, sondern an die Erlösung durch den gekreuzigten Gottessohn oder an die Kräfte der Fürbitte der Heiligen. Ein guter Teil dessen, was an den afrikanischen ‘Religionen’ an Primitivität unterstellt wird, hat seine Ursache in solchem Mißverständnis.“

Ohne jegliche Werturteile fällen zu wollen, läßt sich folgendes religiöses Phänomen der Menschheit darlegen. Vor der Zeitenwende hatten die biblischen Menschen einen direkten Zugang zu Gott, jedoch auf verschiedenen ritualistischen Wegen. Mit der Ankunft Christus führt dann der Weg zu Gott nur durch Gottessohn. Mit dem irdlichen Ableben von Christus bleibt zwar der Weg zu Gott nur über ihn, jedoch schufen die Kirchen zusätzliche Zweige an den Christusweg in Gestalt von Heiligen und heiliggesprochenen Menschen. Die Statuen und entsprechende Gebete in einigen Kirchen und Wallfahrtsorten belegen dies.

Die traditionellen Afrikaner glauben ebenso wie die Christen an einen Allmächtigen Gott, schufen aber in Gestalt von untergeordneten Gottheiten aus ihrer mystischen Erkenntnis und ihrem Mythenschatz noch zusätzliche Zweige des Weges zu Gott. Sakrale künstlerische Schöpfungen als Sinnbild dieser ‘Gottheiten’ und der Ahnenkult belegen dies.

Vielleicht ist es dem Menschen immanent, aus großer Ehrfurcht vor Gott, diese Art religiöser Zufahrtsstraßen aufzustellen.

Übrigens, was die afrikanische Kunst und Idolatrie betrifft, schließt dieser Abschnitt mit einer Bemerkung von Ulli Beier (1980, S. 18): „Während der Anfangszeit der Missionierung wurde afrikanische Kunst als Idolatrie, Götzenverehrung und Fetischismus verdammt, aber jetzt sind verschiedene päpstliche Enzykliken erschienen, die afrikanische Kunst und Musik im Rahmen der Liturgie einen Platz einräumten. Ferner hat die katholische Mission eine Werkstatt in einer Ortschaft Oye Ekiti in Nigeria eingerichtet, beauftragt mit der Herstellung von Kirchenkunst in traditionellem Stil der Yorubas, eines Volkes in Südwest Nigeria.“

#### **1.2.4 Das Konzept ‘Lebenskraft’ in afrikanischer Kunst**

Die viel in der Kunstliteratur besprochene Eigenschaft der *Lebenskraft* in schwarzafrikanische Kunst fußt auf der Konzeptualisierung vom Menschen als göttliche Schöpfung im Kosmos. Der Mensch sieht sich als ein integraler Teil inmitten der Natur, beseelt von Gott, der wiederum in ihm lebt. Er empfindet Gott. Dies definiert sein Sein. ‘Das Sein ist Kraft und Kraft ist Sein!’ Kraft ist die Dynamik, die gezielt eingesetzt in der Umwelt zur Erfüllung des Seins führt. Dies ist die Lebenskraft. Ungepflegt verliert die Lebenskraft an Wirksamkeit.

Zu ihrer Pflege berücksichtigt der Mensch seine Beziehung zu Gott und seiner Gemeinschaft.

Zu seiner Gemeinschaft zählen nicht nur die Lebenden der Sippe, sondern mystisch auch die Ahnen. Denn alle Geschöpfe einschließlich der Verstorbenen sind an dieser

ewigen Kraft durch Gott gebunden<sup>4</sup>. Ferner, sein jetziges Leben ist von Gott durch die Ahnen definiert worden. Das Ziel der traditionellen Religion ist die Pflege der Lebenskraft des Menschen, nämlich zur Stärkung seiner Verbindung zu Gott und zur Stärkung seiner Kraft gegen andere zerstörerische Kräfte.

Für die Lebenskraft steht die menschliche Figur im Mittelpunkt. In diesem Fall ist der Mensch nicht in seinen natürlichen Proportionen bzw. Zusammensetzungen dargestellt. Betont wird lediglich das, was symbolische Bedeutung für die Lebenskraft hat. Lebenskraft beruht auf der Psyche und Geist, die durch die Kunst hervorgehoben werden. Die Körperteile, die zu ihrer Darstellung nichts wesentliches beitragen, werden unbeachtet. Hier steht beispielsweise der Kopf im Vordergrund der Darstellung, gewöhnlich überproportional. Je nach der Funktion des Kunstwerkes kommen die betreffenden Körperteile ganz abstrakt in Betracht. Daher die für den Laien oft scheinbare ästhetische Sinnwidrigkeit dieser Formen.

Lebenskraft durch Kunst hat Bedeutung nur im Rahmen ihrer Funktionalität in Religion. Sie regeneriert sich wie ein Akkumulator mit spiritueller Energie. Diesbezüglich ist Kunst für die Lebenskraftdarstellung „der sichtbare Ausdruck des Unsichtbaren und Übersinnlichen“ (Leuzinger, S. 18). Übrigens ist es die spirituelle Energie, die dem Menschen ermöglicht, sein Gleichgewicht in dem Wippe-Spiel zu erhalten.

### 1.2.5 Körperkunst und Felsmalerei

Die ersten Europäer, die künstlerische Kontakte mit Schwarzafrika hatten, waren derart von den Plastiken und Formgestal-

---

4 Ein neues Credo der Taufe der Evangelischen Kirche (der Kreuzkirche in Schwabing, München) enthält zum Teil die folgende Erkenntnis: „Er (Jesus) wird das letzte Wort behalten, und alle, die Toten, die Lebenden und die Kommenden müssen sich messen lassen an ihm“.

tungen fasziniert, daß irrtümlicherweise der Eindruck entstand, schwarzafrikanische Kunst bestünde nur aus Masken und Figuren. Einige Kontakte führten jedoch zur Erweiterung des Interesses auf der Palette von Kunstarten, wie sie Louis Perrois (1988, S. 32) beispielsweise aufzählte: Körperbezogene Kunst, künstlerisch gestaltete Haushaltsgeräte, Architektur, die Künste des Feuers (Metallurgie und Töpferei) und Malerei, um nur einige Arten zu erwähnen.

Diese Arbeit ist nicht gedacht, sämtliche Kunstarten Afrikas vorzustellen. Von Interesse sind hier die Körperkunst und die Felsmalerei. Bei der Behandlung der Faszination schwarzafrikanischer Kunst (Item 2, S. 24) läßt sich ein weiterer Blickwinkel vermitteln.

#### **a) Zur Körperkunst**

Wegen der zeitlichen (und auch geistigen) Entfernung des heutigen Menschen vom Ursprung der Körperkunst in Schwarzafrika ist die metaphysische sowie die soziokulturelle Basis dieser Kunst für ihn in Vergessenheit geraten. Ein kurzer Rückblick ist angesagt.

Der Afrikaner sah sich als das erste Kunstwerk Gottes mit Lebenskraft direkt von Gott, der in ihm existiert. Körperbemalung nach bestimmten Kriterien mit mystischen Symbolen war sein Beitrag zur Anhebung der Lebenskraft meistens mit meditativen Riten. Er sah sich im Kampf gegen andere Naturkräfte und brauchte diese spirituelle Stärkung, die sich nach den Verordnungen des Klans bzw. der Sippe richtet. Die Kunst der Tätowierung ging damit einher und sorgte für Dauerhaftigkeit.

Die Körperkunst war zugleich auch ein Identifikationsmerkmal. In der Zeit der Völkerwanderungen und -kriege gab es keinen „Papier-Pass“. Der Mensch selbst war sein eigener Ausweis, selbst wenn er nicht sprechen konnte oder wollte.

Die Körperkunst wurde wie eine Münze mit zwei Seiten: die eine Seite rettend und die andere Seite verhängnisvoll. Sie war rettend innerhalb der eigenen Sippe bzw. innerhalb verwandter und befreundeter Sippen; außerhalb dieser Kulturkreise jedoch verräterisch.

Zusätzlich zu den religiösen bzw. magischen Funktionen der Lebenskraft und der polit-juristischen Funktion der Personenidentifikation kam noch die soziale Funktion der Ästhetik. Körpermalerei als Schönheitsideal, die in Europa und Amerika seit einiger Zeit Einzug gehalten hat, war und bleibt noch in bestimmten Fällen und Gebieten heimisch in Schwarzafrika.

Es bleibt noch die Tapferkeitsfunktion der Körperkunst zu erwähnen. Gemeint ist hier die Tätowierung. Es gab bestimmte Formen der Tätowierung, die als Tapferkeitszeugnis gelten. Diese Praxis galt hauptsächlich für das männliche Geschlecht. Gekoppelt mit Schönheitsbemalung ergibt sich die Tätowierung als zusätzliche erotische Ausstrahlung auf das weibliche Geschlecht. Diese Praxis ist am geeignetsten in den Kulturen, wo sich die Männer zur Partnerwahl vor Frauen aufstellen.

#### **b) Zur Felsmalerei**

Kunst als eine Mischung von mystischer Funktion und Ereigniskunde, um nicht die strenge Terminologie Geschichtskunde zu benutzen, findet ihren Niederschlag in der Felsmalerei Schwarzafrikas. Geschichtskunde ist die Malerei deshalb nicht, weil es ihr an flüssiger Kontinuität über Epochen hindurch fehlt sowie an Vollkommenheit bezüglich der Geschehnisse im Klan, Stamm oder Volk zu den jeweiligen Zeitpunkten.

An den Felsen sind Gemälde zu sehen, die Aufschluß geben, teils über die Tätigkeiten der Maler oder deren Phantasien,



teils über Geschehnisse im Klan oder vom Überlebenskampf in einer unwirtlichen Gegend, teils über zeremonielle Riten wie Initiation und Fruchtbarkeit, teils über verschiedene Tiere, teils über Tänze, über Jagdwaffen und teils über Mythen bzw. mystische Symbole, die für Uneingeweihte geheim bleiben.

Die Felsbilder in Afrika waren den Europäern früher bekannt (etwa 1772 einem Portugiesen) als die europäischen Felsbilder in Spanien (Altamira, 1879) und in Frankreich (Lascaux, 1940). Die Felsbilder Afrikas verteilten sich fast gleichmäßig auf dem Kontinent, wenn auch nur sporadisch in Westafrika. In Nordafrika existierten viele Bilder, die schon vor der Entstehung der Sahara etwa 3000 bis 1000 v.C.<sup>5</sup> bestanden. (Siehe Appendix Nr. 2).

Übrigens sind auch die sog. Schlangemotive ('spiral motifs') überall zu treffen, die für afrikanische Zeichnungen zum Teil charakteristisch sind. (Siehe Appendix Nr. 3). In der Zentral-sahara, wie Gillon (1984, S. 49) berichtete, bestanden diese Motive spätestens um 6000 v.C. lange vor dem Erscheinen dieses Motivs im antiken Griechenland um 3000 v.C.. Man nimmt an, es bestanden parallele Entwicklungen, aber auch eine mögliche Beeinflussung der Antikenmalerei von Afrika aus wird nicht ausgeschlossen.

Die Felskunst, d.h. Malerei und Gravierungen, entstand vorwiegend aus Volkswanderungen nomadischer Völker und Jägerkult bzw. Sammler unter den sesshaften Völkern. Ein nomadisches Leben mit wenig Hab und Gut unterwegs ist mit schwerer handwerklicher Kunst, z.B. Plastiken, nicht vereinbar. Dennoch bleibt die geistige Orientierung zur Religion, Magie und sozialem Umfeld aufrechterhalten. Die Felshöhlen bieten geeignete Aufenthaltsräume für u.a. Zeremonien (in

---

5 v.C. bedeutet hier vor Christus.

anliegenden sakralen Nischen) und Sozialisation bei Unwetter.

## **2 Zur Faszination schwarzafrikanischer Kunst**

### **2.1 Kolonialismus und Kunst in Schwarzafrika**

#### **2.1.1 'Entdeckung' afrikanischer Kunst**

Die starke Anziehungskraft der Kunst Schwarzafrikas für Europäer ist schon lange ein Thema der Kunstliteratur. Von emotionaler Wucht und sicherer Formsprache u.a. war die Rede. Schmalenbach (S. 17) meinte: Die Europäer wurden „in der afrikanischen Plastik weder nur mit ikonographischen Inhalten noch nur mit deren formalen Lösungen konfrontiert, sondern immer mit einer ganz spezifischen Vitalität, die zum Teil ihren Ursprung im Holz und damit in der Beziehung der Menschen zur Natur und deren Kraft hat“. Vor allem war es die sog. radikale Künstlergeneration in Frankreich und Deutschland anfangs dieses Jahrhunderts, die intensiv in diesen Bann afrikanischer Kunst gezogen wurde.

Ferner nach Schmalenbach (S. 17) „als in der europäischen Kunst ein neuer, die äußere Gestalt der Dinge verändernder Vitalismus ausbrach, mußte man auf eine Kunst stoßen, in der der Begriff Kraft eine zentrale Bedeutung besitzt“. Nach Leuzinger (S. 7), „der den Formidealen der griechischen Plastik verhaftete Europäer vermochte in den afrikanischen (Plastiken) der Völkerkundemuseen die künstlerische Qualität erst zu sehen, als er selber nach kubistischer und surrealistischer Gestaltung strebte und dabei erkannte, daß die (Schwarzafrikaner) - lange vor ihm! und von gänzlich anderen Voraussetzungen ausgehend - für ihre geistigen Visionen die verblüffendsten, formalen Lösungen gefunden hatten“. Übrigens entstand das berühmte Werk Picassos nämlich 'Les Femmes d'Alger' im New Yorker 'Museum of Modern

Art' unter dem zusätzlichen Einfluß afrikanischer Plastikunst (Brockhaus, Bd. 12. S. 561).

Die sogenannte 'Entdeckung' afrikanischer Kunst (Die Kunst war immer da in Afrika!) löste, wie früher erwähnt wurde, das Problem der Interpretation aus. Denn die Kunst Schwarzafrikas ließ sich nicht nach europäischen Kriterien ordnen, weder epochal, z.B. Gotik, Barock oder Renaissance, noch geographisch, was gebietsmäßige Abgrenzung betrifft, noch individualistisch stilistisch bezüglich der Identität eines bestimmten Künstlers.

Dazu kommt noch das Problem des Zweckes der Kunst. Zwei Kriterien tauchen auf: Das Darstellungskriterium und das Funktionalitätskriterium. Dient die Kunstschaffung lediglich der Ästhetik, genügt sie dem Darstellungskriterium und wird begutachtet von den Perspektiven der Schönheit. Die Museen sind somit durch Werke der „Darstellung“ gekennzeichnet. Ist die Kunstschaffung zweckgebunden bezüglich ihrer Nützlichkeit, tritt der Gesichtspunkt der Funktionalität hervor. Hier tritt das Element der 'Schönheit' nicht in den Vordergrund, sondern eher das Element der Effektivität bzw. das Element der Kraftverkörperung.

Die Europäer verstanden die traditionelle Kunst Schwarzafrikas als 'riten'-gebunden. Da es außerdem an museumsmäßiger Archivierung und Exhibition nach europäischem Verständnis fehlte, entstand noch ein weiterer Konflikt bei der Beurteilung afrikanischer Kunst. Somit stand die Kunst Schwarzafrikas für die Europäer in der Spanne zwischen Darstellung und Kraftverkörperung, wobei „die Grenze zwischen beidem nicht scharf gezogen werden kann“ (Schmalenbach, S. 15).

Einige Bemerkungen sind vorerst angebracht: Die bei den ersten Kontakten fehlenden Museen nach europäischem Verständnis bedeuten aber nicht gänzlich das Fehlen von der Eigenschaft 'Darstellung' in der Kunst. Da aber das ausländi-

sche Interesse auf die sog. 'Riten'-Kunst fixiert war, trat die Perspektive der Darstellung nicht in Erscheinung, weil sie sich anders vollzog. Hofkunst sowie Gewerbekunst war nicht immer sakrale 'Riten'-Kunst. Mit Hof ist hier der Sitz eines regierenden Herrschers gemeint. Ein großes Problem ist die Verzerrung des Bildes traditioneller Kunst Schwarzafrikas als 'Geister'-Kunst. Es wimmelt aber nicht von Ahnen oder mythischen Gestalten überall in Afrika, ebenso wenig es nicht von Heiligen und Propheten überall in Europa wimmelte (selbst nicht im Zeitalter des christlichen Kreuzzuges!). Repräsentationskunst erfüllte das Kriterium der 'Darstellung' im Hof als Privatmuseum sowie einige Gegenstände der Gewerbekunst, auf die unten eingegangen wird.

### **2.1.2 Repräsentationskunst**

Unter Repräsentationskunst wird hier die Hofkunst verstanden, nämlich die Kunstwerke, die im Dienst oder im Auftrag des Hofes für Hofzeremonien erstellt wurden. Auch Afrika hatte seine Königreiche und Fürstentümer. Drei Aspekte von Hofkunst sind erkennbar. Erstens gibt es Kunstwerke, die Hof-Insignen darstellen. Zweitens gibt es Kunstwerke, meistens Figuren, Portraits und Masken, die in Erinnerung an verstorbene Führer erstellt wurden, drittens wurden Kunstwerke erstellt zur Ehre eines noch Lebenden. Die letzte Kunstschaffung wird als Nachlaß für die Nachkommen gedacht.

Häufig wird die Machposition des Königs dadurch unterstrichen, daß er in überdimensionaler Größe, verglichen mit der Umgebung, dargestellt wird. (Man muß daran denken, daß Fotografie eine relativ neue Erscheinung ist).

Es ist die Repräsentationskunst, die den größten Anlaß zur Kommerzialisieren der Kunst Schwarzafrikas gab. Das geistige Umfeld der Hofkunst bekam einen zusätzlichen Akzent als internationale Kommerz-Aktivität. Die Portugiesen scheinen die ersten Interessenten auf diesem Gebiet gewesen zu

sein. Denn Portugal hatte schon im 15. Jahrhundert Kontakte zu Afrika, die zum Austausch von Gesandten führten zwischen beispielsweise den Königreichen von Kongo (etwa heutiges Zaire) und Benin im heutigen Nigeria.

Kunstwerke wurden hergestellt im Austausch gegen Kolonialwaren. Manche wurden im Auftrag von europäischen Interessenten hergestellt. So entstanden einige Schnitzereien mit Kriegs- oder religiösen Motiven der Portugiesen. Es entstanden auch Gebrauchsgegenstände, wie Jagdhörner, Gabeln und Ornamente. Diese Beziehungen zu Europa waren jedoch als kaum friedlich zu nennen. Denn militärische Aktionen und Verwüstungen gegen die Königreiche, die sich gegen zunehmende ökonomische Ausbeutung und Einmischung in die lokale Verwaltung auflehnten, waren oft die Folge.

Ein eklatantes Beispiel, das einen Sonderplatz in den Kolonialgeschichtsbüchern gefunden hat, war der von Großbritannien verursachte Fall Benins in Nigeria. Die Schrift „Kunstwerk“ (S. 64/65) bemerkt wie folgt: „Die große Überraschung Afrikas für die moderne an seinen Menschen interessierte Welt war und bleibt Benin. Nachdem dieser Stadtstaat von Lagos aus im Jahre 1897 durch eine Strafexpedition erobert worden war, kamen Gelbgüsse noch nie gesehener Art und Qualität an die Öffentlichkeit...“

Diese Verwüstung des Königreiches Benins führte zu einem Raub der Kunstgegenstände Benins, schätzungsweise zwischen 2000 und 3000 Stücken. Das Kunsterbe Benins liegt heute verstreut in den Museen Europas.

### **2.1.3 Gewerbekunst**

An dieser Stelle werden die Kunstwerke zusammengefaßt, die nicht zu den sakralen und Repräsentationskünsten zählen. In der Behandlung von Volkskunst, auf die später eingegangen

werden wird, kommen einige Kunstarten in Betracht, die hier nicht aufgenommen worden sind.

Beispielsweise für Gewerbekunst sind u.a. Schönheitskunstgegenstände, Textilkünste und Gebrauchsgegenstände des Haushalts. Schönheitskunst erfaßt mehr als Körpermalerei und Tätowierung, schließt aber andere Elemente der Körperkunst ein, darunter Schmuckgegenstände wie Ohrringe, Arm-, Fuß-, Hals- und Hüftbänder und auch Masken für bestimmte Schönheitstänze. Das letzte Beispiel zeigt an, daß Masken nicht nur für sakralen Gebrauch hergestellt werden, sondern aus dem reinen Gesichtspunkt der Ästhetik entstehen können. Zu den Haushaltsgegenständen zählen eine Palette von Utensilien und Ornamenten. Einige Textilien werden nicht nur nach dem Gesichtspunkt ihrer Gebrauchsfähigkeit hergestellt, sondern auch nach dem der Schönheit.

Dem modernen Menschen der Überflußgesellschaft der Massenanzfertigung von Produkten mit Maschinen wird wohl diese Aufzählung unverständlich sein. Aber in einer Gesellschaft der Einzelanzfertigung von Waren kommen andere Überlegungen in Betracht. Die Wettbewerbsfähigkeit einer Ware liegt in der Kunstfertigkeit. Daher die vielen Muster und stilistischen Verzierungen der Gegenstände. All diese Gegenstände sind Handarbeit. Kunst, wie früher gesagt, ist vollendetes Handwerk. Afrikanische Handarbeit pflegt auch deshalb stilistisch vollendet zu sein, weil es den Herstellern um sozio-ökonomisches Überleben geht.

#### **2.1.4 Neue Künstlergeneration**

Ursprünglich war die Herstellung von Kunstwerken in Schwarzafrika eine Praxis bestimmter Familien. Denn die großen Reiche ermöglichten die Existenz bestimmter Künstler für die Hof- und Priesterkunst: Die daraus erfolgte Kunstüberlieferung in bestimmten Familien war der Nährboden des Fortbestandes der Kunstschaffung. Auch heute noch besteht

eine Kunstüberlieferung in einigen Kunstbereichen (z.B. sakrale Kunstwerke). Aber diese Tradition ist durch Abwanderung des Nachwuchses in andere Tätigkeiten erheblich im Verschwinden begriffen.

Diese Entwicklung ging einher mit dem Wandel im ökonomischen Leben, hervorgerufen durch den Gesinnungswandel bezüglich sozialer, religiöser und politischer Gepflogenheiten der Gesellschaft. Die Missionierung brachte neues Gedankengut über Religion und deren Praxis. Das neue politische Denken ermöglichte neue Machtkonstellationen und ökonomische Änderungen in der Gesellschaft, mit deren Konsequenzen für das soziale Leben.

Beier drückte die Änderungen wie folgt plastisch aus: „die Feste, für die viele Künstler ihre Werke schufen, fielen aus oder wurden an den Rand gedrängt, verloren an Bedeutung, und es blieben nur noch Aufträge für wenige übrig. Holzschnitzer wurden Schreiner und Schmiede wurden Autoschlosser.“ Das heißt, die ökonomische Basis der Kunstschaffenden war zerfallen.

Die neue Zeit brachte auch ein neues Verständnis für Kunstschöpfung mit sich. Statt der bisherigen 'Gruppen'-Tätigkeit auf diesem Gebiet herrscht jetzt eine Individualisierung bzw. Eigenidentitätsexistenz. Damit entstanden auch unterschiedliche individuelle Kunstverständnisse. Es genügen ein paar Beispiele zur Verdeutlichung.

Erstens, *Kunstwerke als eigene Einfälle*:<sup>6</sup> nach Ibrahim el Sahali aus Sudan (Kunstforum S. 304)

„Die Bilder, die aus dem Unbekannten zu Dir kommen, nur einen Augenblick lang zu sehen sind, müssen mit den Din-

---

6 Diese und die drei übrigen Überschriften sind eigene Deutungen der jeweiligen Auffassungen der Künstler. Sie sind nicht im Originaltext enthalten.

gen verbunden werden, die man gelernt hat, die man sieht und fühlt. Dann entsteht ein Kunstwerk.“

Zweitens, *der Künstler als Weltbürger im Kosmos*: nach Quattara auch aus Sudan (Kunstforum S. 301)

„Ich bin kein afrikanischer Künstler. Ich definiere mich als Maler afrikanischer Herkunft. Ein Künstler hat kein wirkliches Heimatland. Es ist eines der Dinge, die aus der Initiation herrühren. Eine kosmische Vision der Welt.“

Drittens, *der Künstler als tief sinniger Mensch*: nach Obiora Udechukwu aus Nigeria (Kunstforum S. 87)

„(Man muß) unter der Oberfläche suchen, hinter dem glatten Anstrich... Meine Arbeiten wollen nun nicht mehr die objektive Realität darstellen; ein Bild ist für mich die Erforschung eines unbekanntes Gebietes.“

Letztlich, *der Künstler im Dienst des neuen Afrikas*: nach Iba N'Diaye aus Senegal (Yala yana S. 17/18)

„...die Kontexte haben sich geändert: Kompromisse mit wie auch immer gepflegter Primitivität, die man von uns erwartet, sind zurückzuweisen, da es gilt, die Erfahrungen technischen Experimentierens und die kulturelle Ästhetik auszuweiten mittels der Auseinandersetzung mit Künstlern anderer Kontinente im Bewußtsein der Tradition afrikanischer Bildkunst, die Teil des universellen Kunsterbes ist, aber das es zu überwinden gilt; die Künstler des unabhängigen Afrikas haben ihren Landsleuten zu helfen, damit sie das kulturelle 'Getto' überwinden, in dem manche sie mehr oder weniger bewußt zurückhalten!“

Die neue Intellektualität afrikanischer Kunstschöpfung entstand aus der Auseinandersetzung mit Kolonialpolitik und deren Aufarbeitung seit der Unabhängigkeit. Denn die Kolonialpolitik der neueren Zeit brachte die Gefahr der Kunstentwurzelung in Afrika mit sich infolge der sogenannten 'Kunst-



erziehung' in den Kunstschulen. Danach soll Kunst das sein, wie sie der Koloniallehrer definierte.

Diesen Konflikt hat Demas Nwoko (New Culture/Kunstforum S. 55), ein nigerianischer Künstler, wie folgt charakterisiert: „Das Akademische steht zwischen uns und echter Wahrheit. Es tötet unser eifriges Suchen nach praktischen Wahrheiten, denn es befaßt sich mit Selbstverherrlichung und fußt auf Wahrheiten, die oft zu Unwahrheiten werden.“ Dieser Konflikt äußert sich, in Anlehnung an Beiers Terminologie, in zwei Richtungen, nämlich der entfremdete Künstler, der europäischen Kunstformen nachzuahmen eifert und der afrozentrische Künstler, der kreativ afrikanische Elemente in seiner Kunst zum Vorschein bringt.

Auf der intellektuellen Ebene erkennt man die Dialektik der gegenwärtigen Struktur einer Gesellschaft im Wandel in fast allen Bereichen, die zu neuen Ufern der Kunstströme führen wird. Die Zukunft entzieht sich, wie immer, genauerer Beschreibung, so auch in dieser Arbeit.

Es scheint an dieser Stelle opportun, herunter aus den Kunstakademien zu klettern, um zur sogenannten Volkskunst und der in dieser Arbeit bezeichneten 'Nostalgie'-Kunst zu gelangen.

### **2.1.5 Volkskunst**

Von Interesse hier ist Volksmalerei als Unterhaltungs- bzw. Erzählkunst. Damit wird das Alltagsleben mit seinem Ernst und Humor dargestellt, teilweise kommentiert mit Volksweisheiten. Diese Bilder trifft man buchstäblich auf den Straßen, nämlich an Hauswänden, an den Karosserien von Fahrzeugen, vor allem an Lastwagen und Bussen und in den Märkten.

Nahrungsstoff holen sich die Maler zum Beispiel aus der Politik mit ihrem trügerischen Verlauf, aus der Lebenserfahrung des Künstlers und aus dem sozialen und religiösen Umfeld.

Dies ist der Teil von Kunstgewerbe, der für die Beschilderung von Geschäftsstätten sorgt, z.B. Friseurläden (verschiedene Haarschnitte), Schneiderei (verschiedene Modelle), Imbißbuden usw.

Diese Populärkunst stößt überall ins Auge und scheint die einzige Kunstgattung zu sein, die Einzug für die Professionellen und Amateure gleichermaßen erlaubt. Die zunehmende Arbeitslosigkeit sorgt für Nachwuchs. Der Druck des Wettbewerbes unter den Geschäftsinhabern sorgt für immer mehr ausgefallenerer Ideen, um Kunden anzulocken. Dies ist ein bildhafter Ersatz für Werbung in den Medien, zu denen sie finanziell keinen Zugang haben.

Volksmalerei bleibt zudem eine große Touristenattraktion.

### **2.1.6 'Nostalgie-Kunst'**

Mit der hier als 'Nostalgie'-Kunst bezeichneten künstlerischen Tätigkeit wird das Augenmerk zurückgelenkt an den Ausgangspunkt dieser Arbeit, nämlich an die Ahnen- und Repräsentationskunst Schwarzafrikas. Eine Marktlücke entdeckten schwarzafrikanische Künstler, als der moderne europäische Tourist selbst, sozusagen, an der 'Entdeckung' der Altkünste Schwarzafrikas beteiligt sein will, indem er nach exotischen figürlichen Plastiken und Masken sucht, die Afrika in der Kunstwelt bekannt machten.

Dieses Kunstinteresse beflügelt den schwarzafrikanischen Künstler, der sich mit diesem Hinweis auf seinen vergangenen Kunstreichtum geschmeichelt fühlt. Somit besteht beiderseits eine 'Nostalgie'-Kunst, die zu sehen ist an den Flughäfen, in der Foyers der Fünf-Sterne-Hotels, in den angrenzenden Läden dieser Hotels und in den Märkten, wo Touristen verkehren. Diese Kunstgattung hat Eingang in der Literatur gefunden als 'Airport Art' (Flughafenkunst) oder Tourist art (Touristenkunst). Als Nostalgie-Kunst wird sie hier bezeich-

net, nämlich als eine verbindende Kunstbrücke zwischen altem und modernem Afrika.

#### *IV Kunstwandel in Schwarzafrika: Ein Forschungsproblem*

##### **1 Zur Frage des Kunstwandels in Afrika**

Das Kunstfeld Schwarzafrikas scheint noch nicht voll umrissen worden zu sein. Seit der Unabhängigkeit befinden sich die Kunstrichtungen in der Entstehungsphase. Wegen der 'Nostalgie'-Kunst wird manchmal die Kritik angebracht, daß die Kunstwelt Afrikas mit Blick in die Vergangenheit statisch sei. Dagegen lassen sich zwei Aspekte der Problematik zeigen.

Erstens, Kunst ist ein Produkt des geistigen Umfeldes der Künstler. Das Zeitalter der Hofkunst mit ständigen Aufträgen ist vorbei. Kunst ist kommerzialisiert worden, sowohl im Inland als auch international. Der ökonomische Druck seitens der Künstler und die Realität des Tourismus u.a. erzeugen eine Eigendynamik der Kunstschaffung traditioneller Kunstwerke mit hoher Nachfrage. Auch dann, wenn eine Nachahmung entsteht, ist die Kreativität sowie die handwerkliche Vollendung mancher der Kunstgegenstände nicht zu leugnen. Letztlich, der Einzug einer neuen Generation von Künstlern mit intellektueller Gesinnung zur Kunst und der Welt bringt die Voraussetzungen der Kunstentwicklung auf noch zu sehenden Dimensionen in der Zukunft mit sich.

Über die Vergangenheit sind die bestehenden Informationen nicht schlüssig bezüglich der Kenntnis über den Kunstwandel in Schwarzafrika in den vergangenen mehreren tausend Jahren. Diese Frage ist multidisziplinär, nämlich Archäologie, Ethnologie, Anthropologie, Soziologie, Geschichts- und Erdkunde, um einige wichtige Fachgebiete zu erwähnen. Das Problem der Kunstforschung wird anschließend aufgegriffen.

## 2 Zum Problem der Kunstforschung in Afrika

Das Problem der Kunstforschung in Afrika ist mannigfaltig: zum Beispiel die Größe des Kontinents, geologische Faktoren verquickt mit Problemen der Hitze, Feuchtigkeit und Termiten, die die Langlebigkeit von einigen Kunstarten, wie Holzskulpturen, beeinträchtigen. Zu erwähnen sind ferner mangelnde geschichtliche Dokumente und genügend architektonische Ruinen, die diesbezüglich Ansatzpunkte liefern können. Man denke auch an die politischen Unruhen der Staatenbildung mit der Interessenverlagerung eher auf polit-geographische Kontinuität der aus dem Kolonialismus entstandenen Staatsgebilde. Obendrein tritt das große Problem der finanziellen Unzulänglichkeit der betreffenden Länder hervor. Jedoch muß man betonen, daß auch dann, wenn die obigen Probleme nicht bestünden, die Frage der Kunstforschung eine langwierige Angelegenheit bleibt.

Denn selbst in Europa mit großem Interesse an Kunst und Kunstforschung gelangte man zu einigen wichtigen Informationen erst in der jüngsten Zeit. Zum Beispiel konnte man erst nach 1870 durch archäologische Ausgrabungen Informationen über griechische Kunst in der Zeit etwa 450 v.C. gewinnen (Pierre Demarque, S. 1).<sup>7</sup>

Ferner wurde die Existenz von Felsmalerei in Europa festgestellt mit den Entdeckungen vor nicht relativ langer Zeit um 1879 in Spanien und im Jahre 1940 in Frankreich. Archäologische Forschungen über völkische Kunst und Kultur werden noch fortgesetzt in Europa.

Die obigen Hinweise dienen lediglich dazu, in der Beantwortung der Frage der Kunstentwicklung in Afrika gebührende Geduld anzumahnen. Anbei liegt eine Aufstellung der Zeit-

---

<sup>7</sup> Zitiert von Gillon, S. 19.

spanne der Kunstentdeckungen bzw. Kunstwerke in Afrika im Vergleich zu Europa. (Siehe Appendix Nr. 4).

### V *Schlußbemerkungen*

Am Ende dieser Arbeit kommt man eigentlich zu einer grundsätzlichen Frage, nämlich was ist schwarzafrikanische Kunst? Denn man redet meistens leichtfertig über „Afrikanische Kunst“ in Kunstbänden, versehen mit ein paar Masken und Skulpturen. Daher die mahnende Frage von Louis Perrois (S. 31), nämlich: „Was würden wir (Europäer) sagen, wenn unsere afrikanischen Freunde in rasantem Tempo Bücher mit dem Titel ‘Weiße Kunst’ veröffentlichen würden, illustriert mit jeweils ungefähr hundert Abbildungen aus Malerei und Plastik aller europäischen Länder sämtlicher Epochen?“

Diese Arbeit hat versucht, lediglich einige Einblicke in das geistig-kulturelle Umfeld schwarzafrikanischer Kunstschöpfungen zu geben. Es war notwendig geworden, die Blicke auch auf andere Gesichtspunkte des Kunstschaffens zu werden, die für die Kunstschöpfung in Schwarzafrika prägend sind.

Natürlich erhebt diese Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit, weder räumlich, afrikaweise noch zeitlich, epochalweise. Hier wird aber Zuflucht zu den Worten von Leuzinger genommen, denn es handelt sich hier um eine Welt, „deren Vielfalt in diesem Rahmen wohl angedeutet, aber niemals ausgeschöpft werden kann“.

