

Hans Himmelheber

NEGERKÜNSTLER

g

Negerkünstler

Heinrich Koenig
1936.

Ethnographische Studien über den Schnitz-
künstler bei den Stämmen der Atutu und
Guro im Innern der Elfenbeinküste
(Ergebnisse einer Forschungs Expedition)

Von

Hans Himmelheber

Mit 33 Abbildungen und einer Kartenskizze

*12 mm Leht 2m
38 Menschen
41 Frauen unfähig
41 Säuglinge; Masken
alle Vögel bunt*

*49 art Kunst 1'202
59 ✓ Satok*

Allen denen, die mir das Gelingen meiner
ersten Westafrikaexpedition ermöglichten,
insbesondere Herrn Gouverneur Reste und
Herrn Administrator Adam
in Dankbarkeit
gewidmet

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
Verzeichnis der befragten Künstler	7
Erster Teil: Der Künstler	8
A. Berufswahl	8
B. Berufsausbildung	15
C. Berufsausübung	19
Zweiter Teil: Das Werk	27
A. Material	27
B. Technik und Arbeitsweise	30
Dritter Teil: Bindung und Freiheit	37
A. Im Zweck	37
1. Kunstwerke mit religiösem Gehalt	37
2. Kunstwerke zur praktischen Verwendung	46
3. Die Kunst für die Kunst	48
B. Bindung und Freiheit im Gegenstand	50
1. Modell und Tradition	51
2. Eigene Gestaltung	58
Vierter Teil: Das Publikum	67
Schlußwort	75
Anmerkungen	76
Literaturverzeichnis	79
Karte: Die Kolonie Elfenbeinküste	80

Einleitung

In den letzten zehn Jahren ist die Negerkunst Gegenstand zahlreicher Abhandlungen von kunstwissenschaftlicher wie ethnologischer Seite gewesen. Diese Arbeiten mußten im wesentlichen auf dem Anschauungsmaterial der Museen und sonstigen Sammlungen basieren, während eingehende Feldstudien über die Verhältnisse, unter denen das Negerkunstwerk entsteht und wie es der Neger selbst sieht, nicht vorlagen. Die ethnographischen Arbeiten über Teile Negerafrikas beurteilen, wenn sie überhaupt auf die Kunst der Eingeborenen eingehen, diese meist auch nur nach der Anschauung oder als Ergänzung zu anderen Erscheinungen und widmen dem Künstler selbst geringe Beachtung. Zwar bilden Pechuel-Lösche, Pater Emonts u. a. rühmliche Ausnahmen, aber Werke, wie sie für die Südsee Krämers Malangane von Tombara oder Stephans Südseekunst darstellen, besitzen wir für Afrika nicht.

Der Verfasser dieser Arbeit hatte es sich deshalb zur Aufgabe gestellt, auf einer eigenen Forschungsreise den einschlägigen Problemen durch Befragung der Künstler nachzugehen. Als Ziel erschien die französische Kolonie Elfenbeinküste besonders erfolgversprechend, da sich in ihrem Innern bei den Stämmen der Baulé und Guro ein reiches Kunstzentrum vermuten ließ, zu dem die wissenschaftliche Forschung bislang nur in beschränktem Maße vorgedrungen war, so daß etwa in einem Werk wie H. Baumanns „Afrikanisches Kunstgewerbe“ so gut wie nichts über dieses wichtige Gebiet zu finden ist.

Daß das Unternehmen dann genau so durchgeführt werden konnte, wie es geplant war, danke ich vor allem dem Gouverneur der Elfenbeinküste, Herrn Reste, und seinen Beamten, insbesondere Herrn Administrator Adam, die mir in großzügigster Weise Gastfreundschaft und Förderung gewährten, ferner der freundlichen Unterstützung einer Anzahl deutscher und ausländischer Privat-

leute, Museen und Institute und insbesondere meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Augustin Krämer, Stuttgart-Tübingen, dessen helfender Sympathie während meiner Studienzeit und für meine Reise ich den Abschluß dieser Arbeit zum großen Teil verdanke. Ebenso schulde ich Herrn Professor Dr. C. Uhlig, Tübingen, außerordentlichen Dank für viel tatkräftige Unterstützung während meiner Tübinger Studiensemester, die es mir jetzt ermöglicht, schon in diesem Jahre wieder auszureisen.

Meine Expedition wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1933 ausgeführt, und zwar im wesentlichen bei den Stämmen der Atutu und Nordguro. Die Atutu wie die hier durch drei Künstler vertretenen Ayaou und Youré sind Stämme der Baulé, die wiederum der Gruppe der Agni-Völker zugehören. Das Gebiet der Baulé ist der Savannenkeil, der sich zwischen den Flüssen Bandama und Nzi von Norden her in den Urwald schiebt. Ihre Geschichte hat Delafosse nach Eingeborenenerzählungen ermittelt und in seinem Manuel de la Langue Agni und anderwärts veröffentlicht. Darnach handelte es sich bei den Baulé um Aschanti und (nach Teller) um von diesen unterworfenen Akan oder Zema-Stämme, die alle zusammen im Verfolg eines Thronstreites um 1730 von der Goldküste nach der Elfenbeinküste abgewandert wären. Dort hätten sie die eingeborenen Senuffo und Guro verdrängt. Delafosse hat aber später selbst in einem Briefe an Labouret Zweifel daran geäußert, daß durch diese Wanderung die ersten Agni-Stämme in das Baulé-Gebiet gekommen sein sollen, vielmehr meint er, solche müßten schon lange vorher da gewesen sein. Vermutlich haben die ersten Agni-Einwanderer auch die eingewanderten Stämme nicht restlos vertrieben, sondern teilweise absorbiert, denn die Baulé-Kultur weist eine große Menge agni-fremder Kulturgüter auf, die sie mit ihren heutigen Nachbarn, den Guro und Senuffo, gemeinsam haben und die zu zahlreich und zu sehr mit der Baulé-Kultur verwachsen sind, als daß sie allein durch nachbarliche Beziehungen (die zudem meist feindlich waren) eingewandert sein könnten. Im übrigen trägt das Kulturbild der Baulé aber durchaus die Züge der höfischen Agni-Kulturen, deren Vorhut sie unter den primitiveren Völkern des Westens bilden.

Durch die gleiche geographische Breite wie das Gebiet der Baulé zieht sich, an dieses anschließend, durch Urwald und Savanne das Land der Guro, deren nördliche Stämme ich aufgesucht habe. Ihre

Geschichte liegt bis jetzt im Dunkeln, doch sind sie keinesfalls autochthon, sondern aus dem Norden eingewandert, wovon ihr Typ deutlich zeugt. Doch weiß ich sie noch keiner bestimmten Gruppe zuzuordnen, zumal ich auch in ihrem Kulturbesitz kaum etwas finden kann, das sie als Angehörige einer Sudankultur kennzeichnet oder sie wenigstens grundsätzlich unterscheidet von ihren alteingesessenen Urwaldnachbarn¹. Da ferner die Kunst der die Baulé und Guro umgebenden Stämme noch nicht systematisch bearbeitet ist, so läßt sich auch über die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge noch nichts Zuverlässiges aussagen.

In einem anderen als dem üblichen Verhältnis steht die vorliegende Arbeit zur Literatur. Was deren Studium sonst einer Arbeit bietet, ist hier durch die Quelle der gesammelten Künstleraussagen ersetzt. Die moderne Literatur über Negerkunst steht, wie eingangs gesagt, gerade im umgekehrten Verhältnis zu dieser Abhandlung: diese soll Quelle für jene sein; sie bleibt daher aus dem Literaturverzeichnis weg und wird im Text nur da, wo dies eben aus besonderen Gründen sinnvoll ist, erwähnt. Doch habe ich natürlich aus den Werken der betreffenden Forscher (vor allen Eckart von Sydow, Frobenius, Vatter, Einstein, Munro und Guillaume, Hardy, Clouzot und Level) die grundlegenden Anregungen für diese Arbeit geschöpft und danke der Lehrtätigkeit von Herrn Dr. Eckart von Sydow in Berlin die besondere Einführung in die afrikanische Kunst. Es bleibt mir, eine Zusammenstellung der ethnographischen Literatur der beiden bereisten Stämme, soweit sie für diese Arbeit in weitestem Sinne von Belang ist, beizufügen und sie hier kurz zu überblicken. Für die Guro gibt es eine umfassende Monographie von L. Tauxier, im Auftrag der Regierung der Kolonie angefertigt: Nègres Gouro et Gagou, 1924 in Paris erschienen. Es ist eine außerordentlich gründliche und sehr umfassende Arbeit, in der auch alle das Land betreffenden naturwissenschaftlichen Gebiete kurz behandelt werden. Sie stellt für alle allgemein ethnographischen Fragen eine vorzügliche Quelle dar, so daß sie auch hier des öfteren herangezogen wird. Die Kunst ist allerdings kaum erwähnt. Daneben sind aber als hier in Frage kommend nur die beiden Beschreibungen von J. Eysséric vorhanden, der 1896 im Auftrag der Regierung das Land der Guro erforschen sollte, aber von diesen gefangengenommen wurde und seine Expedition abbrechen mußte. Über die wissenschaftlichen Ergebnisse berichtet er in Nouvelles Archives des Missions scientifiques

et littéraires, 1899, und über die Reiseerlebnisse in Tour du Monde, 1900. Besonders an der ersten Stelle befinden sich interessante ethnographische Beobachtungen, die aber für diese Arbeit weniger in Frage kamen. Etwas besser steht es bei den Baulé. Hier war Delafosse als Administrator tätig und hat nicht nur ethnographische Arbeiten verfaßt, insbesondere in seinem Manuel de la Langue Agni und als Beisteuer zu Sammelwerken über die Elfenbeinküste, sondern darüber hinaus die Kultur der Eingeborenen in ihren möglichen Beziehungen zu antiken Kulturen behandelt, Märchen und Melodien aufgenommen und die Sprache in dem erwähnten Handbuch festgelegt. Daneben dann eine kleinere Anzahl beschreibender Arbeiten, von Nébout eine lange ethnographische Artikelserie in A travers le Monde, 1900/01, von Tellier und Labouret, die alle zu dieser Arbeit einiges beigesteuert haben; in allerjüngster Zeit ist hierzu ein kleines Buch von Ménalque über die Baulé der Gegend von Dimbokro gekommen; jedoch gibt es keine wirklich erschöpfende Abhandlung über die Baulé. Viel wertvolles Material liegt unveröffentlicht in den Archiven der Verwaltungszentren, wie die Literaturangaben der Beamten-Ethnographen zeigen. Damit ist aber die hier in Frage kommende Literatur über diese beiden so ungemein interessanten Stämme wirklich schon erschöpft. Der Verfasser wird sich bemühen, durch diese und weitere Arbeiten diesem Zustand abzuhelpfen.

Was nun die eigentliche Quelle des Verfassers angeht, nämlich die Künstler der Atutu und Guro selbst, so muß vorweg gesagt werden, daß es sich dabei nicht etwa um Schnitzer handelt, die, wie das auch vorkommt, für die Weißen Masken und Statuetten zu Dutzenden herstellen, sondern um solche, die weit weg von Verwaltungssitzen tief drinnen im Busch aufgesucht wurden, wo sie nur für ihre eigenen Tanzbünde Masken, für ihre Negerkundschaft Zauberfiguren, für die Kinder Puppen, für die Weiber schöne Löffel schnitzen. Dazwischen sind einige Male absichtlich auch solche gehört worden, die, wenn nicht ausschließlich, so doch auch für den Kommandanten oder andere Weiße arbeiten, aber dies nur, wenn es unter besonderen Gesichtspunkten gerade interessant erschien. Im ganzen bezieht sich das vorliegende Material auf vollkommen unbeeinflusste Buschkünstler.

Zur Befragung der Künstler und Eingeborenen stellte mir die Regierung erstklassige eingeborene Dolmetscher zur Verfügung, mit denen ich sehr gute Erfahrungen gemacht habe. Sie verstanden

trotz der ungewohnten Art meiner Fragen immer, was ich wissen wollte. Ich kann dies Dolmetschersystem durchaus empfehlen, denn solche Eingeborene sprechen von Jugend auf die Eingeborenen- wie die europäische Sprache und übersetzen daher viel treffender, als es dem Forscher selbst nach jahrelangem Sprachstudium möglich wäre. Voraussetzung ist natürlich, daß es sich um besonders intelligente und für ihren Beruf wirklich gut geschulte Leute handelt. Natürlich mußte ich so einfach wie möglich fragen, und wenn der Leser etwa in dieser Arbeit findet, daß „kein Künstler den anderen durch unfaire Mittel schädigen würde“, so waren die verschiedenen Fragen, die zu solchen Resultaten führten, wesentlich unkomplizierter gestellt und selbstverständlich auch anders gerichtet; denn welcher Künstler würde zugeben, daß er seine Kollegen absichtlich schädigt? Antworten, die nur durch ja oder nein zu beantworten waren, prüfte ich im Laufe der Befragung durch etwas anders gerichtete Fragen nach, weil der Neger ja nur zu sehr geneigt ist, einfach ja zu sagen, wenn man ihn etwas fragt. Wenn es notwendig war, daß der Befragte eine längere Auskunft gab, so stellte ich Doppelfragen, die ihn zum Nachdenken brachten; etwa so: Ich wollte wissen, ob ihm die Arbeit am Kunstwerk Freude mache; die einfache Frage würde mir nur ein einfaches Ja oder Nein gebracht haben, das zudem ganz unzuverlässig gewesen wäre, weil es ganz davon abhängt, ob der Künstler dabei gerade an sein Verdienst an einem Kunstwerk (Antwort: ja) oder an den Ärger, den ihm ein verpfushtes Kunstwerk verursacht (Antwort: nein) denkt. Ich fragte also etwa so: „Freust du dich auf das Schnitzen, oder gehst du lieber auf die Jagd?“ Worauf der Künstler etwa: „Ich gehe sogar noch lieber zur Pflanzungsarbeit als zum Schnitzen, denn beim Schnitzen muß ich immer denken, ob das so oder so gut wird“ usw. —, wobei sich dann meist eine ganze Reihe interessanter Aufschlüsse auf einmal erhalten ließen.

Tübingen, Januar 1934

Bemerkungen:

1. Im beifolgenden Künstlerverzeichnis finden sich Namen, Wohnort und Stammeszugehörigkeit der befragten Schnitzer. Im Text werden sie unter der im Verzeichnis angegebenen Abkürzung zitiert.

2. Bei wichtigeren Fragen, die längere Antworten ergaben, werden mehrere Künstler mit ihren Antworten zitiert; bei solchen einfacherer Art, die ungefähr gleichlautende Antworten ergaben, wird das allgemeine Resultat gegeben und dabei in Klammer eine Künstlersignatur, die bedeutet, daß dieser Künstler unter anderen so geantwortet hat. Dies geschieht, weil die Künstler hier die Literatur zu ersetzen haben und also mindestens eine Quellenangabe gegeben sein muß, die — wenigstens theoretisch — nachprüfbar ist.

3. Die gut antwortenden Künstler werden absichtlich besonders oft zitiert, damit sich aus den zahlreichen Antworten für den Leser, soweit das möglich ist, das Bild einer bestimmten Persönlichkeit formt.

4. Zu den Ergebnissen haben vielfach nicht nur die Antworten der Künstler, sondern auch solche von Häuptlingen, Vornehmen oder vom Publikum geführt.

5. Im Text werden hier und da Antworten auf französisch wiedergegeben; diese sind stets Übersetzungen der Dolmetscher; doch schien es häufig geraten, solche Antworten nicht noch einmal ins Deutsche zu übertragen.

6. Künstler-, Ortsnamen und Eingeborenenworte (z. B. Zamlé, Guié) sind in französischer, Stammesnamen in deutscher Schreibweise wiedergegeben.

7. Zwischen Kunsthandwerk und Kunst wird hier kein Unterschied gemacht. „Kunst lahmt dort nicht für sich einher“, schreibt Einstein.

8. Die beigelegten Abbildungen zeigen sämtlich Stücke meiner Expeditionssammlung, die jetzt teils im Besitz von Museen, Instituten und Privatsammlungen, teils noch in meinem eigenen Besitz sind.

Verzeichnis der befragten Künstler

Name	Dorf	Stamm	Abkürzung
Jao Kouakou	Kodioukro	Atutu	JK
Nata Kouassi	Afotobo	Atutu	KA
Ngola Njessan	Assedikro	Atutu	NN
Kouassi Ngizan	N'Guebo	Atutu	KN
Nissandri	Aissiassou	Atutu	NA
Kaütiro Kouassi	Auniassou	Atutu	KK
X	Kouadiokro	Atutu	K
Andreaü (Baulé-Name)	Bakpouabo	Ayau	AB
Kouakoudili	Koubi	Youré	KY
Kouakoudibi	Kami	Youré	KKY
X (Baulé)	Zouénoula	Baulé	—
Babigué	Bouafla	Guro	BB
Blabiboti	Mamligi*	Guro	BL
Goliboué Bizanli	Bangofla**	Guro	Gol
Banzoubigo	Boikoifla**	Guro	Ban
Bassi Abigan	Bassiafiara***	Guro	BBG
Tidoubi Kouamé	Kouenoufla***	Guro	TG
Diabisameri	Znoufla	Guro	Dia
Agoïn Gouizan	—	Guro	AG

Hierzu kommt eine Reihe von Künstlern, von denen ich entweder nur eine kleine Anzahl von Antworten bekam, oder nur Belangloses erfahren konnte, oder die ich bei Gelegenheiten befragte, wo ich mir keine Notizen machen konnte.

* Dieser war nicht in Mamligi, als ich da war, und kam mir dann drei Tagereisen weit mit einem großen Fetisch unterm Arm nach Voueboufla nachgereist.

** Befragt in Zoungoufla.

*** Befragt in Bouaflé.

Erster Teil
Der Künstler

A. Berufswahl

Ich frage als erstes nach den soziologischen Bedingungen, aus denen der Beruf des Künstlers immer von neuem hervorst. Dreierlei Möglichkeiten sind gegeben und sollen im folgenden für den Künstler der Atutu und Nordguro betrachtet werden.

Berufswahl durch Erbfolge. Ihre strengste Form ist die der Kastenerbfolge, wobei allein die angeborene Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kaste zur Ausübung eines bestimmten Berufes berechtigt und verpflichtet, ein Eintreten oder Ausscheiden unmöglich ist. Das ist z. B. der Fall bei den Senuffo (laut mündlicher Mitteilung), wo die Schnitzkunst von den Schmieden ausgeübt wird, die eine Kaste bilden^{1a}. Etwas lockerer ist die an die Familie gebundene Vererbung, wie sie z. B. von einigen eingewanderten Yoruba-Familien in Togo berichtet wird. Sie hüten das Geheimnis des Gelbgusses, dessen Kenntnis erst den Weg — wenigstens zu diesem Hauptzweig künstlerischer Betätigung — eröffnet (Sydow, Handbuch, S. 159). Weder diese noch die erstgenannte Form der Vererbung ist bei den Atutu oder Guro anzutreffen^{1b}, dagegen mit beträchtlicher Häufigkeit jene dritte Form, die man die freie Erbfolge nennen könnte. Dabei vererbt sich der Beruf bisweilen vom Vater auf den Sohn, aber keineswegs zwangsläufig, denn der Sohn kann ebensogut einen anderen Beruf ergreifen oder der Vater einen anderen, fremden Lehrling nehmen. Lediglich wirtschaftliche Erwägungen, über die unten näher berichtet wird, veranlassen häufig einen Vater dazu, den Sohn bei sich den eigenen Beruf erlernen zu lassen, denn die Lehre bei fremdem Meister kostet Geld und raubt dem Vater eine Arbeitskraft. Keineswegs bleibt dann der Sohn der einzige Lehrling, sondern jeder, der



1



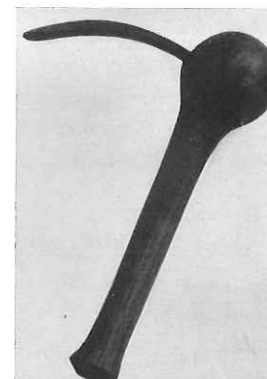
2



3 a



3 b



3 c

1 Schnitzerei eines etwa sechsjährigen Atutu-Jungen, schwarze Naturfarbe und weiß, 25 cm hoch; 2 Männerstuhl der Guro (jetzt Musée d'Ethnographie, Genf); 3 a, b, c halbfertige Maske und Werkzeuge von einem Atutu-Künstler (jetzt im Museum für Völkerkunde, Lübeck).

zahlt, ist als solcher willkommen. Unter den befragten Künstlern befand sich nur ein einziger (KA), dessen Vater nur ihn im Schnitzen unterwies. Möglicherweise war er ein wenig geschätzter Künstler, der keine anderen Schüler bekam, wie das ein anderer von sich selbst angab. Sehr oft bleibt so der Beruf viele Generationen lang in der Familie, wofür AB ein Beispiel unter vielen ist. Bei den Atutu wirkt sich das herrschende Mutterrecht auch hierin aus, in dem der Schwestersohn des Künstlers ebenso gut wie der eigene Sohn als Schüler vor fremden bevorzugt wird. KA sagt, selbstverständlich könne sein Schwestersohn, wenn er (KA) aus irgendeinem Grund keinen anderen Schüler brauchen könne, vor anderen Interessenten das Handwerk bei ihm lernen, denn er sei doch sein Sohn; ob das denn bei den Weißen nicht so sei? So breitet sich das Handwerk oft über die ganze Sippe aus: Dias Vater und Vetter waren Künstler, Gol hat bei seinem Vetter gelernt usf.

Berufswahl auf Grund angeborener Fähigkeiten. Die Erbfolge ist also nicht allgemein der Grund, weshalb ein junger Mann gerade diesen Beruf ergreift, und es muß untersucht werden, ob es sich bei den Künstlern etwa um starke Talente handelt, die nach Betätigung drängen, was ja der Tatsache, daß in vielen Fällen Erbfolge vorliegt, durchaus nicht zuwiderläuft.

Bei der Befragung der Künstler stößt man hierbei auf außerordentliche Schwierigkeiten. Es scheint, daß den Eingeborenen die Tatsache, daß ein Talent angeboren und nicht nur von der Erlernung abhängig ist, nicht bekannt ist, so daß man darauf angewiesen ist, aus anderen Tatsachen und Angaben Rückschlüsse zu ziehen.

Ganz weit gefaßt ist ein Angeborenein im negativen Sinne dadurch schon gegeben, daß die Frauen sichtlich unfähig sind, Kunstwerke zu fertigen. Und dies nicht, weil das Schnitzen zum großen Teil religiösen, den Frauen verbotenen Zwecken dient, sondern weil sie tatsächlich keine künstlerischen Fähigkeiten zu besitzen scheinen. Gewisse Handwerksgebiete, die ihnen vorbehalten sind, müßten sonst davon zeugen, so die Töpferei, die aber nur schüchterne, konventionelle Verzierungen aufweist, oder die Bemalung der Guro-Hauswände, die ebenfalls ausschließlich von Frauen ausgeführt wird und in der äußerst geistlos Band an Band vom Dach zum Boden zieht.

Bei Atutu und Guro scheiden also die Frauen als Bildhauer aus; sie versuchen es auch nie, hier einzudringen. Es fragt sich nun, ob unter den Männern die Künstler nur Leute sind, die sich durch ein besonderes Talent vor ihren Volksgenossen auszeichnen. Die Befragung ergibt:

1. Die Verneinung dieser grundlegenden Frage auch nach ausführlicher Erklärung, wobei in den meisten Fällen hinzugefügt wird, jedermann könne das Schnitzen lernen; selbst NN sagt so, obwohl er selbst von sich aus ohne Meister Schnitzen gelernt hatte, also Grund hätte, dies für eine angeborene Gabe zu halten. Nur drei Antworten scheinen einen bejahenden Gehalt zu besitzen: BBG sagt, wenn man einen zwingt, so könne er es auch lernen; aber im allgemeinen lerne nur, wer wolle, und seine Brüder und Kameraden wollten eben nicht. KA ist der Ansicht, daß zwar jeder bei ihm in die Lehre gehen könne, aber nicht jeder gut schnitzen lernen werde. Von seinem Sohn und Schwestersohn aber wisse er, daß sie gute Künstler werden, obwohl diese noch Kinder sind, und Kinder können nach seinem eigenen Ausspruch noch nicht schnitzen. Er macht also die Erfahrungstatsache, daß sich die künstlerische Fähigkeit oft in einer Familie vererbt, zur Regel ohne Ausnahme. (Auf die Frage, woher er selbst die Schnitzkunst gelernt habe, antwortete er zu meiner Überraschung: „Ce sont dieux qui m'ont montrés“ [er sprach etwas französisch], aber als ich mit anderen Fragen nachprüfte, kam es doch heraus, daß er sie bei seinem Vater gelernt hatte. Er war als Künstler auf der Kolonialausstellung in Paris [1931], und mir scheint, daß man ihm dort erst den schönen Spruch beigebracht hatte, er habe die Kunst von den Göttern gelernt.) AB hat die Erfahrung gemacht, daß es unter den Lehrlingen solche gebe, die nach zwei Jahren von ihrem Meister zurückkehren, ohne etwas gelernt zu haben, während andere es rasch sehr gut machen.

2. Ein Kind schnitzt nie und kann — so sagen die Eingeborenen — nicht schnitzen. Alle befragten Künstler mit Ausnahme von BBG haben ihre Tätigkeit erst im Mannesalter begonnen. KA deutet auf einen kleinen Jungen von etwa zehn Jahren und sagt, ein Kind in diesem Alter könne unmöglich schnitzen. Er selbst sei zwischen sechzehn und zwanzig Jahren gewesen, Da war zwanzig Jahre alt, als er in die Lehre kam, und habe vorher nur in der Pflanzung gearbeitet (ebenso KKY und andere). BBG jedoch sagt, es käme vor, daß ein kleiner Junge aus Spaß und

Spielerei anfängt zu schnitzen; und ich selbst habe einen kleinen Stock erworben, an den ein Tierkopf angeschnitzt ist, und der nach einwandfreier Angabe der Eingeborenen das Werk eines etwa sechsjährigen Atutu-Jungen ist (Abb. 1). Endlich gibt KK an, er habe schon etwas gekonnt, als er in die Lehre kam (das Interview mit ihm war mein erstes, und ich vergaß ihn zu fragen, ob er damals noch ein Kind war und ob er von sich aus angefangen habe zu schnitzen).

3. Ein Kind denkt auch gar nicht daran, daß es schnitzen könnte, probiert es nicht, sehnt sich nicht danach, es tun zu dürfen, oder äußert den Wunsch, es zu erlernen, bevor die unten geschilderten äußeren Umstände es dazu zwingen; erst mit der Lehre beginnt seine Tätigkeit (BB). Nur Gol schnitzte schon Holzlöffel und Schüsseln, bevor er zu seinem Vetter in die Lehre kam; er sagt aber, er habe dies nicht zu seinem Vergnügen oder aus Spielerei getan, sondern nur, um Geld zu verdienen, und es sei so schlechte Arbeit gewesen, daß er sich entschloß, bei seinem Vetter in die Lehre zu gehen.

4. Das Schnitzen ist auch dem geschickten Künstler nur eine schwere Arbeit, an die er sich seufzend begibt und die er lieber für jede andere Arbeit eintauschen würde — sogar, wie BL erklärt, für die schwere Pflanzungsarbeit, denn dort könne man doch mal zwischenrein spazierengehen, während er beim Schnitzen nur immer denken müsse, ob das so oder so richtig oder falsch werde. Er sagt, er denke manchmal morgens „heute gehe ich nicht in die Pflanzung, ich werde schnitzen“, aber das nur, um wieder Geld zu verdienen; lieber ginge er zur Feldarbeit. Ähnlich Gol, Ban und viele andere.

5. Selten empfindet man den Drang, etwas künstlerisch zu gestalten; nur bei BL ist ein Hauch davon zu verspüren, als er sagt, wenn er einen interessanten Typ sehe, so denke er nach, wie er wohl dessen Porträt machen könne; aber es folgt der Nachsatz: „damit ich berühmt werde“. Jedoch ist in einem Fall dieser Drang ganz sicher vorhanden und vom Künstler (TG) bei der Befragung in sehr hübsche Worte gefaßt worden: Wenn er in einem anderen Dorf einen interessanten Mann sieht, so sagt sein Herz zu ihm: „du mußt eine Statuette von dem machen“. Er begibt sich dann gleich nach der Rückkehr an die Arbeit, denn wenn er das nicht tut, „son cœur ne sera pas content“.

6. Ich habe die Künstler gefragt, ob sie nicht eine gewisse

Schöpferfreude empfinden, wenn aus dem rohen Block durch ihre Geschicklichkeit eine hübsche Webrolle oder eine Maske entstehe. Keinerlei Verständnis! Jedesmal bedarf es langer Erklärungen meiner beiden (eingeborenen) Dolmetscher, die mich gut verstehen. Nein, da sei nichts zum Freuen. Hier und da wird die Frage zwar bejaht, aber gleich folgt der Nachsatz: (es mache ihm Freude,) weil er nun etwas habe, wofür es Geld gebe. So und ähnlich Dia, KY, BL und alle anderen, da diese Fragen an alle gerichtet wurden. Nur KN bejaht eine solche Schöpferfreude ausdrücklich — aber er ist der einzige.

7. Fragt man dann, weshalb und zu welchem Zweck sie denn sonst schnitzten, so kommt die einstimmige Antwort, da gebe es nur einen Zweck, nämlich: Geld zu verdienen.

8. Alle Sorgfalt, die die Künstler auf die Stücke verwenden, alle Verbesserungen, die sie ersinnen, haben nur den einen Zweck, sie berühmt zu machen, und die Berühmtheit dient nicht der Befriedigung ihres Geltungstriebes, sondern sie soll die Konkurrenz schlagen, also mehr Aufträge und Geld schaffen.

Und genau so gut könnte man irgend etwas anderes tun, weben oder schmieden, wenn es nur Geld bringt. Gol und Ban z. B. sagen, sie würden niemals schnitzen, wenn nicht gerade das eine vorteilhafte Geldquelle für sie wäre. Nur BL kann man vielleicht trotz der Aussage unter 4. eine Liebe zum Fach zusprechen. Sein Vater war Weber, er aber ziehe das Schnitzen vor, sagt er. Warum gibt er zwar nicht an, scheint aber neben den wirtschaftlichen Motiven doch eine allgemeine Neigung zu diesem Beruf zu haben. Er ist ein besonders intelligenter Künstler.

Es bleibt aber eine Gruppe von vier Künstlern, und unter ihnen drei der besten, die darauf bestehen, keinen Meister gehabt zu haben, sondern aus sich heraus (allerdings erst, als sie erwachsen waren) schnitzen gelernt zu haben, was doch sehr stark für ein angeborenes Talent spricht. BBG gibt Einzelheiten an: er hatte sich in verschiedenen Dörfern die Masken angeschaut, und eines Tages schlug er Holz und begann zu schnitzen. Er brauchte ungefähr ein Jahr, bis er's gut konnte, aber auch von da an machte er noch immer Fortschritte. BBG ist überhaupt ein Sonderfall: sein Großvater war Schnitzer, sein Vater nicht, und er ist es nun wieder geworden, ohne seinen Großvater gekannt zu haben. Hier hat man also einen doppelten Hinweis auf ein angeborenes Talent. NN hat gleichfalls keinerlei Anleitung gehabt. Er hat zwar hie

und da Statuetten gesehen, aber solche nie nachgeahmt. Seine Stücke sprechen sehr für die Wahrheit dieser Behauptung. Sie haben einen ganz eigenen, persönlichen Stil, der stark aus dem Rahmen des Atutu-Stils fällt. Auch ihre hohe schnitzerische Qualität spricht für ein angeborenes Talent. BL fing ohne jede Unterweisung eines Tages an Holzschüsseln zu schnitzen und schritt dann weiter zu Löffeln, endlich zu Masken und Statuetten. Der Lehmkünstler KK, von dem noch wiederholt die Rede sein wird, hat sich an den Fetischhäusern, die überall im Baulé-Land von dem berühmten Surobua (s. S. 42) errichtet und mit Lehmplastiken geschmückt werden, inspiriert, sich aber die Technik von niemand zeigen lassen können.

Vielleicht ist auch die folgende Angabe des AB als Zeugnis für ein angeborenes Talent zu werten: AB ist heute uralt und kann wegen Altersschwäche nicht mehr schnitzen. Manchmal wird er krank. Dann kommt der Zauberer und sagt: „Du bist krank, weil du nicht mehr schnitzest. Du mußt eine Maske für den Goli oder Zamlé schnitzen“. AB macht sich an die Arbeit — und wird gesund. War er nur krank, weil sein Künstler- oder Schöpferdrang unbefriedigt blieb?

Es haben sich also eine ganze Reihe von Hinweisen ergeben — belegt von vielen Dutzend Antworten, gegen die nur wenige anderslautende stehen —, daß das Angeborensein in den meisten Fällen nicht der Grund ist, weshalb eine Person diesen Beruf ergreift. Dann ist es höchst erstaunlich, daß von der Kunst unserer beiden Stämme ein so hohes Niveau gehalten wird. Hier ist zwar zu bemerken, daß einem auch allerhand Schlechtes vor Augen kommt, aber das ist wenig im Vergleich zu dem vielen Guten, das auch von Künstlern gefertigt ist, die sich nicht irgendwie berufen fühlen. Ich sehe nur eine Erklärung: daß hier die Begabung zur plastischen Darstellung in einer besonders breiten Schicht eingeboren ist, aber nur selten in starkem Maß, so daß nur wenige einen Drang zur künstlerischen Gestaltung verspüren, aber doch jeder das Schnitzen mit der großen Wahrscheinlichkeit, daß er Erfolg haben wird, erlernen kann.

Man möchte annehmen, daß diese grundsätzliche Veranlagung je nach dem Stamm verschieden ist. Es gibt ja große Völkergruppen, wie z. B. die Kaffern in Südafrika, die wenig oder überhaupt nicht im künstlerischen Sinne schnitzen, und neben den schnitzfreudigen Atutu sitzen die Guro mit wesentlich geringerer

künstlerischer Erzeugung. Bedenkt man aber, daß auch bei ausgesprochenen Schnitzerstämmen kaum einer aus Freude an diesem Handwerk schnitzt, so könnte es auch so sein, daß alle Stämme grundsätzlich gleich begabt sind, aber sich bei dem einen das Schnitzen eingebürgert hat, während andere sich auf eine andere handwerkliche Spezialität verlegt haben. Gewiß, der gesunde Menschenverstand sträubt sich, gleiche Begabung anzunehmen für Stämme, die wie die ostafrikanischen Bantu mit wenigen Ausnahmen (Makonde) schnitzarm sind, und die Stämme des westlichen Kongobeckens, die hierin außerordentlich tätig sind; aber es sprechen doch sehr gewichtige Tatsachen dafür: neben und zwischen den Atutu sitzen die Nanafué, der Rasse nach dasselbe wie die Atutu, und schnitzen überhaupt nicht, sondern sind Spezialisten im Weben, das von den Atutu wiederum weniger betrieben wird. Auch daß es unter den Atutu selbst ganze Schnitzerdörfer gibt, in denen praktisch jeder männliche Dorfbewohner schnitzt (in Afotobo sollen es früher, als das Dorf größer war, rund hundert gewesen sein, heute sind es immer noch etwa dreißig) und der Prozentsatz an schlechter Arbeit gering ist, und andere Dörfer, wo kein einziger Künstler ist, kann man dahin ausdeuten, daß eine gleichmäßige Grundbegabung vorliegt, die nur der äußeren Anregung bedarf (in diesem Fall das Beispiel der anderen), um in Erscheinung zu treten. Freilich ist ein großer Teil der Kunstübung nur Kunsthandwerk, das sich bis zu einem weitgehenden Grade einfach erlernen läßt, wenn gute Meister am Ort sind, und ebenso mag die Inzucht zwischen wenigen wirklichen Künstlerfamilien mit der Zeit zu solchen Künstleransammlungen führen.

Keinesfalls darf man die Tatsache, daß häufig ein Stamm vom anderen kauft, als ein Zeichen von Unbegabtheit ansehen, denn solcher Handel findet auch zwischen ganz gleichen Stämmen statt, wie z. B. den Baulé-Stämmen Atutu, Ayau und Youré, weil der eine vom anderen einen Tanz gelernt hat und von ihm dafür die Masken bezieht (s. Beispiel der Zamlé-Maske, S. 56).

Ich möchte hier noch keine Entscheidung über diese Frage treffen; mein persönlicher Eindruck ist aber der, daß man beim einen Stamm schnitzt, weil es so der Brauch ist, sich auch auf diese Weise sein Brot zu verdienen, und dort können sich besondere Talente offenbaren, während man bei anderen diesen Brauch nicht übt und dort alle künstlerische Begabung ungenutzt bleibt,

weil eben kein innerer Drang dazu treibt, die Schranken der Konvention zu durchbrechen.

Die Kunst — nur eine Erwerbsquelle. Es hat sich aus den beiden vorhergehenden Abschnitten ergeben, daß weder die Vererbung, noch die angeborene, nach Betätigung drängende Begabung allgemein der Grund zur Ausübung der Künstlertätigkeit sind. Die Frage, welches dritte Motiv dann das entscheidende sei, ist eigentlich im Verlauf der vorstehenden Erörterungen bereits beantwortet worden: fast ohne Ausnahme sind es wirtschaftliche Erwägungen, die der Anlaß dazu sind, daß ein junger Mann überhaupt den Gedanken faßt, sich mit Schnitzerei abzugeben². Ohne daß man sich in seiner Jugend mit irgendeiner Sonderbeschäftigung, wie Weben, Schnitzen oder Schmieden, befaßt hätte, beginnt man etwa im sechzehnten bis zwanzigsten Lebensjahr, sich Gedanken darüber zu machen, wie neben der selbstverständlichen Betätigung als Bauer³ noch etwas zu verdienen sei. Den eigentlichen Anlaß zu solchen Überlegungen gibt der Wunsch, sich bald zu verheiraten (KA ist unter allen befragten Künstlern der einzige, der schon verheiratet war, als er zu schnitzen anfang, NN ist trotz längst heiratsfähigen Alters unverheiratet).

B. Berufsausbildung

Hat der Sohn selbst noch nicht den Wunsch, sich zu verheiraten, so hat ihn doch der Vater für ihn, und so ist dieser es oft, der in Fragen der Lehre die Initiative ergreift, damit sein Sohn zur gegebenen Zeit in der Lage sei, sich genug zu verdienen, um eine Frau nehmen zu können. So war es bei K, auch bei AB, der absolut nichts lernen wollte und den sein Vater dazu zwingen mußte; er ärgerte sich furchtbar, wie er sagt, aber heute sehe er, daß es doch gut war. BBG meint, es sei die Regel, daß die Väter die Söhne in die Lehre geben; er selbst aber hat schon als Sechzehnjähriger den Plan gefaßt, etwas zu lernen, um Geld zu verdienen, und sich für Schnitzerei entschieden; er eignete sich die Kunst ohne jede Unterweisung an. Gol und Ban haben sich ihre Lehrer selbst gesucht: Ban war Zwangsarbeiter in Zouénoula und mußte für einen dort ansässigen Künstler, einen fremden Guro, der für die Weißen arbeitete, zusammen mit vier anderen Zwangsarbeitern Holz schlagen und die Klötze zuschneiden⁴. So lernte er das Hand-

werk kennen, und als seine Zeit abgelaufen war, meldete er sich bei dem Künstler als Lehrling und kehrte nach zwei Jahren als gelernter Schnitzer stolz (wie er sagt) in die Heimat zurück.

Wo das Handwerk vererbt wird, ist natürlich der Vater (oder Onkel, s. oben) der Lehrer, sonst ist es aber auch nicht schwer, einen Lehrer zu finden, denn jedermann sind deren Namen bekannt, auch wenn sie weit vom Heimatdorf wohnen⁵.

Unter den Infragekommenden sucht man sich den Berühmtesten aus. Selbst Gol, der seinen Vetter als Meister wählte, sagt, er habe so gehandelt, weil dieser besonders berühmt gewesen sei, nicht weil er sein Vetter ist. Man braucht sich kaum darum zu bemühen „anzukommen“, denn im allgemeinen ist jeder Künstler froh, Lehrlinge zu bekommen, und der Lehrbetrieb nimmt nie ein Ausmaß an, das die Kraft des Meisters zu übersteigen droht. Drei Lehrlinge auf einmal sind schon etwas Außerordentliches. Der Künstler heißt Lehrlinge stets willkommen, weil sie ihm wesentliche Vorteile bringen, wie im folgenden unter C näher geschildert wird.

Zwischen den beiden Parteien wird nicht viel abgesprochen. Nur das Lehrgeld, das nach Beendigung der Lehre zu zahlen ist, wird festgelegt. Alle anderen Rechte und Pflichten beider Teile verstehen sich von selbst. Dauer und Ende der Lehre werden meist erst während der Lehrzeit vom Meister bestimmt, ein durchaus vernünftiger Brauch, da doch der Meister erst wissen muß, wie sich der Schüler anstellt. Es ist aber nicht die Regel so: bei Ban und anderen wurde die Zeit von Anfang an auf zwei Jahre festgelegt, und nach Ablauf dieser Zeit hätte sie ihr Meister in jedem Fall entlassen. Gewöhnlich dauert die Lehre zwei bis drei Jahre. Einmal werden sogar sechs Jahre genannt (AG). Dabei ist zu bedenken, daß in solcher Lehre bei weitem nicht so intensiv gearbeitet wird wie in einer europäischen Bildhauerwerkstatt, weil, wie im folgenden geschildert werden wird, dem Lehrling mannigfache andere Pflichten außer der Schnitzerei zufallen. Doch habe ich von dem Künstler BB eine Einzelangabe erhalten, nach der er immerhin in nur einem Monat das Löffelschnitzen erlernt hat, wobei mir aber nicht bekannt ist, welche Qualität diese nach der kurzen Zeit erreicht haben. Es kommt auch vor, daß der Lehrling ein zweites Handwerk zur gleichen Zeit beim selben Meister lernt; KY und Gol wurden im Weben unterwiesen; letzterer übt es heute auch aus, aber nur für den eigenen Bedarf. Und um-



4 Porträt der auf einen Stuhl gesetzten Leiche des Atutu-Häuptlings Kouadiobli, schwarz, Höhe 50 cm; 5, 6 zwei Statuetten vom gleichen Atutu-Meister, schwarz, 25 cm hoch (6 jetzt Basler Privatbesitz); 7 zwei Porträtstatuen eines Ehepaares, schwarz, 50 cm.

gekehrt kann man, wenn man in der ersten Schnitzlehre nicht genug gelernt zu haben glaubt, daran eine zweite bei einem anderen Meister anschließen (Ban).

Was die Lehre selbst angeht, so habe ich die Art der Unterweisung nicht selbst beobachten können, und auch die Fragen brachten nicht allzuviel an den Tag, aber offenbar deshalb, weil die Lehrmethoden so simpel sind, daß es darüber nur wenig zu sagen gibt.

Im allgemeinen scheint man eine Reihenfolge in den Objektgattungen einzuhalten, dergestalt, daß der Schüler mit Löffeln beginnt, dann zu Webrollen fortschreitet, darnach Masken und zuletzt Statuetten schnitzen lernt. Das entspricht zweifellos dem Grad der Schwierigkeit, die die Fertigung dieser Gegenstände bietet. Es setzt aber voraus, daß der Meister sich mit all den genannten Gattungen abgibt, und das ist durchaus nicht immer der Fall. So mußten z. B. AB, Gol und Ban gleich mit Masken anfangen. Gol allerdings konnte schon Löffel machen, als er in die Lehre kam; sein Meister forderte ihn auf, einen vorzuzeigen, dann ließ er ihn Masken schnitzen und später Statuetten. BB hatte bei seinem Bruder, der sich mit allem befaßt, gerade das Löffel schnitzen gelernt, als dieser starb. Nun fährt er damit fort, kann aber sonst nichts machen und wartet, bis er genug Geld beisammen hat, um dann mehr zu lernen, denn von sich aus könne er nichts anderes anfangen; das müsse alles gelernt sein.

Diese Abstufung der Objektgestaltung ist aber auch der einzige schwache Ansatz zu einem Lehrgang. Sonst gibt es keinerlei besondere Lehrmethoden. Man spart sich die Mühe, dem Lehrling durch ein überlegtes Fortschreiten einen systematischen Aufbau der zu erlangenden Fähigkeiten zu ermöglichen. Vom ersten Tag an muß er versuchen, einen vorgeschriebenen Gegenstand wie ein gelernter Künstler bis zu Ende zu machen. Bans Meister gab diesem, nachdem er ihn in der Handhabung der Instrumente unterwiesen hatte, einfach einen Block Holz und ein altes Modell (s. III., Teil B 1) und befahl ihm, letzteres zu kopieren, während er selbst sich an eine andere Arbeit machte und nur von Zeit zu Zeit das Werk seines Schülers kritisierte. Ähnlich erzählt Gol. AB gibt sich mehr Mühe. Er gibt seinem Zögling auch ein altes Modell und einen Block, bleibt aber bei ihm sitzen und leitet ihn an. Auch BBG wendet diese primitive Kopiermethode an, aber in anderer Art: er stellt gar kein Modell auf, sondern gibt nur seinem

Lehrling einen Block und nimmt auch einen solchen vor. Nun beginnt er zu arbeiten, und sein Schüler muß Schnitt für Schnitt nachschnitzen, ohne überhaupt zu wissen, was denn aus dem Block entstehen soll. Ich habe Gol und Ban gefragt, ob denn ihre Meister bei allen Schülern die gleiche Methode anwendeten? Sie erwiderten, das könnten sie nicht sagen, da jeder von ihnen zu seiner Zeit der einzige Lehrling seines Meisters war (woraus man außerdem ersehen mag, wie sorgfältig sie antworteten).

Der Schüler muß schon dies erste Werk bis zu Ende bringen, und es ist merkwürdig, daß die Meister nie helfend eingreifen oder etwa die letzte Ausführung selber machen, bis der Schüler etwas gewandter geworden ist. Der Meister rührt das Schülerwerk nicht an, wie es auch unter gelernten Künstlern keine Arbeitsteilung an einem Kunstwerk gibt; nicht einmal bei der Stuhlfabrikation ist das der Fall, wo vier Fünftel der Arbeit reine Schreinerarbeit sind und eigentlich eines Künstlers unwürdig und nur an der aufgesteckten Lehne, die man gut selbständig machen könnte, künstlerische Schnitzarbeit gefordert wird. Die Lehnen zeigen oft die Hand eines vorzüglichen Künstlers (Abb. 2), der also all die rein handwerkliche Arbeit mit verrichtet, anstatt einen schlechten Künstler oder Schüler zuzuziehen. Pater Emonts' Künstler läßt sich von seinen beiden Schülern bei der groben Arbeit helfen⁶.

Ich hätte natürlich sehr gerne erfahren, ob die Künstler ihren Schülern irgendwelche Lehren, etwa mit Bezug auf die Proportionen, geben oder ihnen gewisse Leitsätze oder Geheimnisse der ästhetischen Wirkung anvertrauen, aber es war da absolut nichts herauszubringen. Nur AB sagt mir, er halte seine Lehrlinge, wenn sie fortgeschritten seien, auch dazu an, nach eigener Phantasie zu arbeiten und nicht bloß seine Arbeit und die Modelle nachzuahmen.

Die Lehrzeit ist eine harte Schule für die jungen Künstler. Alle erzählen, daß sie geschlagen worden seien, wenn sie etwas falsch machten. Gol und Ban ist das Lernen sehr schwer geworden, sagen sie; obwohl Ban doch schon erwachsen war, wurde er wie Gol mit der Peitsche von seinem Meister gezüchtigt. Auch AB ging es nicht besser, obwohl er beim eigenen Vater gelernt hat.

Zum Schluß sei erwähnt, daß die Erziehung der Künstler in keiner Weise etwas mit Geheimbünden oder ähnlichen Einrichtungen und Bräuchen zu tun hat. Sie ist nur eine handwerkliche Lehre.

C. Berufsausübung⁷

Ist die Lehre beendet, so sucht sich der Künstler einen geeigneten Arbeitsplatz. In den meisten Fällen ist dies das Heimatdorf, auch wenn die Lehrzeit auswärts abgelegt wurde. Es wurde mir aber bei den Guro gesagt, daß bisweilen Künstler auswandern, in Gurogebiete, in denen es noch keine Schnitzer gibt. Dies wird aber nur selten nötig sein, da bei den Guro Künstler spärlich gesät⁸ und die Kunden gewohnt sind, einen weiten Weg zu machen (s. auch Vierter Teil). So fragt man auch beim Entscheid für den einen oder anderen Beruf nicht danach, ob der Künstlerberuf im eigenen Dorf schon übersetzt ist; „selbst wenn schon zehn da sind, kann noch ein elfter lernen“, sagte ein Künstler. Erst recht so bei den Atutu, wo man gerne eine große Zahl von Künstlern in einem Dorf beisammen wohnen hat, da hierdurch der Ruf desselben als Kunstort steigt und dann die Kunden von weit her dorthin kommen.

Hat der Schnitzer die richtige Berufsbasis gefunden, so geht sein ganzes Tun und Trachten dahin, möglichst viel Geld zu verdienen⁹. Der Weg hierzu führt über die Volkstümlichkeit, denn die Zahl, nicht die Art der Aufträge bringt Gewinn, da die Preise der verschiedenen Gattungen voneinander nicht stark abweichen. So muß er sich um den Markt kümmern und sich, wenn unübertreffliche Spezialisten für manche Dinge bereits vorhanden sind, selbst auf ein anderes Gebiet werfen. Der gewöhnliche Fall ist der, daß er sich einer allgemeinen Konkurrenz gegenüber sieht, sei sie nun heimisch oder auswärtig, die er zu schlagen sucht, nicht so sehr durch Unterbietung im Preis als durch Steigerung der Qualität und besondere Originalität. (Über die Ergebnisse dieser Bemühungen s. Dritter Teil.) Das Umbiegen vieler ganz anders gerichteter Fragen in das Gebiet der Verdrängung der Konkurrenz fiel mir immer wieder auf, und die eigentümlichsten Dinge kamen dabei zutage: bei AB muß der Lehrling seinem Meister, bevor er den ersten Schnitzschnitt seines Lebens tut, ein Huhn geben. Der Meister tötet es, läßt das Blut auf die Erde fließen und sagt: „Ich töte dies Huhn dem Namen meines Großvaters“ (oder „im Namen“ — „au nom de mon grandpère“), „damit mein Lehrling besser arbeiten lernen möge als die Lehrlinge der Konkurrenz.“

Der Verkauf der Kunstwerke nimmt geringen Raum in der Tätigkeit des Künstlers ein. Er vollzieht sich direkt vom Hersteller

zum „Verbraucher“ ohne Zwischenhändler. Auch der Künstler selbst bietet seine Ware nicht aus, sucht nicht nach Kunden; einzige Ausnahme hiervon ist das gelegentliche Feilhalten von kleinen Dingen, z. B. mit Schnitzwerk versehenen Löffeln, auf den Eingeborenenmärkten. Im übrigen wartet er auf die Bestellungen, deren Zahl er nur durch besondere Güte und Eigenart zu steigern sucht. Die meisten der befragten Guro-Künstler arbeiten nur auf Bestellung, kaum auf Vorrat¹⁰, wogegen die Atutu in den Bezirken, in denen der Vergoldstil blüht, hauptsächlich auf Vorrat arbeiten. Das liegt insofern in der Natur der Sache, als es sich einmal bei einem großen Teil der dort hergestellten Dinge, wie später beschrieben werden wird (s. Dritter Teil, A 3), um einmalige Schöpfungen handelt, die gar nicht bestellt werden könnten. Dann ist der Kunstbesitz des einzelnen hier viel größer und besteht hauptsächlich aus kleinen profanen Kunstwerken, deren Herstellung und Verkauf keine Sache von großer Bedeutung ist, so daß der Künstler es sich leisten kann und gut daran tut, für die häufigen Besuche auswärtiger Kundschaft etwas bereit zu halten; jedoch sind mir auch Künstler begegnet, die Masken und Statuetten auf Lager haben, obgleich diese gewöhnlich der Kostbarkeit oder der Bestimmung des Objektes halber besonderen Wünschen der Käufer entsprechen müssen und nach Bestellung gemacht werden. Hierbei gibt es bei den Guro ein eigentümliches Gesetz: der Künstler darf eine Bestellung nicht zurückweisen oder aufschieben, wenn er etwa gerade eine Reise vor hat, sondern hat sich unverzüglich an die Ausführung zu machen.

Besondere Beziehungen zwischen den einzelnen Künstlern, sei es im guten oder schlechten Sinn, gibt es in den von mir besuchten Gebieten nicht. Wenn die Konkurrenz auch scharf ist, so ist doch jedem der Befragten der Gedanke ganz fremd, den anderen etwa durch unredliche Mittel zu schädigen, und es hat sich auch keiner je vom anderen geschädigt gefühlt. Andererseits bestehen auch keine Übereinkünfte zwischen ihnen, es finden keine Zusammenkünfte statt, es werden keine Geheimnisse gehütet. Es gibt auch keinen gemeinsamen Handwerksdämon, der unseren Schutzpatronen¹¹ entspräche. Die einzige Bindung fertiger Künstler untereinander ist die zwischen dem Meister und dessen ehemaligen Schülern. Es kommt vor, daß ein Meister (AB, der seines Alters wegen nicht mehr schnitzen kann, macht es so) Aufträge, die er nicht bewältigen kann, an frühere Schüler weitergibt, merk-

würdigerweise ohne einen Anteil am Verdienst zu beanspruchen; kompliziertere Geschäftsmethoden scheinen überhaupt den Guro und Atutu fremd zu sein, denn auch der Zauberer, der dem Künstler die besten Aufträge verschafft, erhält dafür nicht die geringste Gegenleistung, nicht einmal den Dank des Künstlers. Das Verhältnis zwischen Meister und Schülern nach der Lehre ist oft ein sehr enges und schönes. So sagte mir der Ayaou-Künstler AB, daß die höflichen unter seinen ehemaligen Schülern von Zeit zu Zeit zueinander sagen: „Jetzt wollen wir den Alten besuchen und ihm ein Geschenk bringen.“

Der Lehrbetrieb spielt im Leben des Künstlers eine große Rolle, weil er in dreierlei Beziehung eine gute Geldquelle ist. Zum ersten bezahlt der Schüler bzw. dessen Vater ein sehr beträchtliches Lehrgeld (in Geld, Gold, Stoffen oder Eisenstäben), das meist vorher vereinbart und nach Beendigung der Lehre bezahlt wird. Einige Male wurde auch gesagt, es werde keine Vereinbarung getroffen, sondern die Schüler gäben nach Beendigung der Lehre dem Meister ein Geschenk, dessen Ausmaß der Brauch bestimmt, der ja sehr vieles im Geschäftsverkehr der Eingeborenen regelt.

Dann muß der Lehrling für die ganze Dauer der Lehre dem Meister seine volle Arbeitskraft zur Verfügung stellen, d. h. er hat für ihn in den Pflanzungen und zu Hause zu arbeiten, was von ihm verlangt wird; man bedenke, was allein diese Arbeitsleistung für den Hausstand des Künstlers bedeutet, da er für sie keine der Aufwendungen zu machen hat, die er für einen Sohn zu leisten hätte: Kleider, Steuern, Ersparnisse machen für den Frauenkauf und alle kleineren Ausgaben, wie Schmuck usw.

Endlich gehen alle Kunstgegenstände, die aus der Hand des Schülers während der Lehrzeit hervorgehen, für Rechnung des Meisters. Dabei besteht nun die eigentümliche Sitte, daß der Meister vielfach das Ende der Lehrzeit bestimmt, so daß er es eigentlich ganz in der Hand hätte, einen begabten Schüler lange für sich arbeiten zu lassen. Aber sei es, daß die Vorteile, die ihm dies bieten würde, dadurch aufgehoben werden, daß er gerne das Lehrgeld haben möchte, oder daß wieder die gute Sitte die richtigen Grenzen setzt, jedenfalls hat man mir auf meine Fragen nie erzählt, daß ein unfaires Hinhalten stattgefunden habe. Auch das geschäftliche Bedenken, daß man sich durch Entlassen der Schüler Konkurrenten schafft, scheint nie aufzutauchen. Bisweilen wird die Dauer der Lehrzeit vorher festgelegt, und dann

wird der Schüler nach deren Ablauf fortgeschickt, ganz gleich, ob er was gelernt hat oder nicht. Jedoch traf ich einmal bei den Atutu einen hervorragenden, etwa fünfundvierzigjährigen Künstler (K), dessen Lehre seit vielen Jahren abgelaufen war, der aber weiter für seinen Meister arbeiten mußte, weil er sein Lehrgeld nicht hatte bezahlen können.

Und nun stelle man sich all die geschilderten Vorteile, denen einzig die Ernährerpflicht und die Unterkunftsgewährung (die dem Meister gar keine Unkosten machen) gegenüberstehen, je nach der Zahl der Lehrlinge verdoppelt, verdreifacht vor, um zu ermessen, welche Bedeutung die Lehrlinge für den Meister haben. So versteht man die immer wiederkehrende Auskunft: jeder kann bei mir lernen, der zahlt. Wir gewinnen dadurch einen wichtigen Gesichtspunkt für die unter „Berufswahl durch Erbfolge“ geschilderte freie Erbfolge. Wo die Lehre solche Opfer vom Schüler oder dessen Vater fordert, wird der Vater gern den Sohn das eigene Handwerk bei sich lernen lassen, um die Ausgaben für eine andere Lehre zu sparen. Da dies für andere Berufe ebenso zutrifft, so ist die Zahl der Lehrlinge, die bei einem fremden Meister lernen, nie sehr groß. So hat der Vater des achtzigjährigen Ayaou AB nur seine beiden Söhne gelehrt; AB selbst hat in seinem langen Leben nur einige Schüler gehabt, obwohl er gerade als Lehrer sehr geschätzt ist (so daß er sogar heute, wo er eigentlich gar nicht mehr schnitzen kann, noch einen Schüler hat), und obwohl er sagt, er würde jeden, der kommt, als Lehrling annehmen, selbst wenn er dessen Familie nicht leiden könne. KA sagt, er werde seinen Sohn zwingen, bei ihm zu lernen, wenn er nicht wolle, und auch AB wurde durch Prügel dazu gebracht, das Handwerk zu lernen, das er haßte. Der Lehrer des Guro Ban hatte einmal drei Schüler zu gleicher Zeit, Ban selbst aber war zu seiner Zeit der einzige. BBG hat nur einmal einen Schüler gehabt, und BB sagt traurig, er könne noch keine Lehrlinge haben, da er selber erst Löffel machen könne, aber er strebe danach, bald durch eine weitere Lehre so weit zu sein, daß er welche nehmen könne.

Zu den wirtschaftlichen Vorteilen, die die Lehrlinge bieten, gesellt sich noch der weitere, daß es allen Künstlern ausgesprochene Freude macht, zu lehren.

Mit den Zauberern haben die Künstler keinerlei Bindung. Alle befragten Künstler geben an, daß der Zauberer kein Cadeau von

ihnen bekomme. Er gibt nur dem Patienten an, daß er einen Fetisch brauche, schickt ihn aber nicht zu einem bestimmten Künstler (s. auch Dritter Teil, A 1).

Der umfangreiche Bedarf an Plastiken und die zahlreichen Kategorien derselben (s. Dritter Teil, A) läßt die Frage stellen, ob denn der Künstler in der Lage sei, in all diesen Sätteln fest zu sein. Tatsächlich gibt es solche Universalschnitzer, und nach meiner Erfahrung sind es auch der Qualität ihrer Arbeit nach die Besten unter den Schnitzern. So macht z. B. der Youré KY alle Sorten Masken für die benachbarten Guro zum Zamlétan, für seine eigenen Leute für die Dämonen Guié und Do, ferner Statuetten, Webrollen, Löffel, sogar Schemel, ein ganz seltener Fall, wie aus dem Folgenden ersichtlich wird.

Der Gedanke der Spezialisierung liegt aber sehr nahe und hat nichts Ungewöhnliches, da der Beruf selber ja schon eine solche darstellt. Das läßt sich bei den Atutu-Friseuren recht gut beobachten; heute kann noch jeder frisieren, aber es gibt daneben bereits besondere Könner als berufsmäßige Friseure.

Offenbar hatten sich schon zu Zeiten, als die Schnitzerei noch reines Gebrauchsgewerbe war, das nichts mit Kunst zu tun hatte, bestimmte Zweige abgesondert, z. B. Schüsselschnitzerei und Stiefelfabrikation. Sie sind zu selbständigen Handwerken geworden, die heute vollkommen abgelöst vom Künstlerberuf ein rein handwerkliches, unkünstlerisches Leben führen. Die Hackenstiele sind überhaupt nicht, die Holzschüsseln der Guro weniger als die Tontöpfe der Weiber nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet. Hier und da trifft man es, daß umgekehrt Künstler sich noch rein handwerklichen Aufgaben widmen, etwa auch Löffel ohne jede Verzierung herstellen oder dergleichen. Die Stuhl- und Schemelherstellung ist ebenfalls ganz vom eigentlichen Künstlerberuf getrennt, obwohl die Stühle und Schemel oder Teile von ihnen Kunstwerke sind. Hier müßten wir es also mit einer viel späteren Trennung vom bereits ausgebildeten Künstlerberuf zu tun haben, die stattgefunden hat, weil die Stühle und Schemel in größerer Anzahl als alle anderen Gattungen gebraucht werden und also ein Spezialist von ihrer Anfertigung allein leben kann¹².

Was die eigentlichen Künstler angeht, so ist zunächst eine häufig vorkommende Beschränkung auf eine gewisse Anzahl von Objektarten bemerkbar, während andere Sorten betont nicht gemacht werden. Solche Vereinfachung ist aber allein durch die

Vielzahl der Objektgattungen gegeben, die ein Künstler eben im allgemeinen einfach nicht alle beherrschen kann und bedeutet noch kein ausschließliches Bekenntnis zu einigen bestimmten Gegenständen. Denn es bleibt immer noch eine beträchtliche Anzahl von Gattungen, die diese Künstler beherrschen, so daß man kaum von Spezialisten sprechen kann. Besonders bei den Atutu mit ihrem verhältnismäßig umfangreichen Schatz an Gattungen ist dies häufig.

Eine Reihe von Ursachen können dann aber zur Spezialisierung auf ganz bestimmte Gebiete führen:

1. Wo eine Reihe von Künstlern an einem Platz sitzen, ergibt es sich häufig, daß jeder nur oder doch hauptsächlich das macht, was ihm am besten und leichtesten gelingt. Daraus entsteht der häufige Zustand, wie z. B. im Dorf N'Guebo (Atutu), daß einer Masken, einer (KN) Statuetten, einer Bürgschaftsstäbe und einer nur Webrollen macht. Beim Ayaou AB machte dieser und sein Bruder die gleichen Dinge: Masken und Löffel, ein anderer dafür Statuetten und Webrollen, aber nie Masken, und zwar ohne daß dies zwischen ihnen abgesprochen worden wäre.

2. Die Tendenz geht aber durchaus nicht immer dahin, daß in einem Dorfe alles vertreten sein möge. Ganze Dörfer können bestimmte Spezialitäten haben, wegen deren man von weit her zu ihnen kommt, während sie ihrerseits alles übrige Schnitzwerk von auswärts beziehen. So das Süd-Atutu-Dorf L o m o, das seinen Ruf für schöne Statuetten (eine ganze Reihe von Künstlern fertigen solche) von einem früheren besonders guten Statuetten-Schnitzer herleitet. Das Motiv für das Spezialistentum des Einzelnen liegt hier also darin, daß er auf Grund des Rufes seines Dorfes von vornherein auf ein gutes Geschäft mit einem bestimmten Artikel rechnen kann.

3. Die Mehrzahl der Lehrmeister gehen in der Lehre so vor, daß sie mit einfachen Dingen anfangen und allmählich zu schwierigeren fortschreiten. Dann kann es vorkommen, daß ein gering begabter Lehrling auf einer Stufe stehen bleibt und sein Leben lang nichts anderes lernt.

4. Umgekehrt kann ein Hinauswachsen über das Gelernte, eine Erfindung, zur Spezialisierung führen. Dem KN hat seine Erfindung der angeschnitzten Lendentücher (s. S. 67), so große Statuetten-Kundschaft eingetragen, daß er nur noch solche macht.



8



9

8 der Buschteufel Samnanggang, den der Künstler Koutiro Kouassi (KK) sah und dann sein Bild auf der Wand seines Hauses anbrachte; 9 Schutzhaus mit Lehmplastiken am Eingang eines Atutu-Dorfes.

5. Manchmal schien es, daß der Künstler nur aus Mangel an Unternehmungsgeist so an einer Gattung klebt. Geht ihm erst einmal etwas gut von der Hand und hat er damit guten Verdienst, so fühlt er sich dabei wohl und mag keine Seitensprünge machen. Ein Ayau-Statuettenschnitzer hat z. B. einmal einen solchen unternommen und eine Zamlé-Maske geschnitzt, die, wie er sagt, so miserabel ausfiel (was stimmt; ich habe sie selbst gesehen), daß er in Zukunft seinen Statuetten treu blieb, auf die er sich sehr gut verstand. So erhielt ich manchmal keine klare Antwort, wenn ich einen Schnitzer fragte, warum er nur das oder jenes mache. Dann hieß es oft: weil ich nur das mache, oder: weil ich eben Statuettenschnitzer bin, oder ähnliche inhaltlose Antworten, die ein Unvermögen verbergen sollten. — Gewöhnlich geht die Beschränkung auf eine bestimmte Gattung vom Lehrer auf den Schüler über, der dann gar nichts anderes lernt als die Spezialität seines Meisters.

So weit die Spezialisierung nach dem Gegenständlichen. In technischer Beziehung liegt eine solche nur auf zwei Gebieten vor. Die heute noch sehr seltenen Lehmkünstler üben nur diese Technik und sind keine Holzschnitzer. Dann kommt eine Arbeitsteilung innerhalb der Schnitzkunst, merkwürdigerweise allerdings nur einmal, vor, obwohl dies bei der Stuhlfabrikation oder etwa in Zuhauen, Schnitzen und Färben bei der Einheitlichkeit vieler Typen wohl möglich wäre, aber allerdings insofern etwas fernliegt, als die Produktion vielleicht doch zu gering ist, um solche Arbeitsteilung vorteilhaft zu machen. Die einzige Ausnahme gibt es bei den Atutu. Sie vergolden die kostbarsten ihrer Plastiken mit Blattgold. In den meisten Fällen führt dies der Schnitzkünstler selbst aus, z. B. K und YK. Einige Male aber war der Vergolder nicht mit dem Schnitzer identisch. Er stand mit diesem in direkter Arbeitsgemeinschaft. Der Schnitzer gab ihm die Stücke weiter, nicht der Auftraggeber. KA gab an, er mache nur unvergoldete Plastiken; ein anderer in seinem Dorf mache solche, die er einem Vergolder weitergebe. Wenn er einmal zwei Söhne haben werde, werde er den einen Schnitzen lehren und den anderen das Vergolden lernen lassen, damit sie zusammenarbeiten könnten.

Wie die Spezialisierung in Techniken mit Ausnahme dieser beiden Fälle nicht entwickelt ist, so sind bei Guro und Atutu auch zwei andere, naheliegende und anderwärts existierende Arten von Spezialisierung nicht vorhanden. Einmal werden keinerlei Ge-

heimnisse gehütet, die bestimmte Verfahren an bestimmte Familien oder Schulen binden, wie etwa besondere Lackierungen, und AB betonte ausdrücklich, daß er nichts geheimhalte, weil sonst seine Erfahrungen mit seinem Tod zugrunde gingen. Ferner wird nicht zwischen religiöser und profaner Kunst unterschieden. Der Zauberer schnitzt nie, und der Künstler hängt in seinem Schaffen, auch wenn es auf Anordnung des Zauberers geschieht, so wenig von diesem ab, daß er kaum einen Unterschied zwischen religiöser und profaner Kunst empfindet, wie das der Fall wäre, wenn er besondere Anweisungen für deren Gestaltung bekäme oder bestimmten Vorschriften, Enthaltensregeln oder ähnlichem für die Herstellung religiöser Kunstwerke unterworfen wäre. So macht er keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen religiöser und profaner Kunst, höchstens insofern, als er einen Fetisch, eine Dämonenfigur oder Maske als wichtigeren Auftrag ansieht, weil man doch viel mehr und wichtigeres mit solchem Stück anfängt, als mit irgendeinem Gebrauchsgegenstand (BL).

Aus dem Gesagten wird also deutlich, daß die Tätigkeit des Künstlers einen festen, durchgebildeten Beruf darstellt, dessen Träger den Mitmenschen mit deutlich gezeichneten handwerklichen Eigenschaften gegenübertritt. Jedoch trennt sich der Künstler, auch seiner Tätigkeit nach, nicht von der Gemeinschaft, denn sein Beruf wird ebensowenig wie ein anderes Handwerk der Guro und Atutu ausschließlich ausgeübt. Auch der Künstler ist Bauer.

Zweiter Teil

Das Werk

A. Material¹³

Hauptgattung der bildenden Kunst bei den betrachteten Stämmen ist die Plastik, Hauptmaterial für sie das Holz. Bestimmte Forderungen lassen von der großen Zahl der vorhandenen Hölzer manche als besonders geeignet erscheinen. Viele Künstler stellen Versuche mit verschiedenen Hölzern an, aber nur einige wenige sagten, sie wählten dann das am leichtesten zu bearbeitende. Denn man weiß gut, daß Weichholz dem tropischen Klima nur wenige Jahre widersteht. So wird im großen und ganzen hartes Holz verwendet, weil dieses sich verhältnismäßig gut hält. Dessen sonstige Vorzüge, gute Polierbarkeit, Annahme einer schönen Alterspatina, die Möglichkeit detaillierterer Arbeit ignoriert man dabei völlig. Gewisse Zugeständnisse machen aber auch bei dem Hartholz die meisten an ihre Bequemlichkeit, indem sie das Holz in ganz frischem Zustand verarbeiten. Der Guro BL sucht sich im Wald einen ganz frisch gestürzten Baum, dessen Blätter noch grün sind, oder er fällt einen, weil dann das Holz am leichtesten zu schneiden ist. Hat er dann drei geeignete Stücke, von denen er nur eins sofort braucht, so stellt er die beiden anderen sorgfältig in den Schatten oder ins Haus, damit sie feucht bleiben. Der Ayauo AB arbeitet aus dem gleichen Grund überhaupt nur in der Regenzeit. Nur ein einziger trocknet sein Holz sorgfältig aus¹⁴. So kommt es, daß die größte Zahl der Figuren meiner Sammlung starke Risse aufweisen; daß sich solches durch langsames Austrocknen vermeiden ließe, scheint hier unbekannt oder es wird kein Wert darauf gelegt. Vielleicht folgte doch BL mit dem Indenschattenstellen seiner Klötze einer älteren Überlieferung, die ein langsames Trocknen bezweckte, deren ursprüng-

licher Sinn ihm aber nicht mehr bekannt ist, und die er nur noch auf Frischhaltung zum Zwecke besserer Bearbeitbarkeit bezieht.

R
Aber auch außertechnische Gründe können die Wahl bestimmter Hölzer bedingen oder ablehnen lassen. Der Zauberer kann die Holzart für einen Fetisch „verordnen“, wie er dessen Größe bisweilen bestimmt. BL meidet bestimmte Holzsorten, weil er, wie jeder, weiß, daß in ihnen Geister wohnen, die bei der Herstellung dauernd zu schlagen er Angst hätte. Alle meiden den iroco, in dem ein mächtiger „mauvais fétiche“ haust; nur für die Herstellung der gefürchteten Buschfetische der Guro nimmt man von seinem Holz, da dies die schreckliche Macht des Fetischs stärkt; es muß aber beim Fällen ein Zauberer zugegen sein, damit nichts passiert¹⁵.

Die häufigst verwendeten Holzarten sind nach den Angaben der Künstler: 1. Baulé: kokroaka, Guro: klaluo. 2. Baulé: seve, Guro: sia. 3. Baulé: ala, Guro: gore. Hierzu finde ich bei Tauxier und Delafosse (Manuel) als Übersetzungen: ad 1: nichts, ad 2: bei Tauxier: sya = Kautschuk, bei Delafosse: nichts, für Kautschuk andre Namen, ad 3: bei Delafosse: ala = acajou, bei Tauxier kein Wort für Acajou, dagegen das Wort gôôre-iri für Iroko. Da vom Iroko ausdrücklich gesagt worden war, er werde nur in den angeführten seltenen Fällen verwandt, ist es unwahrscheinlich, daß das von mir notierte Wort gore mit gôôre-iri identisch ist, zumal es ja das gleiche wie ala bedeuten soll, für das die Bedeutung Akajou feststeht. Leider erlauben die von den betreffenden Bäumen von mir angefertigten Photographien keine botanische Bestimmung.

Sehr beschränkt sind die Guro und Atutu in der Verwendung von Farben, weil die Natur ihnen solche nur in sehr kleiner Auswahl liefert und davon manche noch für Plastiken ungeeignet sind. Europäische Farben sind noch nicht in den Busch gedrungen, werden aber von Künstlern, die an Handelsplätzen sitzen, bisweilen verwendet. So fehlen solch wichtige Farben wie Gelb und Grün. Eingeborenenfarben sind nur: (die im folgenden angeführten Eingeborenenennamen sind bis auf potnafa Atutu-Namen, die im Manuel von Delafosse nicht zu finden sind) Rot, aus der Frucht des Djekka-Strauches, die Kerne enthält, welche besonders in getrocknetem Zustand bei bloßem Aufreiben auf das Holz ein sehr schönes Rot abgeben; man kann die getrocknete Frucht auch in Wasser abkochen, um die Farbe zu erhalten. BL nannte zur Ge-

winnung von Rot auch das Blatt des Baumes potnafa (Baulé kofinakama). Chéryy berichtet in Revue d'Ethnographie et de Sociologie, 1914, S. 227 aus Indénié von einer Methode für die Erzielung des Dunkelrot, das auch bei den Atutu häufig ist, vor allem an den ornamentierten Stücken, wo es mir stets als Alterserscheinung, hervorgerufen durch den roten Staub, geschildert wurde. Für die Wahrheit dieser Angabe spricht die Abstufung in dieser Farbe je nach dem Alter der Stücke. Neue Stücke sind weiß, dann werden sie allmählich rötlich und immer dunkler, bis sie braunschwarz sind. Chéryy jedoch schreibt (Les insignes de la royauté): „La chaise, le sabre et le tambour frotté du sang des animaux sacrifiés sont ensuite enduits d'un mélange de jaune d'œuf et de noir de fumée qui leur conserve une teinte rouge foncée.“ Da die Agni von Indénié die gleiche Art von Schnitzwerken haben wie die Atutu, so mag vielleicht er oder ich falsch berichtet worden sein. Blau wird aus den Blättern des Dallé-Baumes gewonnen, indem man sie in Wasser kocht, bis ein dicker Farbbrei entsteht, welcher dann mit Öl vermischt aufgetragen wird. In der Hauptsache wird dies Blau zur Färbung der Stoffe verwandt (man nennt es Indigo indigène) und nur bei den Nord-Guro häufiger an Masken¹⁶. Weiß liefert weiße Erde, „à base de talc“, wie Delafosse schreibt¹⁷. Für Schwarz sind die meisten Möglichkeiten gegeben:

1. Das Versenken der Plastik in Flußschlamm während ein bis drei Tagen: Es ist bei weitem das häufigste Verfahren.

2. Das Färben mit Blättern einer Liane (Guro: balu, Baulé: ndi) durch Reiben laut BL, NN und KKY¹⁸. Man verwendet sie vor allem dann, wenn die Schlammfärbung helle Stellen hinterlassen hat.

3. Holzkohle.

4. Laut Angabe eines Beamten wird auch ein Holz, dessen Name ihm nicht bekannt ist, zum Schwärzen verwandt; der Herstellungsvorgang war ihm gleichfalls unbekannt. Delafosse erwähnt im Manuel S. 10: „Wakatika (eine Staude), dont l'écorce sert à noircir la poterie.“ Möglicherweise ist dies das fragliche Material.

Nach Nébout, Tour du Monde, 1900, S. 402, werden Holzstatuetten auch mit verbranntem Öl geschwärzt (bei den Baulé). Ausdrücklich wird mir gesagt, daß man mit Ruß nicht schwärzen könne, das würde bloß schmutzig werden; letzteres stimmt nicht, wie ich selbst ausprobiert habe.

Früher schätzte man offenbar auch einen bestimmten Glanz, denn ich habe im Dorfe Tolabonu (Nord-Atutu) zwei prachtvolle braunglänzende Masken erworben (Abb. 22a, b), die den Dämon Gode darstellen, der längst aus der Mode ist. Der Glanz sei nicht durch langen Gebrauch entstanden, sondern durch Aufreiben der Blätter des Agbe-Baumes (nicht im Manuel von Delafosse) und nachträgliches Frottieren mit der Hand.

Um den Farben, insbesondere dem Schwarz größere Intensität zu verleihen, werden die Stücke oft nach dem Färben mit Öl eingerieben und damit auch von Zeit zu Zeit aufgefrischt.

Neben dem Holz tritt der Lehm als Material für Plastiken auf, die aber nur an Häusern angebracht werden, also fast immer Reliefs sind. Wenn schon in der Holzplastik die Prozeduren sehr einfach sind, so erst recht hier, wo sich überhaupt nur ganz wenige, weit verstreute Künstler mit diesem Material abgeben und sich also noch keine besondere Technik herausgebildet hat. Man formt den Lehm einfach mit den Händen. Gefärbt wird er meist nicht, nur manchmal mit rotem Ton überzogen, geschliffen und mit Öl gelackt.

Damit ist das Materialrepertoire der Guro und der Atutu im wesentlichen erschöpft. Es gibt keine Schnitzereien in Elfenbein, Knochen, Horn, Schildpatt, Plastiken aus gebranntem Ton oder Skulpturen aus Stein¹⁹.

B. Technik und Arbeitsweise

Die Gelegenheit, Künstler bei der Arbeit zu beobachten, war gering, hauptsächlich wegen der besonderen Verhältnisse, unter denen ich arbeiten mußte und die meist ein rasches Weiterziehen erforderten. Immerhin habe ich einige Schnitzer arbeiten gesehen (teils weil ich sie dazu veranlaßte) und manches andere durch Fragen ermittelt, so daß ich ein ungefähres Bild von der Erschaffung der Kunstwerke entwerfen kann.

Es gibt keine Tage oder sonstige Zeitabschnitte, die für die Schnitzarbeit für besonders geeignet oder ungeeignet gehalten werden. Man kann an sich immer schnitzen; es gibt dafür keine „mauvais jours“ (BL, AB).

Zunächst ist der Holzblock nach den oben geschilderten Gesichtspunkten zu wählen. Die Form desselben entspricht nur der un-

gefährten Größe des Kunstwerkes, wie das natürlich ist; nur BL, der sich auch durch andere kluge Antworten auszeichnete und jener Künstler ist, der aus eigener Initiative und ohne Meister schnitzen lernte, sagte, er sehe in dem Block gleich die Figur, die er im Kopf habe, hinein und wähle bzw. schneide ihn darnach. Er überlege dabei auch, was aus der Figur werden solle, und, falls sie ein Fetisch wird, so denke er, dies sei eine sehr ernste Sache, und wähle mit besonderer Sorgfalt, um auch hernach „tout doucement, tout doucement“ zu arbeiten.

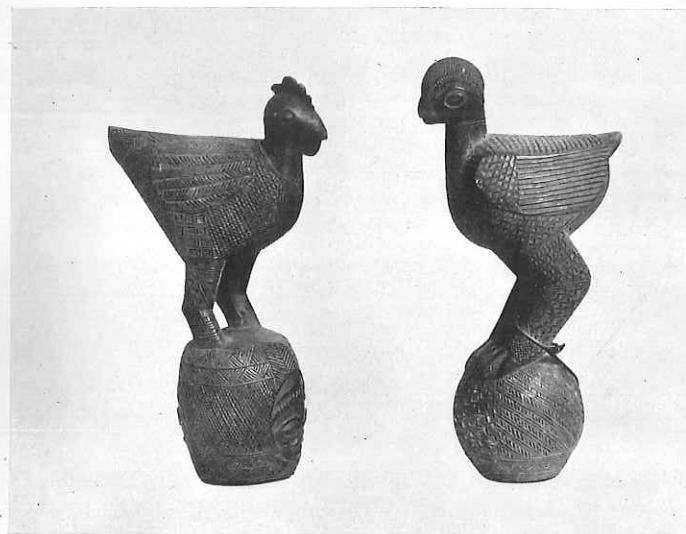
Mit geringer Arbeitslust²⁰ nimmt der Künstler dann seinen Sitz, Stuhl oder die Hausterrasse ein, manchmal in beabsichtigter Einsamkeit, wie BL, der gerne allein ist, „um gut denken zu können“; andere haben es ganz gerne, wenn Neugierige sie umstehen, da dies Kundschaft schafft, oder sie wehren sich wenigstens nicht gegen sie. BL, der Kluge, holt sich, wenn das Werk seiner Vollendung zugeht, erfahrene Leute als Gutachter. Einen sah ich, der sich zu seinen Freunden unter den Dorfbaum gesetzt hatte und dort an einer Figur arbeitete, und zwei- oder dreimal Künstler, die halbfertige Bürgschaftsstäbe in Arbeit hatten; sie schnitzelten im Stehen und Auf- und Abgehen und während der Palaver, was die leicht festzuhaltende Form des Bürgschaftsstabes gestattet, wie eine deutsche Hausfrau ihr Strickzeug handhabt.

Ganz erstaunlich gering ist die Zahl der zur Verwendung gelangenden Instrumente; der Holzbildhauer einer europäischen Möbelfabrik verwendet Dutzende von Schnitzwerkzeugen, der Negerkünstler höchstens sechs, meist nur zwei oder drei. Der rohe Block wird mit einer Haue (querstehendes Blatt mit Dorn, wie Abb. 3e, Gr. 35—40 cm) zugehauen, und der Gegenstand erhält durch sie schon seine ziemlich genaue Form, eine Maske sogar ihre Hörner und die Andeutung der Gesichtszüge, trotz der Schwere des Instrumentes, was von der Sicherheit und der Geschicklichkeit in dessen Handhabung zeugt. Natürlich sind die Hauen nicht immer gleich groß, und ein Schnitzer wird sie früher wie ein anderer aus der Hand legen und lieber länger und mühsamer, aber sicherer mit dem nächst feinen Werkzeug arbeiten. Nach diesem Zuhauen des Blockes kommen, dem Grad der Feinheit nach, die folgenden Werkzeuge zur Anwendung, wobei auch je nach dem Willen des Künstlers eines oder mehrere nicht verwendet werden können: eine kleinere Haue, ein gebogenes Instrument zum Höhlen, namentlich des Rückens der Masken, ein

großes Messer (8—9 cm) und ein mittelgroßes Messer (6—7 cm). Die schwierigsten Bildungen aber meistert der Schnitzer mit einem Messer von der Art eines kleinen Küchenmessers (4—5 cm Länge, wie Abb. 3b). AB arbeitet mit nur zwei Messern (dem größten und dem kleinsten), einem Höhlmesser, einer großen und einer kleinen Haue; BBG hat nur eine Haue und ein einziges französisches Messer usw. In meiner Expeditionssammlung befindet sich, jetzt im Museum für Völkerkunde zu Lübeck, Haue, Höhlmesser, Messer und eine halbfertige Maske (s. Abb. 3). Zum Schluß wird das Stück durch Abschleifen mit Lianenblättern ge- glättet. Dies Schmirgelblatt (in meiner Sammlung) heißt „yengre“ auf Baulé; Guro: „kjanu“; hierzu Delafosse im Manuel: ficus à feuilles rugueuses servant à polir la poterie. Es ist zwar über- raschend rauh, aber doch ist seine Wirkung natürlich nicht sehr beträchtlich, zumal es meist hartes Holz abschleifen soll. Man betrachte Stücke, wie sie die Abb. 20—23 zeigen, und bedenke, daß dies vollendete Ebenmaß der Flächen mit einem gewöhnlichen Messer erreicht worden ist.

Die Instrumente sind im allgemeinen Atutu- bzw. Guro-Arbeit, hie und da wird aber auch ein Messer von den Diula gekauft. Ein französisches Messer fand ich nur in dem erwähnten Fall. Ein höchst eigenartiges und unbekanntes Werkzeug ist das Höhl- messer, das an sich etwas europäisch anmutet, aber ohne Par- allelen in der Instrumentenskala eines europäischen Bildhauers ist; die Eingeborenen versichern auch, es sei eine „affaire de Noir“.

Über die Handhabung der Instrumente ist, soweit ich sie be- obachten konnte, kaum Bemerkenswertes zu berichten. (Die davon angefertigten Photos lassen nicht das Gewünschte erkennen.) Bei einem für Weiße arbeitenden Künstler in Zouénoula beobachtete ich eine Eigentümlichkeit; während er das Messer mit der rechten Hand, Zeigefinger auf dem Messerrücken, führte, drückte er den Daumen der linken Hand an der Spitze der Klinge auf die Schneide, im Gegensinne des Druckes der rechten Hand, um die Bewegung der Klinge auch von dieser Seite her regeln zu können, aber merkwürdigerweise im gleichen Sinn auf den Messerrücken, wenn er von sich weg oder aufwärts schnitt, wobei der Daumen die Klinge dann nur an das Holz preßte und so auch die Kraft des Schnittes nach Bedarf etwas abschwächen konnte. Es hätte mir aber zweckmäßiger geschienen, er hätte auch in diesem Falle von der Gegenseite her gedrückt, was durchaus möglich gewesen



10



11

10 zwei Schwertgriffe der Atutu, 20 cm hoch, braune Altersfarbe; 11 die beiden Schwertgriffe der Abb. 10, gekippt. Links zeigt sich ein Loch für die Klinge, rechts dagegen ornamentierte Unterfläche.

wäre. Ferner fielen mir die außerordentlich kleinen, sorgsam abgemessenen Schnitte auf, deren jedem sichtbar ein kleiner Entschluß des Künstlers voraufging. Ich begriff, weshalb diese Arbeit dem flackrigen, unsteten Negercharakter verhaßt sein muß. Sehr einfach ist die Schnittechnik bei den Ornamenten: sie werden nur mit dem kleinsten Messer gemacht, indem für die längeren Schnitte ein größerer Teil der Schneide vorsichtig längs gezogen wird, für die Aushebungen jedoch nur das, meist abgerundete, nicht spitze, Ende verwandt wird.

Den Vorteil des Einspannens entbehren die Künstler ebenfalls. Die linke Hand muß meist den Holzblock halten, den der Künstler vor sich hin stellt und manchmal gegen die Knie kippt oder auf dem Schoß hat. Wird sie gebraucht, so muß ein Ellbogen zum Festhalten mithelfen, kurz, der Künstler arbeitet kaum je wie der europäische ungehindert mit beiden Armen und Händen.

Hat der Block einigermaßen Form gewonnen, so werden die wichtigsten Dinge markiert: Gesichtszüge, Extremitäten usw. Wie dies geschieht, wenn nach lebendem Modell (anwesend oder abwesend) gearbeitet wird (s. Dritter Teil, B 1), das verkleinert wiedergegeben werden soll, habe ich nie gesehen und versäumt, danach zu fragen. Liegt ein totes Modell vor, so werden die Proportionen mit Fingerbreiten abgemessen, indem je ein oder mehrere Finger etwa zwischen Nasenende und Mund gelegt werden und dann der gefundene Abstand auf dem Block abgetragen wird. Die Fingerbreiten sind es, die nach wiederholter Anfertigung des gleichen Typs dem Künstler im Gedächtnis bleiben und ihn auch ohne Vorlage des Modells ein typgetreues Stück schaffen lassen. AB sagt, für manche Maskentypen habe er „le modèle dans sa tête“, und Dia gibt zuerst an, er arbeite ganz allein im Busch nach alten Modellen, fügt dann aber hinzu, er habe diese nicht in natura vor sich, da er sie seit der Lehre „auswendig könne“. Immerhin bilden die Fingerbreiten nur ein Gerippe, und so entstehen auch leichte Verschiedenheiten, wie sie ein Vergleich der Zamlémasken meiner Sammlung ergibt. Die Ornamentalschnitzer zeichnen durch Schnitte die Felder ein, bevor sie die einzelnen Ornamente beginnen, obwohl die Felder durchaus nicht regelmäßig oder nach irgendwelchen anderen Gesetzen angeordnet sind.

Nun fällt auf, daß bei der Ausführung die einzelnen Züge oft voneinander isoliert behandelt werden. Gol, Ban und der Zuénoula-

Künstler machen immerhin das ganze Gesicht im Rohbau fertig (wie es die Lübecker Maske zeigt), dann arbeiten sie von der Frisur an abwärts eines nach dem anderen fix und fertig. Dagegen ließ AB das Gesicht einer Maske völlig im Rohen, während er die Haare ganz fertig machte. Dann erst zeichnete er Augen, Nase und Mund ein, betrachtete die Anlage, ob sie so gut sei, änderte etwas, prüfte weiter, bis er damit zufrieden war. BL beginnt eine Figur mit dem Kopf, den er fast fertig macht, während Rumpf und Gliedmaßen noch vollkommen im Block stecken, an dem nur die größten Proportionen durch Schnitte markiert sind. Er macht bei einer Maske erst das Gesicht ganz fertig, bevor er mit den Haaren beginnt. Dia zeichnet bei einer Maske erst alle Züge durch Schnitte auf dem Block vor und macht dann in folgender Reihenfolge die einzelnen Züge fertig: Haare, Nase, Augen, Mund. Es fiel auf, daß eine Reihe von Künstlern sagten, sie korrigierten nach der Aufzeichnung der Züge (wenn kein Modell vorhanden ist), wohl um zu betonen, daß dies ein besonders schwieriges Stadium sei und man mit gründlicher Überlegung vorgehe. Bei den wenigen, die mir das an einem Stück, das sie in Arbeit hatten, vormachten, hatte ich den Eindruck, daß hier nicht die Vorstellung eines irgendwann gesehenen Vorbildes auf den Block projiziert werden sollte, sondern daß, wie es die Künstler angaben, sie wirklich aus sich heraus gestalteten und ihren Geschmack sprechen ließen. An dieser Stelle scheidet sich der bloße Könner vom Künstler, und es scheint fast, daß den Künstlern hier etwas von ihrem Künstlertum bewußt ist.

Angesichts der ungemein feinen, gleich sorgfältigen Ausführung aller Körperteile (beachte Hände, Füße usw. auf Abb. 5) fragt man sich, ob für den Künstler bei der Erschaffung überhaupt alle Teile von gleicher Wichtigkeit sind, oder ob er etwa doch, wie das manchmal vermutet wurde, dem Kopf ganz besondere Sorgfalt widmet. Das erstere schließt nicht aus, daß dem Kopf nachher als dem Träger des Ausdrucks und hauptsächlich Vermittlers der Ähnlichkeit bei Porträts und aller sonstigen wichtigen Eigenschaften wegen vom Beschauer besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird; hier handelt es sich nur um das Maß von technischer Arbeit und Sorgfalt, das den einzelnen Teilen zugemessen wird. Eine diesbezügliche Frage habe ich nur einmal gestellt (BL) und bekam zur Antwort, alle Teile einer Figur seien gleich wichtig.

Ist das Werk nun schnitzerisch fertiggestellt, so wird es geschwärzt oder gefärbt. Die große Mehrzahl der Figuren, alle Webrollen und die meisten anderen Stücke mit Ausnahme bestimmter Maskengattungen werden geschwärzt, und zwar indem sie ein bis drei Tage in den Flußschlamm gestellt werden, was nachher eine gründliche Reinigung erfordert. Bleiben darnach helle Stellen, so werden diese durch Zerreiben eines Blattes in der Hand und Auftragen des Saftes nachgeschwärzt, danach das Ganze mit Öl überzogen. Die Masken werden gegenwärtig meist bunt gefärbt oder, nachdem sie vorher geschwärzt worden waren, an einzelnen Stellen bunt bemalt, so etwa alle Zamlé-Masken und alle des Guro-Senuffo-Typs (s. S. 57). Früher waren bei den Atutu schwarze Masken viel verbreiteter, sie dienten anderen Tänzern, die heute nicht mehr Brauch sind. Die Farben werden mit spitzen Hölzchen aufgetragen (für jede Farbe dient ein eigenes) oder aufgerieben. BL, der Rot, Weiß und auch Schwarz mit Hölzchen aufträgt, wartet dabei sorgsam, bis das Rot trocken ist, bevor er darauf Weiß malt.

Wenn es sich um eine Maske handelt, so steckt man zum Schluß das Schnitzmesser ins Feuer, bis es glühend ist, und bohrt damit die Löcher am Rand, falls es keine Rahmenmaske ist. Damit ist die technische Arbeit des Künstlers vollendet; die sonstigen Kostümfragen der Maskentänzer gehen ihn nichts an. Höchstens gesellt sich dazu, mit geringerer und nicht allgemeiner Bedeutung ein weiteres Ausstattungsmoment: die Verwendung von Fremdkörpern, wie Stoffen, künstlichen Bärten aus Gras oder Tierhaar, selten auch Glasaugen für Tiere, Metallbeschlägen oder ähnlichem. Jedoch wenden nur die Atutu derartiges an, die Guro lehnen es (z. B. BL) als unschön ab. Dazu ist zu sagen, daß die Guro kaum Statuetten machen, also auch kaum in die Versuchung kommen, zugunsten besonderer Naturwahrheit solche Versuche zu unternehmen. An den Masken, Löffeln, Webrollen usw. haben die Atutu auch kaum etwas Derartiges.

Sehr verschieden sind die Angaben über die Arbeitszeit, die notwendig ist, ein Kunstwerk herzustellen, obwohl ja der Begriff „Maske“ bei der Befragung einen guten Generalnenner abgibt. Nach dem, was ich gesehen habe, glaube ich, daß ein Künstler, wenn er einmal an der Arbeit sitzt, tüchtig nacheinander schafft, wie das der Eingeborene auch bei jeder anderen Arbeit, die er für sich selbst und nicht im Dienst der Weißen verrichtet,

tut. AB fängt morgens an, muß aber, so sagt er, über Mittag ruhen, sonst werde er verwirrt; abends fährt er fort. KN will nun für eine Maske nur vier Stunden brauchen, was sicher nicht stimmt, Dia fünfzehn Tage, BL, der stets zwei Sachen nebeneinander arbeitet, z. B. Maske und Statuette, benötigt dazu zwei Monate! Drei Angaben habe ich über die Dauer der Arbeitsphasen: AB braucht zusammen sechzehn Tage, davon fünf Tage für die Roharbeit, dann „denkt und denkt und denkt er“ für Mund, Nase usw. und braucht noch zehn Tage, bis die Maske fertiggeschnitzt ist. Das Färben gehe darnach rasch: ein Tag. KY braucht ein bis zwei Tage für die Schnitzerei, aber 4—5 Tage für die restlose Fertigstellung. BBG braucht drei Tage zum Schnitzen und nochmal drei Tage zum Fertigstellen. Vielleicht brauchen die beiden letzteren so lange zum Fertigstellen, weil sie ihre Werke schwärzen, was allein ein bis drei Tage Schlammbad erfordert.

Dem Künstler obliegt keinerlei religiöse Handlung für seine Werke; aber einige der darüber befragten Künstler tragen doch, wenn sie eine Maske machen, der Tatsache Rechnung, daß diese ein überirdisches, gefürchtetes Wesen darstellen wird, indem sie ihr ein Huhn schlachten. Der Guro Gol tut dies allerdings nur, wenn er die Maske als seinen eigenen Fetisch macht, was ein ganz seltener Fall ist, sonst, sagt er, töte der künftige Eigentümer über der fertigen Maske ein Huhn, damit die Seele des Zamlé hineingehen möge. (Im großen und ganzen hält man eine solche Zeremonie zur Beseelung der Maske nicht für nötig.) Ein anderer hat „eben einen Fetisch im Haus“ und tötet ihm ein Huhn für alles, dessen Gedeihen oder Gelingen er wünscht, sei es, daß es eine Maske angeht, die er gerade anfertigt, oder seine Pflanzung, oder eine Webarbeit. Ernster und eingehender nehmen es die folgenden: AB schlachtet der Maske — übrigens gleich welcher — ein Huhn, bevor sie zum erstenmal aus dem Busch kommt, und schüttet das Blut von hinten über sie; dann erst bemalt er sie. Er hatte früher in seinem Haus eine alte Maske von seinem Großvater, die ihm die Weißen während eines Krieges nahmen. Über dieser tötete er dem Namen seines Großvaters (oder „im Namen“, „au nom de son grandpère“), vor dem er Angst hat, ein Huhn, bevor er begann, eine Maske anzufertigen. BBG endlich tötet der Maske, sobald sie fertig ist, ein Huhn und läßt das Blut ringsum laufen, ohne sie zu beschmutzen, um sie über den Schmerz zu trösten, den das Löcherbohren am Rand ihr verursacht hat.

Dritter Teil

Bindung und Freiheit

A. Im Zweck

Man macht sich gewöhnlich eine viel zu geringe Vorstellung von der Bedeutung, die der Beruf des Künstlers als solcher bei manchen Stämmen hat und welcher Faktor für den ganzen Kulturbesitz des Stammes die künstlerische Produktion ist. Man bedenkt zunächst nicht, daß es überhaupt nur einige wenige Handwerke gibt, die eine gewisse Durchbildung, wie unter Berufsausübung geschildert, erfahren haben. Die allermeisten Bedürfnisse können ja von dem, der sie empfindet, selbst befriedigt werden: jeder kann sich selbst ein Haus bauen, seine Netze für die Jagd herstellen usw. Als Vergleich mit dem Schnitzer kommen für die von mir bereisten Stämme überhaupt nur Weber und Schmiede in Betracht, der erste mit gleicher, der zweite mit geringerer Bedeutung als der Künstler. Die wichtigere Fehleinschätzung aber liegt darin, daß man nicht ermißt, wie weitgreifende Bedürfnisse seiner Mitmenschen der Künstler zu befriedigen hat, und wie er darüber hinaus neue zu schaffen versteht. Eine knappe Aufzählung ist unerläßlich, sie sei wie folgt gegliedert:

1. Kunstwerke mit religiösem Gehalt,
2. solche zur praktischen Verwendung,
3. die Kunst für die Kunst.

1. Kunstwerke mit religiösem Gehalt

Wenn es auch noch dahinsteht, ob die religiös bedingte Kunst überhaupt am Anfang des Kunstschaffens steht, so nimmt diese Gruppe doch insofern eine deutliche Sonderstellung ein, als sie bei allen Künstlerstämmen vertreten ist, während Gruppe 2 häufig

fehlt und Gruppe 3 überhaupt erst durch meine Expedition bekannt wird. Dieser Sachverhalt hat seinen Ausdruck auch in der Literatur gefunden, indem sie der religiösen Kunst häufig größeres Gewicht als der zweiten Gruppe beimaß und sie in betonter Abgrenzung als Thema wählte (Vatter, Religiöse Plastik der Naturvölker, Sydow, Kunst und Religion der Naturvölker), freilich auch deshalb, weil die spärlichen Berichte die Kunst meist nur im Zusammenhang mit der Religion erwähnen und man sich somit nur von ihr ein Bild der geistigen Hintergründe machen konnte.

Die Religion der von mir bereisten Stämme ist ein Kompositum so vieler verschiedener Vorstellungen, daß sie nicht mit kurzen Worten charakterisiert werden kann. Hier ist nur wichtig, daß darin Ahnen, Dämonen und Fetische²¹ ihren Platz haben, denn sie sind es, die die Vorwürfe für die religiöse Plastik abgeben. Die Häufigkeit der Darstellung der einen oder anderen Gattung ist verschieden, ist aber keineswegs der Intensität der Vorstellung proportional. So besitzen Guro und Baulé einen gut ausgebildeten Totemismus, doch ist ihnen, wie sie sagen, nie der Gedanke gekommen, das Totemtier darzustellen, ebensowenig wie ihren obersten Gott (Baulé).

Ich beginne (willkürlich) mit der Ahnenfigur. Bei den Nordguro ist sie so gut wie überhaupt nicht vorhanden. Bei den Atutu ist sie äußerst selten und wird selbst von hochstehenden Personen nicht immer hergestellt. Ein bezeichnendes Beispiel ist die Statuette Abb. 4, die nach der auf einen Stuhl gesetzten Leiche des Häuptlings Kuadiobli angeblich in eintägiger Arbeit angefertigt wurde. Zweck der Ahnenfigur²² ist nach Aussage der Eingeborenen (wie im übrigen von vielen anderen Stämmen schon bekannt) der, die Seele (man besitzt nur eine) an einen bestimmten Ort zu binden²³. Sie ist nach dem Tode vom Körper getrennt und geistert um das Dorf. Aber man will nicht, wie die Eingeborenen sagten, „que l'âme se promène comme ça“. Deshalb schnitzt man eine Figur, die dem Lebenden vollkommen gleicht, um die Seele zu täuschen. Man braucht sie nun nicht einmal zu rufen; im Vorbeifliegen sieht sie die Figur und setzt sich darin fest, „parcequ'elle est content de trouver son corps“. Merkwürdigerweise nimmt sie keinen Anstoß daran, daß das Porträt doch viel kleiner als der Verstorbene ist. Sie geht nun eine richtige Verbindung mit der Figur ein, die derjenigen mit einem lebenden Körper gleicht (sie ist nicht gefangen, wie man gemeint hat, was ja auch unlogisch wäre, denn

sie könnte doch ebensogut wieder heraus wie hinein). Wahrscheinlich bleibt sie dauernd in dem Irrtum befangen, sie wohne in ihrem ehemaligen Körper, bis sie, wie Delafosse schreibt, ins Jenseits geht. Man spricht nun mit der Figur, als wäre sie der Häuptling selber. Aber es gibt bei den Atutu keinen eigentlichen Ahnenkult. Die Figur übt die Funktionen eines Fetisches (s. unten) aus — keine anderen —, und ebenso wird sie auch behandelt. Dabei muß man freilich bedenken, daß einmal der eine oder der andere Priester auf den Gedanken kommen kann, der Figur am Todestag ein Huhn zu schlachten; aber Regeln dafür oder auch nur eine allgemeine Ansicht, daß so etwas gut wäre, gibt es nicht.

Unter Dämonen²⁴ möchte ich diejenigen höheren Wesen (Geister) verstehen, die von Anfang an auf der Welt waren und eine beliebig teilbare Seele besitzen, im Unterschied zum Fetisch, der von Menschenhand erdacht und gemacht wird und für den es keine Seelenvorstellung gibt, da er durch seine bloße Existenz wirkt.

Bei den Atutu wie bei den Guro gibt es eine beschränkte Anzahl solcher Dämonen. Ihre Eigenschaften sind in solch hohem Maße gemischt, daß ich es nach meinen Erfahrungen nicht unternehmen möchte, sie zu bestimmten Gruppen mit getrennten Funktionen zusammenzufassen. Mir scheint, daß es sich hier um Gebilde handelt, die den Gehirnen der Zauberer oder denen von phantasiebegabten Laien entspringen (was aber das Publikum nicht weiß), und die dann je nach den Umständen rasch wieder vergessen werden, manchmal aber auch größere Bedeutung, oft über die Dorfgrenzen hinaus, gewinnen. Bei den Atutu habe ich die Entdeckung eines solchen Dämonen beobachten können. An einem Regierungscampement fand ich eine etwa zwei Meter hohe Lehmplastik an die Hauswand geformt, eine hagere Gestalt mit überlangen Beinen darstellend (Abb. 8). Der Verfertiger wurde ausfindig gemacht und erzählte: Eines Tages habe er im Wald einen Buschteufel gesehen („un diable de la brousse“), der ungeheuer lange Beine hatte. Als er nach Hause kam, hatte er das Bedürfnis, sein Erlebnis möglichst sprechend mitzuteilen; da er Lehmplastiken machen konnte, formte er den Teufel auf die Wand seines Hauses, so daß jeder sehen konnte, wie er ausgesehen hatte. Alsbald wurde der Teufel zur Schutzfigur, die man zunächst auf dem im Bau befindlichen Campement anbrachte, und nun läßt man sich gerne im ganzen Dorf den Langbeinteufel (er heißt Samnangganggang)

auf die Hauswände formen, denn, wie erwähnt, liegt allen Dämonenbildern die Idee zugrunde, daß die Seele des Geistes beliebig teilbar ist und sich allen Abbildern mitteilt.

Solche Schutzfiguren spielen eine große Rolle unter den Erzeugnissen des Künstlers, vor allem bei den Atutu, da die Nachfrage an sich schon sehr stark ist und vom Künstler, wie das obige Beispiel zeigt, noch durch eigene Erfindungen gesteigert werden kann. Auch die Anbringung der Ebenbilder von starken Tieren beschützt das Haus, nicht, weil etwa diese als Dämonen betrachtet werden (was nicht der Fall ist), sondern weil man mit dem Bild das Tier selbst geschaffen hat; es bedarf keiner besonderen Beseelung, damit es wirksam ist. (Eigentlich bilden sie also eine Kategorie für sich, werden aber ihrer Funktionen wegen hier bei den Dämonen erwähnt.) So sieht man häufig aus der Hauswand halb-vortretende Figuren von Schlangen, Leoparden u. dgl.; vor allem der Schimpanse ist häufig, der früher ein Mensch war, wie man an seiner Schwanzlosigkeit noch sieht, und dann wegen seiner Missetaten von Gott in solch häßliches Vieh verwandelt wurde. Die wichtigste Funktion dieser Schutzfiguren ist aber nicht so sehr der Schutz der eigenen Behausung, sondern der des ganzen Dorfes. An den Zugängen der meisten Atutu-Dörfer finden sich kleine Häuser, die im Grundriß etwa fünfmal fünf Meter und vom Boden zum Giebel etwa vier Meter hoch sind, den Pfad überdachen und rechts und links eine unzugängliche Kammer haben (Abb. 9). Diese Häuschen muß also jeder, der in das Dorf will, passieren, und wenn sich einer mit böser Absicht naht, so fällt er darin tot um. Meine Träger waren immer wie erlöst, wenn das Dorf, in dem übernachtet werden sollte, bei der Annäherung ein solches Häuschen aufwies; denn der Zauber gilt auch für Dorfbewohner, und so stehen Dörfer mit Schutzhäuschen in dem guten Ruf, nur anständige Bewohner zu haben. Die am Durchgang liegende Wand der beiden Kammern reicht nicht bis ans Dach und ist so niedrig, daß man eben über sie weg in die Kammer hineinsehen (aber leider wegen der Dunkelheit nicht photographieren) kann. Es befinden sich darin meist je ein kleiner Hügel aus Lehm in Stufen aufgebaut, rot bemalt und gelackt, etwa fünfzig Zentimeter hoch. Er enthält eine Zaubermédisin, die der Erbauer selbst hineingetan hat, ist aber nicht etwa ein kleiner Grabhügel, obwohl er so aussieht. Um ihn schlingen sich zwei Schlangen, deren Köpfe sich an der Pfadwand treffen. Manchmal sind Hügel und Schlangen



12



13

FHH 59-9

12 Szene aus dem Goli-Tanz mit der Kindermaske, Atutu; 13 Vornahme des Farbversuches. Ein Guro-Junge wählt aus einer Anzahl von bunten Quasten die ihm am besten gefallende aus.

durch ein Krokodil oder einen fast lebensgroßen liegenden Leoparden ersetzt, und ich habe dabei Plastiken gesehen, die zu den allerbesten Leistungen der Negerkunst gehören. Hühnerblut und Federn kleben an den Plastiken und den Wänden; große Stöcke stehen dabei, die über und über mit Tierschädeln behangen sind; Amulette der Dorfbewohner, die sie mitnehmen, wenn sie auf Reisen gehen, baumeln vom Dach des Hexenhäuschens. An den beiden dem Dorf zu- und abgewendeten Außenwänden der Kammern sind wieder Schutzfiguren angebracht, aus dem gleichen Material wie die Wände selbst, hier unbemalt und unlackiert und in der gleichen Art wie an den Häusern, und hier treten nun auch Masken- und Menschendarstellungen auf.

Alle diese Häuser werden landauf, landab bei allen Baulé (so wird mir von den Atutu erzählt) von einem und demselben steinalten Künstler gebaut, der Kouadio Souroboua heißt und im Dorfe Sourobouakro lebte, das nach ihm benannt wurde. Er wurde wegen irgendeines Verbrechens von den Franzosen seit Jahren gesucht, hatte aber die Fähigkeit, sich bei Annäherung der Häscher in einen Säugling zu verwandeln, so daß es erst im Jahr, bevor ich kam, gelungen war, ihn einmal im Urzustand zu verhaften und festzusetzen. Man ermesse an den Hunderten solcher Häuschen, die es im Baulé-Lande gibt, die gewaltige Bedeutung, die dieser Künstler für sein Volk hat.

Die Dämonen, nicht die Schutztiere, haben neben oder besser vor dieser Funktion andere Eigenschaften, z. B. Krankheiten heilen, Glück bei der Jagd bringen und Epidemien abwenden, zumeist Sorgen, die das ganze Dorf angehen, nicht nur einen Einzelnen. Die meisten dieser Eigenschaften sind aber nicht nur einem von ihnen eigen, sondern werden vom Zauberer bald diesem, bald jenem untergeschoben.

Die Mehrzahl der Dämonen wird nicht als Ganzfigur, wie der erwähnte Samnanggang (S. 40), sondern in Tanzmasken dargestellt. Die Funktionen dieser Maskendämonen sind in nichts Grundsätzlichem von denen der Figurendämonen verschieden, aber nicht nur ihre Erscheinung, sondern auch die Tatsache, daß sie diese Funktionen selbst durch körperliche Handlungen ausüben, scheidet sie vollkommen von den letzteren. Vielleicht handelt es sich um eine Überlagerung zweier Darstellungsweisen für ein und dieselbe Art von übernatürlichem Wesen oder um ursprünglich verschiedene, jetzt ineinandergeflossene Tätigkeitsbereiche verschie-

dener Dämonengattungen. Eine Entwicklung vom einen zum anderen ist schwer vorstellbar, da keine Übergangsformen vorhanden sind, in denen der gleiche Dämon als Figur und Maske vorkommt.

Auch dem Maskendämon liegt die Idee zugrunde, daß er eine beliebig teilbare Seele besitzt, die sich all seinen Abbildern, und zwar meist ohne daß man sie herbeiholen muß, mitteilt. Solch ein Abbild ist aber nur ein Gesicht, das allein nicht handlungsfähig ist. Es bedarf, um ein ganzes Wesen zu werden, eines Körpers, den der Träger der Maske liefert; dieser ist nur ein Gestell, von dem der Dämon Besitz ergreift, und geht keine Bindung mit ihm ein, verschmilzt nicht etwa mit der Maske zu einem Wesen, so daß seine eigene Persönlichkeit aufgehoben wird. Es ist demnach hier nicht so, wie in der Literatur immer wieder gesagt wird, daß der Maskenträger der Dämon werde, wie es z. B. Einstein, „Negerplastik“, S. XXVI, schreibt. Auch in einem allerjüngsten Werk ist das wieder vertreten: Levy-Bruhl, „Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive“, 1931: „lorsque . . . les acteurs ont mis leurs masques . . . ils sont devenus, ipso facto, les êtres dont les masques de notre point de vue sont les symbols et les représentations“. Wie wäre es dann möglich, daß ein Gesangstext, der beim Goli-Tanz an den Maskenträger gerichtet wird, lautet: „Wenn du nicht tanzest, wird der Dämon, dessen Gesicht du trägst, dich töten.“ Man kann also den Geist herholen, indem man die Maske aufsetzt, aber die Zweiheit Träger-Dämon bleibt bestehen. Allerdings ist nicht jeder als Dämonenkörper geeignet. Die Eignung kann durch Beherrschung der vorgeschriebenen Tänze oder dadurch, daß der Betreffende einen bisher unbekanntem Dämon (evtl. von außerhalb) eingeführt hat, erworben sein. (Man sagt: „Il a gagné le fétiche.“) Die religiösen Eigenschaften auch dieser Dämonen bestehen darin, daß sie nach Entgegennahme von Opfern durch Bewegungen weissagen, bei Krankheitsfällen durch bestimmte Zeremonien heilen, bei Beerdigungen zu mir unbekanntem Zwecken erscheinen und tanzen usw.; meist werden sie dazu vom Zauberer gerufen. Die weit größere Rolle aber spielt der Maskendämon als profane Unterhaltung für die Eingeborenen, da die ihm dienenden Männer meist hervorragende Tänzer sind, deren Kunst man in manchen Dörfern täglich (!) sich entfalten läßt. An diesem Vergnügen nimmt auch das sonstige Dorfballett und die großen Orchestra aktiv, die übrigen Bewohner passiv teil; nur die Frauen dürfen manche Tänze nicht

sehen — ein Überbleibsel der religiösen Funktionen, das sich in die profane Verwendung gerettet hat — bei anderen Tänzen aber machen sie selbst mit. Neveux hat hierfür von dem Administrator Gervais eine hübsche Baulé-Legende erfahren: Der Ochse Dié durchquerte eine Pflanzung, in der die Frauen Erdnüsse sammelten, und verlangte von ihnen Wasser. Sie weigerten sich, sagten, er sei zu schmutzig. Weiter traf er wieder in einer Pflanzung Männer an der Arbeit, und er wiederholte seine Bitte. Diese beilieten sich, ihm das verlangte Wasser zu bringen. Da sprach er: „Euch Männern werde ich das Tanzen lehren, ich werde mit euch im Dorf wohnen, aber die Frauen werden sterben, sobald sie mich sehen.“ Die ganze Tanzvereinigung eingeschlossen der Maskentänzer steht unter einem Leiter, der meist aber selbst nicht mittut, und man hat eine gemeinsame Kasse, aus der gelegentlich neue Masken angekauft werden. Alte, beschädigte oder verblichene Masken liebt man nicht — kann man sie auch durch Auffärben nicht mehr erträglich machen, so bestellt man neue. Bedenkt man, daß jedes Dorf etwa fünf bis zehn Masken besitzt und diese sehr häufig verwendet, daß sie dabei in dem der Konservierung des Holzes so ungünstigen Klima sehr rasch verderben, so mag man aus dem Verschleiß auf den Bedarf und von diesem auf die Bedeutung des Künstlers auch hierin schließen.

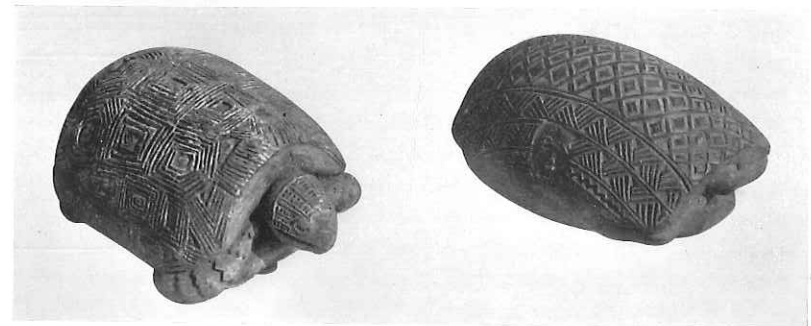
Zu einer dritten Gruppe religiös bedingter Plastiken möchte ich dann alle Fetischarten zusammenfassen. Hauptmerkmal des Fetischs, wie ich ihn hier auffassen möchte, ist, daß mit seiner Anfertigung ein neues Individuum geschaffen wird, nicht ein Abbild eines bereits existierenden, nicht teilbar, sondern nur mit der einmaligen Existenz eines natürlichen Wesens begabt. Soweit ich es feststellen konnte, werden die Figurenfetische immer menschlich dargestellt, und männlich sowohl wie weiblich. Delafosse berichtet von solchen bis zu einem Meter Größe, ich selbst habe keine gesehen, die größer als 60 cm waren. Sobald der Fetisch „geboren“ ist, hat er auch eine Seele, diese kommt also nicht von außen. Funktioniert er nicht, oder hat er seine Schuldigkeit getan, so kann man ihn ruhig zerstören, ohne sich Sorgen um seine Seele zu machen, da diese mit ihm zugrunde geht. Nébout schreibt zwar in *A travers le Monde*, 1900: „Le fétiche tient son pouvoir de dieu, le maître du monde, et des esprits ou diables. Le féticheur après avoir confectionné le fétiche invoque dieu afin qu'il lui donne les vertues souhaitées.“ Delafosse schreibt in Anthro-

pologie, 1893, daß man die Statuetten nicht selbst verehere, sondern deshalb, weil sie die Inkarnation eines höheren Wesens sind. Das stimmt also nur für die sehr seltenen figürlichen Darstellungen von Dämonen, nicht aber für die Fetische in unserem Sinne und die anderen Arten von Statuetten, die noch erwähnt werden.

Während der Dämon fast nur für die Gemeinschaft da ist, dient der Fetisch fast immer dem Einzelnen, dem Besitzer, und entsprechend sind auch seine Funktionen andere, können sich aber hie und da auch mit denen der Dämonen decken. Hat ein Individuum irgendwelche Sorgen oder Beschwerden, so wendet es sich an den Dorfzauberer um Rat. Dieser mag Arzneien verschreiben, die Verrichtung bestimmter Handlungen empfehlen, und er kann auch den Rat geben, zu einem Künstler zu gehen und sich einen Fetisch machen zu lassen. Also wird ein solcher bestellt, meist ohne daß dem Künstler irgendwelche Vorschriften gemacht werden. Damit der Fetisch wirkt, oder um die Wirkung zu verstärken, bedarf es meist eines Opfers, bei großen Anlässen eines Huhnes, bei geringeren genügt auch das Bestreuen mit Mehl oder gar nur mit weißem Kalk. Der Fetisch ist also aus einem bestimmten Anlaß bestellt worden, aber wenn er sich besonders gut bewährt, so benutzt man ihn künftig für alle Wünsche und Sorgen: zur Heilung von Krankheiten, zur Besänftigung des erzürnten Ehemanns, für eine gute Ernte, oder ganz allgemein: daß alles gut gehen möge, etwa wenn man sich verheiratet oder man eine Reise antritt. Hier wie bei den Dämonen gibt es im allgemeinen keine Grenzen für die Verwendungsmöglichkeiten, wie ich durch sehr häufiges Fragen festgestellt habe. Es scheint mir, daß die Angaben über eine ausschließliche Funktion eines bestimmten Fetisches oder der Fetische eines ganzen Stammes oft darauf beruhen, daß man zu wenig gefragt hat und dann einer oder wenigen Antworten ausschließliche oder allgemeine Gültigkeit unterstellt hat. Immerhin gibt es Spezialfetische. Am häufigsten begegnete mir (nur bei den Atutu) der Zeugungsfetisch. Bekommt eine Frau keine Kinder, so läßt sie sich eine Zauberpuppe anfertigen, die ein Kind vorstellt. Diese trägt sie wie ein Baby auf dem Rücken, um ihrem Körper begreiflich zu machen, daß sie jetzt ein solches Kind wolle — und dies so lange, bis das Verfahren Erfolg hat. Die Figur kann dann später wieder zum gleichen Zweck verwandt werden. Bleibt der Erfolg aber aus, so kann man den Fetisch



14



15

14 Topf für das Mauseorakel, Atutu, Höhe 30 cm (jetzt im Musée d'Ethnographie, Paris); 15 zwei aus Holz geschnittene Schildkröten der Atutu, links mit naturalistischem, rechts mit Phantasiedekor., rotbraune Altersfarbe, 15 cm lang.

höchstens noch als Kinderspielpuppe verwenden, eigentlichen Wert hat er nicht mehr, und so wurde mir einmal ein solcher von einer Frau bei den Nzipuri für zwei Franken verkauft, obwohl sie ihn selbst nachweisbar für fünfzehn Franken gekauft hatte. Weniger häufig und auch nur bei den Atutu vorkommend, sind Fruchtbarkeitsfetische, Mann und Frau darstellend, in den Pflanzungen, ferner ließen sich hierher rechnen Figuren der Atutu, die einen bestimmten Feind darstellen, dem man etwas antun will, indem man mit der Figur „mauvais fétiche“ macht, also etwa das, was die Bauern in Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ tun, indem sie einen Nagel in eine Weide schlagen und dabei den Namen eines Feindes ausrufen. Welche Prozeduren die Atutu bei diesem Analogiezauber vornehmen, haben sie mir nicht verraten, auch konnte ich keine derartige Figur erwerben.

Bei den Guro gibt es Figurenfetische, die der ganzen Gemeinde gehören, die aber die Eingeborenen mir nicht gerne zeigen wollten, so daß ich mit Rücksicht auf die Wünsche der Verwaltung auch nicht darauf drängte. Es handelt sich um ziemlich häufige im Busch an unzugänglicher Stelle versteckte menschliche Figuren, die nur vom Zauberer behandelt werden und nur für Haupt- und Staatsaktionen und sehr hoch zahlende Bittsteller in Tätigkeit treten.

Als letzte Gruppe der religiösen Plastik und gleichzeitig als Übergang zur Profankunst seien die Töpfe für das Mauseorakel der Atutu genannt. Es handelt sich hierbei um eine Parallelerscheinung zu dem Vogelspinnen-Orakel der Bali in Kamerun (Modell im Lindenmuseum, Stuttgart). Hier legt der Zauberer ein Stäbchen quer über das Loch der Vogelspinne und liest aus der Verschiebung, die die Spinne beim Einsteigen hervorruft, in Krankheitsfällen das Schicksal des Patienten ab. Ein ähnliches Staborakel haben die Atutu. (Es soll bei allen Baulé und Guro vorkommen. Ich selbst habe es bei den Guro nie gesehen.) Sie gebrauchen dazu einen etwa 35 cm hohen bauchigen Tontopf, der in einem Holzzylinder steckt und mit Leder überzogen ist, so daß er an dem Holz des Unterbaues befestigt werden kann. Der Innenraum des Topfes ist durch einen Zwischenboden in zwei Stockwerke geteilt, die durch ein Loch verbunden sind. Im unteren Stockwerk leben zwei Mäuse, die nur des Morgens und Abends einmal zum Fressen herausgelassen werden und sonst immer in dem dunklen Gefängnis sitzen, das ihnen nicht einmal Platz läßt,

sich zu bewegen. Soll das Orakel in Tätigkeit gesetzt werden, so legt man ins obere Stockwerk eine Schildkrötenschale, auf der zehn Knochen- oder Metallstäbchen mit einem Ende, also beweglich, befestigt sind. Sie werden in parallele Lage gebracht, danach etwas Mausefutter darübergestreut und dann der Deckel aufgesetzt. Während die Umsitzenden in Spannung warten, steigen innen die Mäuse in den zweiten Stock, fressen das Futter, werfen dabei die Stäbchen durcheinander und ziehen sich dann wieder nach unten zurück. Nun öffnet man, nimmt vorsichtig die Schale heraus und liest aus der Stellung der Stäbchen, was die Mäuse mitzuteilen haben. Was sie alles aussagen können, und welcher Zeichen- und Symbolschrift sie sich dabei bedienen, darüber werde ich an anderer Stelle Mitteilung machen. — Diese Orakeltöpfe sind nicht sehr häufig, aber sie spielen eine sehr große Rolle. Viele Besitzer befragen ihre Mäuse jeden Morgen und Abend. Das Gehäuse eignet sich, da es viel gebraucht, aber wenig strapaziert wird, sehr gut zur künstlerischen Ausgestaltung. So habe ich eine Reihe von Töpfen erwerben können, deren Holzteil mit Ornamenten, Masken, Gesichtern und Tieren beschnitzt ist, und zwei, die mit je einer hervorragend fein gearbeiteten freiplastischen Figur geschmückt sind und zu den schönsten Stücken meiner Sammlung gehören (Abb. 14).

Damit möge diese kurze Zusammenstellung der religiösen Kunst beendet sein. Es sei zum Schluß wieder daran erinnert, daß ich hier nur den Zweck verfolge, zu zeigen, welche Aufgaben dem Künstler gestellt werden und welche umfassende Bedeutung seine Tätigkeit für die Gemeinschaft wie für den Einzelnen hat.

2. Kunstwerke zur praktischen Verwendung

Es besteht ein starkes Bedürfnis nach ästhetischer Gestaltung der Umwelt, das aber nicht von jedem aus eigener Kraft in jeder Richtung befriedigt werden kann. Zwar gibt es niemand, der sich nicht ein Haus zu bauen verstünde, das praktisch und schön ist und nicht den anderen gleicht, jeder weiß seinen Körper zu schmücken, aber schon zur Anfertigung besonders schöner Frisuren braucht man Spezialisten. Um so mehr bedarf es besonderer Köpfer zur Herstellung von schön geschnitztem Haus- und Arbeitsgerät. Gerade hieran befriedigt nun der Baulé und Guro hauptsächlich sein Schönheitsbedürfnis, denn er hat keine Blumen-

gärten, Kleider nur morgens und abends, wenig Schmuck, und in seinem Haus hält er sich kaum auf. Den Gattungen nach ist die Erzeugung von Gebrauchsschnitzereien entsprechend dem beschränkten Kulturbesitz nur relativ umfangreich, um so größer aber der Menge und der Zahl der künstlerischen Ideen nach. Am häufigsten sind die Webrollen bei den Atutu und Guro, bei den Guro kommen dann die schön geschnitzten Löffel in zweiter Linie, bei den Atutu mehrere Gattungen mit gleicher Bedeutung: Musikhämmer, Löffel, Schwertgriffe, Fliegen- und Tanzwedel usw. Über diese Gegenstände des reinen Gebrauchs hinaus gibt es dann noch eine Reihe anderer, die nur in weiterem Sinne hierherzuzählen sind und sich dadurch von ihnen unterscheiden, daß jedes eine bestimmte Idee zur Voraussetzung hat, die sie über die gewöhnlichen Gebrauchsgegenstände hinaushebt, ohne daß sie, allenfalls mit Ausnahme der Puppen, zu reinen Luxusobjekten werden, wie wir sie in der letzten Kategorie kennenlernen werden.

a) Puppen sind bei den Atutu sehr häufig, bei den Guro fehlen sie ganz. Es sind kleine menschliche Holzfigürchen, etwa zwischen 8 und 20 cm Höhe, stets hübsch und sorgfältig gearbeitet. Mit ihnen spielen nicht nur die Kinder, sondern auch Erwachsene, besonders die Weiber (auch wenn sie eigene Kinder haben). Über die Art des Spielens kann ich nichts berichten; ich habe es nie gesehen, da die Ankunft des Weißen natürlich alle Spiele abbrechen läßt; durch Fragen konnte ich nur erfahren, daß man dabei die Figuren mit Schmuck und Kleidern behängt. Anderes plastisches Kinderspielzeug gibt es nur in Ausnahmefällen; so habe ich einen holzgeschnitzten Leoparden, 40 cm lang, und zwei Masken, Hahn und Henne darstellend, erworben, die ebenfalls von den Kindern zum Spielen gebraucht werden (jetzt im Museum für Völkerkunde zu Lübeck).

b) Andenkenfiguren sind Porträtstatuetten, im ganzen größer als die Puppen, etwa 40—60 cm, ebenfalls aus Holz. Sie werden zur Erinnerung an einen guten noch lebenden Freund angefertigt, sei es, daß sie der Freund selbst in Auftrag gibt und sie dem Zurückbleibenden schenkt, sei es, daß letzterer den Freund für sich porträtieren läßt. Diese Gattung ist recht selten.

c) Bürgerschaftsstäbe. Bei den Atutu herrscht eine sehr eigentümliche, wohl sonst ganz unbekanntes Sitte. Hat ein Bürger mit einem anderen ein Palaver, etwa, weil dieser jenem Bananen gestohlen haben soll, und der Prozeß muß vertagt werden, z. B.

weil der Hauptzeuge auf Reisen ist, so gibt der Beklagte dem Kläger ein Pfand, das der Kläger behalten darf, bis der Prozeß zum Austrag kommt, und wenn dies nicht geschieht, so geht es in seinen Besitz über. Auf diese Weise hat nun der Angeklagte ein Interesse an dem Austrag des Prozesses. Als Pfand verwendete man früher Fliegenwedel mit langem Büffelschwanz und schön geschnitztem Griff. Heute haben diese Wedel ihre ursprüngliche Bedeutung ganz verloren und dienen nur noch als Pfand, während eine andere Art von Wedeln aufgekommen ist. Weil es bei dem Pfand nur auf den wertvollen Griff ankommt, so läßt man den Schweif schon lange weg, und nur noch der rohe Fortsatz des Griffes, der früher im Schwanz verschwand, zeugt von seiner Herkunft. Obwohl diese Stäbe recht häufig sind, habe ich nur ganz wenige gefunden, die den Schweif noch trugen. (In *Coutumes Agni* v. M. Clozel, 1904, ist unter „Pfand“ kein bestimmter Gegenstand erwähnt, also auch nicht die Bürgschaftsstäbe. Nach Labourets Bericht in *Revue d'Ethnographie et de Sociologie*, 1914, hat man vor zwanzig Jahren die alten Wedel offenbar noch verwendet.)

d) Eigentlich müßten die Masken der Atutu hier noch einmal genannt werden. Denn man läßt dort den Dämon durchaus nicht nur dann tanzen, wenn man ein Anliegen hat, sondern, wie schon beschrieben, „pour s'amuser“, und zwar vielerorts so gut wie alltäglich und allnächtlich, selbst während der beiden Monate, in denen die Pflanzungen bestellt werden. Das Tanzen ist das eine große Vergnügen, neben dem alle andern weit in den Hintergrund treten. Dabei denkt man kaum mehr daran, daß es sich um einen mächtigen Dämon handelt, sondern die Masken sind in diesen Stunden nichts anderes als Spielzeug, und nur, daß den Weibern ihr Anblick (bei manchen Masken nur in bestimmten Tänzen) verboten ist, erinnert an ihren ursprünglichen Sinn.

3. Die Kunst für die Kunst

Wenn man von manchen Plastiken der Benin-Kunst absieht (Leoparden usw.), deren Zweck uns nicht genau bekannt ist, so glaube ich in den Atutu das einzige Negervolk gefunden zu haben, bei dem die Kunst schon die Stufe erklommen hat, wo sie ohne irgendwelchen Gebrauchszweck ausschließlich für sich selbst exi-



16



17



18



19

16 Ziegenmaske für den Goli-Tanz, Atutu; Gesicht dunkelrot, Augen und Mund weiß, Hörner schwarz, 40 cm hoch (jetzt Hamburger Privatbesitz); 17 Maske für den Zamlé-Tanz der Guro. Altes Modell des Künstlers Andreau (Ayaou) in Bakpuabo (AB) (jetzt Basler Privatbesitz); 18 Maske der Nordguro im Senuffostil, polychrom, 45 cm hoch (jetzt Museum für Völkerkunde, München); 19 Maske mit zwei Vögeln, Atutu, schwarz, 30 cm (jetzt Pariser Privatbesitz).

stiert — ja sie geht darin sogar über das von den Kulturvölkern gehaltene Maß hinaus.

Gleich auf meiner ersten Reise ins Innere (Südatutu) wurde mir eine Anzahl von Dingen gebracht, die mich aufs höchste über- raschten: kleine Tierfiguren, aus Holz geschnitzt, Leoparden, Vögel, Chamäleon, Schnecke usw., über und über ornamentiert. Auf meine Frage hieß es, das habe nichts mit Religion zu tun, das habe überhaupt keinen bestimmten Zweck, „ça c'est rien“. So standen nun die kleinen entzückenden Plastiken da, ohne Bindung an ihre Umwelt, ohne daß sich ein Faden zu irgendeiner bisher bekannten Negervorstellung finden ließ.

Noch seltsamer aber war eine in der gleichen reich ornamen- tierten Art ausgeführte Gruppe von Dingen: Signalhörner, wirk- lichen Tutehörnern aufs genaueste nachgebildet, jedoch massiv, so daß man nicht darauf blasen konnte; das war sogar besonders betont, indem an dem dicken Ende, das eigentlich offen sein müßte, die unnatürliche Füllung des Rundes mit einer Maske ge- schmückt war (Abb. 27). Oder ein Salbgefäß, das man gar nicht öffnen konnte, weil es auch massiv und aus einem Stück gefertigt war, und anderes mehr²⁵.

Man wird mein Staunen begreifen. Was waren diese Dinge? Spielzeuge konnten sie nicht sein, denn einmal hätte man mir das gleich gesagt, und dann kann man zwar mit Holztieren spielen, aber nicht mit einem Horn, auf dem man gar nicht tuten kann. Nachdem man mir immer wieder hartnäckig erklärt hatte, „que ça c'est rien“, kam die erlösende Antwort, die der Leser in ihrer ganzen Bedeutung ermessen möge: „Les jours de fêtes ont met les choses devant soi et puis on est content.“ In diesem Satz liegt wahrlich viel verborgen. An Feiertagen holt also der Haus- herr seine Kunstschatze aus der Schatzkammer, setzt sich auf die Veranda seines Hauses (die Atutu-Häuser haben überdachte Vor- hallen), stellt die Kleinodien liebevoll vor sich hin „et puis il est content“. Diesen Nachsatz muß man als ein Gemisch von Be- sitzerstolz und Freude am Kunstwerk auslegen, und diese letztere hat sich hier wohl zum einzigen Mal in Negerafrika vom Zweck gelöst und die Kunst als einen selbständigen, nicht nur dienenden Wert erkannt und anerkannt²⁶.

Fast noch erstaunlicher als diese Erkenntnis selbst ist die Folge- richtigkeit, mit der sie in der künstlerischen Gestaltung verwirk- licht wird. Sie genügt sich nicht an der verfeinernden Nachbildung

der Natur in den Tierfiguren, sondern nimmt zu Vorwürfen auch Gegenstände des täglichen Gebrauchs, die auch von Menschenhand gefertigt wurden, wie die erwähnten Hörner und anderes. Manchmal sind solche viel kleiner als das Original — ein Tamtam zum Beispiel — oder es liegt ein besonderer Reiz in der Nachbildung eines fremden Materials in Holz, etwa des Eisens bei einem gewissen Musikinstrument, aber die allermeisten Stücke gleichen dem Vorbild in Größe wie Material und weisen keinen anderen Unterschied auf als den, daß sie nicht praktisch verwendet werden können. Man hält eben solchen Gegenstand an sich schon für so schön, daß er es verdient, geschaffen zu werden, ohne dienen zu müssen. Darin geht man so weit, daß man sogar Teile eines Ganzen als Kunstwerke verselbständigt. Ich habe eine Reihe von Schwertgriffen erworben, die solchen, die an den Schwertern stecken, genau gleichen, aber kein Loch haben, in das man die Klinge stecken könnte; statt dessen ist die ganze Unterfläche, an der sich dieses Loch befinden müßte, mit schönem Ornament überzogen (Abb. 10 und 11). Auch an Tierfiguren werden ähnliche Umbildungen vorgenommen. In meiner Sammlung habe ich z. B. eine Schildkröte, die in natürlicher Größe und völlig naturalistisch gebildet ist. Dann aber auch andere Stücke, bei denen der Panzer des Tieres mit Phantasieornamenten, ja sogar mit Masken beschnitten ist, wodurch erwiesen ist, daß in diesem Fall nicht etwa eine Schildkröte gebildet werden sollte, sondern ein reines Zierstück (Abb. 15).

Es sei noch hinzugefügt, daß es sich hier nicht etwa um Seltenheiten handelt, sondern daß derartige Stücke mir in ziemlich großer Zahl gezeigt wurden (und sich jetzt in meiner Sammlung befinden), allerdings scheinen sie auf ein enges Gebiet beschränkt zu sein (Gegend des Dorfes Afotobo, Süd-Atutu). Dort bilden sie aber einen sehr stark gefragten Artikel, aber auch einen sehr stark gebotenen — d. h., hier geht der Künstler dem Angebot voraus, verstärkt es, indem er stets Neues, Schöneres schafft.

B. Bindung und Freiheit im Gegenstand

Schon aus dem im vorigen Kapitel Gesagten geht hervor, daß von dem Künstler verlangt wird, daß sein Werk nicht nur einem bestimmten Zweck diene, sondern auch, daß es einem bestimmten

Vorbild nachgebildet sei oder doch einen bestimmten mehr oder weniger festliegenden Typ verkörpert.

1. Modell und Tradition

Als Vorbild nimmt den größten Raum das lebende Modell ein und dabei in überragender Stellung das menschliche. Der Mensch ist überhaupt das bei weitem wichtigste Motiv der Kunst unserer beiden Stämme, und zwar nicht nur in freier, selbständiger Darstellung, sondern auch als Dekorationsmotiv, sei es in ganzer Figur oder in Teilen (Büste, Kopf). Tierdarstellungen treten neben den menschlichen weit zurück, solche von pflanzlichen Motiven fehlen völlig. Die meisten dieser menschlichen Darstellungen sind nach einem bestimmten Modell gemacht und in der Mehrzahl der Fälle nach einem lebenden, im Gegensatz zum „toten“, dem alten Modell.

Es gibt also bei den beiden Stämmen das Porträt in weitestem Umfang²⁷: Eigentlich selbstverständlich ist das bei den Ahnen-Figuren, deren Zweck ist, die Seele zu täuschen, so daß sie die Figur für ihren ehemaligen Körper hält und hineinfährt. Das Totenbild muß also so ähnlich wie möglich sein. So setzt sich der Künstler mit seinem Holzblock vor die auf einen Stuhl gesetzte Leiche und schnitzt sie getreu ab (Abb. 4). Ebenso werden die Spielpuppen fast immer nach bestimmten lebenden Vorbildern angefertigt, sei es, daß der Besteller ein solches namhaft macht, das ihm besonders gut gefällt, oder daß der Künstler es sich herausucht und entweder nach dem Gedächtnis schnitzt, oder das Vorbild vor sich hin setzt.

Es wurde schon erwähnt, daß man sein Porträt für einen Freund zum Andenken anfertigen lassen kann, oder einen Schnitzer beauftragen kann, das Bild eines guten Bekannten für einen selbst zu machen. Meine Expeditionssammlung enthält sogar die Porträts eines Ehepaars (Abb. 7).

Eine bei der geschäftsmäßigen Handhabung des Künstlerberufs erstaunliche Porträtart ist die, bei der der Künstler das Porträt eines Lebenden nur zu seinem eigenen Vergnügen macht. So sagt NN, wenn er eine besonders hübsche Frau sehe, so schnitze er, nach Hause gekommen, deren Konterfei zum eigenen Vergnügen und nur für sich selbst. Er bringt mir zwei solche Statuetten, die mit äußerster Sorgfalt und sichtlich mit Liebe gemacht sind.

NN ist ein junger, aber schwerkranker Mann. Nur mit großer Mühe ließ sich die Befragung durchführen. Er ist unverheiratet, obwohl er hierzu längst das Alter hätte. Ich habe ihn nicht gefragt, ob er sich diese Figuren als Frauenersatz anfertige, aber die Möglichkeit liegt sehr nahe. Manchmal holt er sich eine hübsche Frau zum Porträtieren bei, die ihm einen Tag sitzen und ihm obendrein für die Ehre was zu essen geben muß.

Aber auch im Kunstgewerbe ist die dargestellte Figur, Kopf oder Büste, sei es am Mausetopf, Häuptlingsstab, Webrolle oder Salbgefäß, in einer großen Anzahl von Fällen Porträt eines Lebenden, wieder manchmal vom Besteller, manchmal vom Künstler ausgesucht. (Der Besteller sagt: „Tel typ me plait, fais sa statuette ou figure.“) Auch kann der Auftraggeber zur Befriedigung seiner Eitelkeit sich selbst an dem bestellten Gegenstand nachschneiden lassen.

R
Es wird aber dem europäischen Auge nicht ohne weiteres glaubhaft, daß die erstrebte Ähnlichkeit auch tatsächlich erreicht ist. Aber es zeigt sich, daß die Eingeborenen jede Statuette sofort identifizieren können, auch dann, wenn etwa ein gedienter Soldat in seine Heimat zurückkehrt und dort eine inzwischen angefertigte Porträtstatuette zu sehen bekommt. Sofort wird er sagen: Ah, der X. hat sich porträtieren lassen. (Dies eine von den vielen gleichlautenden Antworten.) Die Statuetten der Großhäuptlinge Dadjì und Kouadiobli, die ich erworben habe (Abb. 4), wurden weit im Land umher erkannt, wenn ich sie aus den Kisten holen ließ, um den Eingeborenen zu zeigen, was mich interessierte — und das, trotzdem Dadjì schon etwa fünfzig Jahre tot sein soll. Woher dann unser Unverstehen? Wir sehen, daß Hände und Füße, Brust und Rücken für jeden sichtbar sehr realistisch gegeben sind, aber gerade die Gesichter scheinen dem ungeübten Beschauer zunächst typisiert und auch, wenn er zu sehen gelernt hat und die großen Unterschiede zwischen den einzelnen Stücken zu erkennen vermag, scheinen ihm die Gesichter absolut lebensfern in ihrer starrlinigen Ausdruckslosigkeit. Man hat deshalb vermutet, daß vielleicht nicht die Gesichtszüge, sondern die so minutiös ausgeführten Tatauierungen oder die Frisuren das dargestellte Individuum identifizieren lassen. Dem ist nicht so. Es sind die Züge des Gesichtes selbst, die genau wie bei uns neben und vor allen anderen Merkmalen den Dargestellten erkennen lassen. Der Wichtigkeit dieser Tatsache wegen habe ich diesbezügliche Fragen zu



20 a



20 b



21 a



21 b

20 a Maske der Atutu, vom gleichen Meister wie 20 b, Höhe 25 cm, braun glänzend; 20 b Vergleichsstück zu 20 a, Höhe 30 cm, braun glänzend (jetzt im Museum für Völkerkunde, München); 21 a Maske der Atutu, vom gleichen Meister wie 21 b, Höhe 24 cm, schwarz; 21 b Maske der Atutu, vom gleichen Meister wie 21 a, Höhe 35 cm, schwarz (jetzt Stuttgarter Privatbesitz).

Dutzenden gestellt. Alle haben zu diesem Ergebnis geführt, für das schon die eine Tatsache Beweis wäre, daß das Alter der dargestellten Personen nach angestellten Versuchen an der Figur ungefähr bestimmt werden kann und ebenso ihr Geschlecht an den Gesichtern erkannt wird.

Unsere Verständnislosigkeit löst sich, wenn wir die Vorbilder sehen. Erstens erscheint das Negergesicht schon an und für sich wesentlich starrer als ein europäisches, vielleicht weil, der dunklen Farbe wegen, Licht und Schatten weniger kontrastieren als bei dem eines Europäers. Zweitens wird in der Ruhepose der Gesichtszüge porträtiert, was bei uns so gut wie unbekannt ist. Sitzt so eine Gruppe von Negern beisammen, so entdeckt man plötzlich unter ihnen genau die Gesichtsstellung des vollkommenen Ruhezustandes, der man auf den Statuetten begegnet und die des Rätsels Lösung ist. Sie wird von den Aussagen der Künstler bestätigt. Da sind jene hartgezogenen Linien der erstarrten Züge; der Kopf ist leicht zurückgebogen, so erscheint die Nase eng überm Mund, die schweren Lider (schwere Lider sind ein Rassenmerkmal der Neger) fallen über die Augen und lassen nur einen schmalsten Spalt für den Blick, alle Bewegungsfalten sind verschwunden. Das ist das Porträtgesicht.

So bleibt kein so großer Rest von Andersartigkeit, den man dann z. T. einem anderen Sehen und z. T. den besonderen Stillierungsweisen (s. u.) der Neger zuschreiben kann. Es wird dieser Rest sein, der auch die Stilunterschiede der Stämme hierin ausmacht.

Die Fetische sind nur in sehr seltenen Fällen nach dem lebenden Modell gemacht, da dies ihrer Natur widerspricht; sie sollen ja neue, selbständige Wesen sein, nicht Abbilder schon existierender. Für ihre Anfertigung ist der Künstler aber oft einer anderen allerdings leichten Bindung unterworfen, nämlich den Angaben der Besteller, die oft die des Zauberers sind, oder durch gewisse Orakel erst ermittelt werden. Es besteht aber an sich, wie schon früher gesagt wurde, keinerlei Bindung zwischen Künstler und Zauberer. Alle befragten Künstler gaben an, daß der Zauberer kein Cadeau von ihnen bekomme. Er gibt nur dem Patienten an, daß er einen Fetisch brauche, schickt ihn aber nicht zu einem bestimmten Künstler. NN sagt, seine Kunden gingen überhaupt weder vor noch nach Ankauf zum Zauberer. BLs Kunden haben auch keinerlei Verbindung mit einem solchen, dagegen kann BB

keine Statuette machen, wenn der Zauberer es dem Kunden nicht verschrieben hat. Dieser sagt dem Patienten aber nur: „il te faut statuette“ und gibt an, ob sie groß oder klein, Mann oder Frau sein soll, das ist alles. Ja, nicht einmal für die Schutzfiguren bedarf man eines Zauberers. Jeder kann sie auf sein Haus formen, und es bedarf keiner weiteren Zeremonien, damit sie ihre Wirkung tun. Das Beispiel des BB ist eines von vielen dafür, daß der Zauberer, wenn er Anweisungen gibt, sich auf ganz allgemeine Angaben beschränkt — „eine kleine Frau“ oder so. NN hat ein besonderes Verfahren: er weist seinen Besteller an, in der nächsten Nacht auf seinen Traum aufzupassen, ob ihn darin ein langer oder kurzer Knabe oder eine lange oder kurze Frau ständig begleitet. Darnach wird dann der Fetisch gemacht.

Oberflächliche Angaben der Besteller finden wir auch bei anderen Gattungen hier und da, etwa mit Bezug auf die Größe oder bei den Masken für die Farbe, die Art der Hörner oder ähnliches. Alle diese Angaben Dritter stellen also nur sehr leichte Bindungen dar.

Mit den Fetischen betreten wir aber die Hauptdomäne des „alten Modells“, das einzig in seiner Art und von größter Bedeutung für die Negerkunst und ihr Studium ist. Unter „Berufsbildung“ wurden schon die alten, überlieferten Modelle erwähnt, deren Nachbildung gleich die ersten Versuche des Lehrlings gelten. Von solchen Modellen, meist Masken, bewahrt fast jeder Künstler einige auf. Ihre Verwendung und mit ihnen die Typen sind vielleicht uralte; denn man bezeichnet es als unmöglich, heute eine Maske zu erfinden und kann auch nicht angeben, seit wann man nach Modellen arbeitet (z. B. BL). Der Häuptling von BLs Dorf sagt, man könne wohl einen neuen Tanz erfinden, aber eine neue Maske? Das ginge nicht! Von vielen Stämmen sind Legenden berichtet worden, die sich mit dem Ursprung der Kunst befassen, aber davon sind die meisten sehr wirklichkeitsfern. So erzählten mir die Atutu über die Entstehung der Masken: Eines Tages ging ein alter Mann an den Fluß, da sah er alle Wassertiere herauskommen und am Ufer mit Masken tanzen. Er schoß auf sie, worauf sie verschwanden, aber sie hinterließen ihre Masken. Der Alte brachte sie ins Dorf, man machte sie nach und tanzte von nun an die Tänze der Wassertiere, wie sie der Alte lehrte. Bei den Baluba taucht ein Modell in einer Legende über den Ursprung der Kunst auf, nach der einem Zauberer ein Geist erschienen war,

Baluba
Legende

ihm ein Modell gegeben und ihn darnach schnitzen gelehrt hatte. Der Gebrauch solcher alten Modelle entsteht aus dem Bedürfnis des Publikums, bestimmte Typen, die wie bei den Masken verhältnismäßig kompliziert sind, wieder und wieder zu erhalten, weil gerade ein besonderer Typ sich mit bestimmten anderen Gedankengängen und Gebräuchen (Tänzen) verbindet. Das ist vor allem bei den Masken der Fall, deren jede ihre ganze bestimmte Rolle bei bestimmten Tänzen hat.

Ich möchte annehmen, daß die Legenden insofern einen Wahrheitskern enthalten, als die Maskenmodelle einmalige Erfindungen eines schöpferischen Geistes sind. Man kann sich schlecht vorstellen, daß ihre ganze Typik aus einem ursprünglich naturwahren Modell durch stete Abwandlung ihrer Sonderheiten entstanden sein sollte, obgleich dies anderorts als Begründung für die Entstehung eines Stils wohl gelten mag. Hier scheint aber oft das aus der Natur genommene Vorbild so von Grund aus umgebaut zu sein, daß man eine bloße Abwandlung kaum annehmen kann. Man betrachte die einzelnen Typen: die Ziegenmaske für den Goli-Tanz (Abb. 16) stellt eine geniale einmalige Lösung dafür da, das dreidimensionale Gesicht der Ziege (Gesichtsfläche zu Maul) auf eine Ebene zu bringen, was ermöglicht, die Maske beim Tanz wie ein Menschengesicht zu tragen und so einen viel lebendigeren Eindruck auf den Beschauer zu erwirken, als es die horizontal getragenen dreidimensionalen Masken tun. Die Büffelmaske für den Goli, eine kubische Konstruktion des Büffelkopfes (Abbildung mußte aus technischen Gründen fortfallen. Ein Exemplar dieses Typs aus meiner Sammlung befindet sich im Frankfurter Völkermuseum), wird insofern für eine einmalige Erfindung zeugen, als solche Gestaltungsweise in diesem Gebiet sonst fremd ist. Auch die Kindermaske des gleichen Tanzes (Abb. 12) kann man sich, zumal eben die Legenden darauf hinweisen, eher als einmal erfunden, denn als Ergebnis einer Abwandlung vorstellen. Endlich sind die Tatsachen, daß man nirgends Vorstufen zum heutigen Typ findet, und daß man zum mindesten in der Gegenwart den Typ genau so erhält, wie er überliefert ist, zwar keine Beweise für eine einmalige Schöpfung, sprechen aber doch sehr dafür; von der Ziegenmaske sagt AB, dies sei eben die Imitation jener Maske, die man den Wassertieren abnahm.

Das Erhalten und Verbreiten des gleichen Typs ist also die eigentliche Aufgabe des alten Modells. Diese Vorlagen können

einmal zu größter Bedeutung für die Kunstforschung werden, wenn eine ins Einzelne gehende Stilforschung in Afrika selbst vorgenommen wird, so wie sie Sydow, Einstein und Vatter auf stilkritischer und historischer Grundlage versucht haben. Denn solche Modelle wandern über die Stammesgrenzen hinaus. Der Goli, der von einem kleinen Stamm nördlich von Béoumi, den Ua, stammt, wird heute an der halben Elfenbeinküste landauf und landab getanzt, mit den gleichen Maskentypen wie in seiner Heimat. Über die Zamlé-Maske der Guro, heute auch bei manchen Baulé-Stämmen heimisch, erzählte der Ayau AB, früher hätten sich die Ayau-Dörfer solche bei den Guro geliehen; schließlich weigerten diese sich, weiter zu borgen, weil sie hofften, man würde sich von nun an die Masken bei ihnen kaufen. Die Ayau kauften sich aber nur einige als Modelle und begannen, da sie geschickte Schnitzer sind, danach ihre eigenen Zamlé-Masken zu machen. Abb. 17 zeigt ein altes Modell, das im Besitz des AB war und damals von den Guro gekauft worden sein soll. Nach ihm hat AB sein Leben lang geschnitzt, heute ist er dazu zu alt, bewahrte aber die Maske sorgfältig auf, bis in seinem Dorf wieder einmal ein junger Mann schnitzen lernen wolle. So findet man also heute ausgesprochene Guro-Masken bei den Baulé. Ebenso sind bei den Nord-Guro Masken typischen Senuffo-Stils sogar sehr häufig (Abb. 18). Gol hat eine Büffelmaske, deren Augen höchst eigenartig als Halbkugeln vorstehen, wie man sie vielleicht bei den Bété im Westen der Elfenbeinküste finden könnte, einfach nach einem fremden Modell geschnitzt, ohne sich Gedanken darüber zu machen, daß ein Büffelkopf ja für einen Guro nicht so aussieht, wie er auch selbst zugibt. BBG sagt klipp und klar, wenn er auf Reisen irgendwo eine besonders interessante Maske sehe, so schnitze er sie einfach nach (was beide dann damit machen, ist mir nicht klar; ich vergaß, danach zu fragen).

Es erstreckt sich aber das Arbeiten nach Modell auch auf Gebiete, wo dies nur eine Eselsbrücke für phantasiearme Künstler ist. Bei Besprechung der Fetische zeigte sich, daß diese nur selten nach lebendem Modell gemacht werden, weil sie eben nicht Abbilder schon existierender Wesen sein sollen. Man nimmt aber oft keinen Anstoß daran, sie wenigstens ungefähr zu kopieren, sei es nach altem Modell, sei es nach einem irgendwo schon vorhandenen Fetisch. Gleiches gilt zum Teil von den Typen der menschlichen Köpfe an Webrollen, Löffeln u. a., die sich manch-



22 a



22 b



23 a



23 b

22 a Maske der Atutu, vom gleichen Meister wie 22 b, schwarz, Höhe 25 cm (jetzt Basler Privatbesitz); 22 b Maske der Atutu, schwarz, Höhe 30 cm, Vergleichsstück zu 22 a (jetzt Frankfurter Privatbesitz); 23 a Maske der Atutu, vom gleichen Meister wie 21 a und 21 b, Höhe 40 cm, schwarz; 23 b Vergleichsstück zu 23 a, braun, Hörner schwarz, Höhe 40 cm (jetzt Pariser Privatbesitz).

mal in einer Gruppe von Dörfern überraschend oft wiederholen. Hier geht die Veranlassung zum Kopieren meist vom Besteller aus, der dem Künstler ein Modell bringt oder zeigt, das ihm besonders gut gefällt. In ähnlicher, schwächerer Art werden Modelle in allen anderen Gattungen verwendet, jedoch ist zu bedenken, daß sie hier keineswegs Ausschließlichkeit besitzen, wie dies bei den Masken der Fall war.

Häufig schnitzen die Künstler nach dem toten Modell nur aus dem Gedächtnis. Es läßt sich denken, daß bei der stattlichen Anzahl von gleichen Stücken, die ein gut arbeitender Künstler etwa auf dem Gebiet der Masken in ein oder zwei Jahrzehnten herstellt, er sich genügend Übung aneignet, um schließlich das gleiche Stück ohne das Modell herzustellen, das er dann verkaufen kann. (Dia behauptet, er habe das nach der Lehre schon gekonnt.) Daher die häufige Antwort: „Il a le modèle dans sa tête.“ Dies gilt für alle Gattungen, wo ein Modell in Frage kommt, dabei natürlich seltener dort, wo das Modell vom Besteller vorgelegt wird.

Jeder Typ, sei er auf eigenem Boden entstanden oder von außen übernommen, geht schließlich so in den Kunstkanon ein, daß er von seiner Bedeutung gelöst und als reine Schmuckform angewandt wird; als solche wird er ad infinitum wiederholt und muß sich leichte Abwandlungen gefallen lassen (eine Auflösung im Sinne des Spinnenornaments im Kameruner Grasland kommt aber nicht vor). Die Maske des Goli erscheint auf Hauswänden zum Schmuck, auf Fetischhäusern zum Schutz des Dorfes, auf Bürgerschaftsstäben als Ornament usw.

Hierher gehören dann auch alle jene Tierdarstellungen, die sich als Glieder von Ornamenten auf Schwertgriffen, ferner selbständig auf Haustüren, Hockern usw. finden und stets eine starke Typisierung aufweisen. Sie sind alle nach „Gedächtnismodell“ gefertigt, nicht dagegen oder ganz selten freiplastische Tierdarstellungen an Webrollen, Löffeln usw., die sich sehr selten wiederholen, offenbar auch vom Besteller nicht oft nach Modell gewünscht und also jedesmal neu erdacht werden. In meiner Sammlung von ca. 400 Webrollen wiederholen sich die menschlichen Köpfe oft, die Tiere nie, ebenso bei den Löffeln. Tierfiguren, die nur um ihrer selbst willen gemacht werden (s. in diesem Teil A 3), werden überhaupt nie nach Modell gemacht, sondern aus dem Gedächtnis nach Naturvorbild.

Der Ausdruck, den der Künstler einem dargestellten Gesicht

gibt, entspringt fast immer seinem eigenen Willen. Nur in zwei Fällen wird er von der Natur des Kunstwerkes selbst gefordert: bei den im Busch verborgenen Fetischen, die, wie der Häuptling von Voueboufla sich ausdrückt, einen schreckenden Ausdruck haben und haben müssen (ich konnte aus früher beschriebenen Gründen diese nie sehen), und zweitens besteht die Ansicht, daß ein Tier keine Gemütsbewegungen in seinem Gesicht ausdrücken und man es also auch nicht mit einem Ausdruck darstellen könne. Entsprechend muß man, wie auch der Augenschein beweist, Tiergesichter immer „tranquil“, in vollkommener Ruhe, geben. Den Masken hat man häufig furchterregenden Ausdruck angedichtet, woran wohl die Legende der Mutter, die eine Maske erfand, um ihr Kind zu schrecken (von Einstein zitiert), die in der französischen Literatur immer wieder auftaucht, ein gut Teil Schuld trägt. Man wußte ferner, daß die Weiber die Masken häufig nicht sehen dürfen, und daß man sie damit schrecken will und kann, und führte dies wieder auf einen furchterregenden Ausdruck zurück. Für meine beiden Stämme stimmt das nicht, denn die Weiber werden ganz einfach durch den Anblick des seltsamen Wesens, von dem sie wissen, daß es ihnen Tod bringt, erschreckt; dazu bedarf es keines Ausdrucks; wenn solcher vorhanden ist, ist er, wie wir später sehen werden, nie erschreckend, sondern oft das Gegenteil, nämlich lachend. Endlich kann man nach dem heutigen Stand der Forschung überhaupt nicht mehr annehmen, daß es der eigentliche und ursprüngliche Zweck der Masken ist, die Weiber in Zucht zu halten.

Eine besondere Art der Gestaltung des Vorbilds bedingen die in diesem Teil unter A 1 geschilderten Schutzfiguren, die meist Tiere sind. Da sie bloß durch ihre Anwesenheit, nicht durch irgendwelche ihnen angezauberten Eigenschaften wirken, müssen sie dem Vorbild möglichst ähnlich sein und darüber hinaus besonders kraftvolle Stücke ihrer Art darstellen. Daher umringeln die Zauberzimmer in den Schutzhütten am Dorfeingang stets zwei gewaltige Schlangen; liegt ein Leopard dabei, so ist er groß und schwer. So finden wir hier lebensgroße Tierplastiken.

2. Eigene Gestaltung

War im Absatz A 3 dieses Teils gezeigt, wie der Künstler sich gänzlich befreit von den Bindungen, die ihm durch die Zweckbestimmung seines Werkes, sei es religiös oder profan, auferlegt

wird, indem er sich ein neues eigenes Gebiet der freien Kunst schafft, in dem er allein Herr ist, so wäre nun zu untersuchen, inwieweit gleiches für die Bindungen durch das Vorbild und den durch die Tradition festgelegten Typ gilt. Auch hier wird man erwarten können, daß zum mindesten die Künstler, die ausgesprochene Eigenpersönlichkeiten sind, die ihnen gesteckten Grenzen zuweilen sprengen.

Zunächst fällt allerdings eine ausgesprochene Zaghaftigkeit und Ängstlichkeit des Negercharakters gegenüber allzu gewagten Neuerungen auf, und manches, was beim Europäer oder auch bei anderen Völkern gang und gäbe ist, erscheint ihm einfach unmöglich. Eine Beschränkung zeigt sich schon in der Wahl des Vorwurfs, die, wie bei uns, Pflanze und Landschaft in der Plastik, aber auch in Relief und Malerei vermeidet. BL kann nur den Mond, nicht Sonne oder Sterne darstellen (diese habe ich nur an Goldgewichten gefunden) und auch nicht ein Haus oder einen Baum. Trotzdem die ganze Familie seit Generationen den Elefanten als Totem hat, sieht er keinen Grund, diesen darzustellen.

Auch die Gattungen der bildenden Kunst sind im Grunde auf Rundplastik und — mit geringer Bedeutung — Reliefplastik beschränkt, während die Malerei fast nur als Kinderspiel und nie mit ernstesten Zielen auftritt, obwohl ihrer Ausbildung kein materielles Hemmnis entgegensteht: Farben sind in genügender Auswahl vorhanden, und die Hauswände sind vorzügliche Malgründe. Die Guro-Jungen bemalen die Innenwände der Hütten mit oft gut gesehenen Darstellungen von Menschen und Tieren in einfarbiger Flächenmalerei. Die Erwachsenen finden diese Darstellungen gänzlich belanglos und lächerlich (ridicul). (Spricht hier vielleicht ein kindlicher Schöpfungstrieb?)

Eine weitere typische Beschränkung der Negerplastik ist ihre unerschütterliche Statik, ihre vollkommene Unbewegtheit und, als Folge davon, der Mangel jeglicher Szene. Die diesbezüglichen Fragen wurden an jeden und jeden Künstler gestellt, jedoch ließen sich keine Antworten von wirklich aufklärendem Wert herausholen. Die lauteten etwa so: Ich: „Wenn du doch versuchst, originell zu sein, wie du sagst, und kleine Erfindungen zu machen, weshalb stellst du nicht einmal einen Mann dar, der seinen Speer wirft (etwa als Porträt) oder einen Vater, der seinen Sohn schlägt (als Spielzeug)?“ Der Künstler: „Das könnte man

wohl machen, aber niemand würde es kaufen“; oder: „Das macht man nicht“, „Das wäre nicht schön“ usw. (KN: „So etwas würde man nicht kaufen.“) Immerhin gibt es einige schüchterne Versuche in dieser Richtung. Sie stellen zwar Handlungen dar, aber doch solche, die in weiterem Sinne Zustand sind, weil sie einen besonders festen Sinn (Inhalt) haben und auch zeitlich dauern, also nie Ausschnitte aus einer Handlung oder Bewegung sind, sondern eine bestimmte Handlung selbst oder ihren charakteristischsten „Zustand“ darstellen. So etwa das Krokodil mit Fisch im Maul auf Schemeln, Türen, Bürgschaftsstäben, eine Mutter, die ihr Kind stillt, ein Mann, der Pfeife raucht usw. So verhält es sich auch mit den Szenen der Goldgewichte, und man könnte ja annehmen, daß die Darstellungen von Handlungen und Szenen dort nur häufiger sind, weil es ungleich leichter ist, sie in Wachs zu bilden, als in Holz. Mein Koch sagte einmal, man könne so etwas nicht in Holz darstellen.

Die gleiche verhaltene Bescheidenheit scheint sich in der Farbgebung auszusprechen; fast durchweg dunkle Töne, nur bei den Masken rot und wenig weiß. BL sagt z. B., man könnte eine ganze Figur rot machen (solche Figur habe ich mitgebracht), aber blau und weiß wäre nicht schön; er mache im allgemeinen die Figuren schwarz, weil es ein Schwarzer sei, und diese Antwort hat sich bei anderen Künstlern viele Male wiederholt. Dabei zeigte sich, daß auch das Rot, wenn es an Figuren verwandt wird, seine Bedeutung hat, daß damit nämlich ein hellhäutiger Eingeborener gemeint ist, wie BL auch darauf kam, die inneren Handflächen seiner Figuren rot zu machen, weil die Negerhand innen heller ist. Und als in ein Atutu-Dorf einmal der Kommandant kam, setzte sich ein Künstler nachher hin und schnitzte, um dieses denkwürdige Ereignis im Bilde festzuhalten, das Bild eines Weißen (Abb. 26) (es sollte kein Porträt sein, sondern „ein Weißer an sich“) und malte den Kopf schneeweiß an (diese Figur befindet sich jetzt in der Portheim-Stiftung Heidelberg). Auch habe ich das Porträt eines Negers mit Tropenhelm mitgebracht, wobei der Körper schwarz, der Helm schneeweiß ist. Man sieht, man überwindet die Abneigung gegen eine Farbe, wenn sie der Naturalistik dient, aber eben nur dann. Diese Vorliebe für dunkle Töne ist sichtlich wesensbedingt, denn sie findet sich in der ganzen Negerkunst im Gegensatz zu der anderer Naturvölker, etwa der Nordwestamerikaner und der Melanesier.

So weit also das, was ich „freiwillige Bindungen“ nennen möchte. Wo gestaltet nun der Künstler wirklich frei? Bei figurlichen Darstellungen ist das einzige Beispiel einigermaßen freier Konzeption, das mir begegnete, das des Buschteufels Samnanggang, den der Lehmkünstler KK gesehen haben will (Abb. 8). Er zeichnete sich durch riesig lange Beine aus, und das war es, was KK seinen Mitbürgern vor Augen führen wollte, als er den Teufel in Lehm auf seine Hauswand formte. Freilich ist es möglich, daß er einen Affen für den Langbeinigen gehalten hat, aber selbst dann ist eine gewisse freie Konzeption gegeben — ebenso gut möglich ist es aber, daß die ganze Geschichte Schwindel war und er also ganz frei konzipiert hat, aber sich dabei doch wieder weitgehend an die Natur einer menschlichen Darstellung hielt. Ich glaube, schon ein Dämon mit menschlicher Figur, aber Entenfüßen, wie dergleichen bei uns als Spuk-Gestalten so häufig erfunden wurde, könnte in Afrika nicht erdacht werden. Delafosse berichtet von einem Baulé-Dämon mit nur einem Arm und Bein; in Darstellungen ist mir so etwas nie begegnet.

In einem anderen, schwächeren Sinne wird aus der Phantasie gestaltet, wenn nur unabhängig von irgendeinem an- oder abwesenden Vorbild gearbeitet wird, man aber doch in den Grenzen des Üblichen und Natürlichen bleibt. BL ist gerne allein beim Schnitzen, um gut denken zu können, und macht dann Fetische, z. B. solche, durch die Frauen Kinder bekommen sollen, aus der Phantasie. Er arbeitet überhaupt nie nach lebendem Vorbild, sondern höchstens nach altem Modell, meist aber aus der Phantasie. AB hält seinen Lehrling ausdrücklich dazu an, auch nach eigener Phantasie zu arbeiten. (Letztere Antwort spricht vielleicht dafür, daß man aus der Phantasie Geschaffenes besonders schätzt.)

Im gleichen Sinne frei aus sich gestaltet der Künstler im Grunde auch da, wo er verschiedene reale Vorwürfe zu einer Einheit verschmilzt, denn jene künftige Einheit muß eben in seiner Vorstellung fertig sein, bevor er überhaupt den Block vornimmt. Zu welcher vollendeten Höhe solche Komposition wachsen kann, zeigt Abb. 19.

In den meisten Fällen steht die Wahl unter den in Frage kommenden Vorwürfen für einen Gegenstand dem Künstler frei und ist dann in gewissem Sinn schon Teil der freien Gestaltung. BBG sah sich früher die Leute in den benachbarten Dörfern an, und wer ihm interessant schien, den nahm er als Modell für

irgendein Werk. (Heute macht er allerdings jedes Gesicht gleich.) Die Kunden lassen sich durch ausgefallene Sachen anziehen, ja, sagen dem Künstler manchmal (BB), sie wollten eine Webrolle oder einen Löffel, wie es noch keiner hat. So muß der Künstler auf etwas Erstmaliges sinnen, hat kein Beispiel, an dem die Eignung des Vorwurfs ausprobiert wurde.

Ein Gebiet aber ist es vor allem, das der freien Gestaltung des Künstlers vorbehalten bleibt. Es ist der Ausdruck. „Ausdruck, Gemütsbewegung“ scheint mit „Ruhestellung“ unvereinbar. Außerdem ist Ausdruck nicht nur Gemütsbewegung, sondern bedeutet in den Zügen wirkliche Bewegung, deren Darstellung uns un-negerisch erscheint. Beide Einwände werden durch ein und dieselbe Beobachtung widerlegt. Um aber kein falsches Bild zu geben, muß vorweg gesagt werden, daß der Ausdruck „ruhig“ (tranquil) bei weitem der häufigste ist. Bei manchen Gegenständen stellt man überhaupt nur solche Gesichter dar, vor allem immer dann, wenn sie dekorativ verwendet sind, also auf Bürgschaftsstäben, Orakeltöpfen, Schwertgriffen und auch auf Löffeln und Webrollen, wo sie ja schon ziemlich selbständig und nicht in einen Rahmen eingespannt sind. Eine Begründung dafür konnte nicht gegeben werden — man mache das eben so; hingegen wurde mir von BL ausdrücklich erklärt, ein Tier mit irgendeinem Ausdruck k ö n n e man gar nicht machen, weil es keinen habe. Auch ein Dämon habe immer den Ausdruck „ruhig“. So sei z. B. die Zamlé-Maske immer tranquil. Letztere Aussage hat sich aber nicht bestätigt, denn es gibt viele Dämonenmasken, die einen beabsichtigten Ausdruck haben, den der Künstler dem Stück nach seinem Gutdünken gibt. Möglicherweise meinte BL nur ausgesprochene Tierdämonen wie den Zamlé; für diese stimmt seine Aussage.

Wie können nun die Gesichter Ausdruck zeigen, wenn doch das Konterfei die Ruhestellung wiedergibt und die Darstellung von Bewegung etwas Unnegerisches sein soll? Man beobachte das Eingeborenenpalaver und wird sehen, daß, wenn es etwas zu lachen gibt, sich das Gesicht des scheinbar Geistesabwesenden fast nur an einer einzigen Stelle bewegt, dem Mund. Die Lippen ziehen sich senkrecht und seitlich auseinander, so daß eine lange Reihe der Zähne sichtbar wird. So bleibt das Lachen auf dem Gesicht eine Weile stehen, dann nehmen die Züge wieder die Ruhestellung ein, aber im Gedächtnis des Beschauers bleibt scharf

eingeprägt das Bild des betreffenden Mannes im Zustande des Lachens.

So geben auch die Künstler und die Eingeborenen an, der Ausdruck liege nur im Mund. Nur dieser wird daraufhin besonders gestaltet und ergibt für den Eingeborenen wie für mich die Wirkung, als ob das ganze Gesicht diese oder jene Gemütsbewegung ausdrücke, eine Erfahrung, die man schon als Kind an seinen ersten Zeichenversuchen gemacht hat. BL faßt sie in die treffenden Worte (man gebe den Ausdruck am Mund wieder): „Parceque avec la bouche on voit tout de suite.“

Am häufigsten ist, wohl weil am leichtesten zu bilden und am effektivsten die Darstellung jenes Lachzustandes. Das Wesentliche daran ist, daß man die Zähne sieht; aber die Darstellungen sind nicht häufig genug, als daß ich beurteilen könnte, ob sich dabei auch die individuelle Note des Lachens einer bestimmten Person ausdrückt; es ist aber nach der Art des Porträtierens wohl anzunehmen. Der trauernde Mund ist nach vorne in eine Schnute gezogen (stärker als bei „ruhig“) und nimmt wohl den zweiten Rang in der Häufigkeit ein. Die Masken auf Abb. 28 geben folgende Ausdrucksarten wieder: von links nach rechts: hat gerade Tabak in den Mund genommen / traurig / pfeift / zufrieden. (Die Masken stellen übrigens folgende Dämonen dar [von links nach rechts]: Guié, Goli, Do, Guié. Do trägt den Mond zwischen den Hörnern.) Ferner kann man gut darstellen, wenn einer denkt und tut es auch relativ häufig; ich kann den Unterschied zu „tranquil“ nicht recht sehen; endlich ist, so sagen die Künstler (KY), auch jede andere Gemütsbewegung darstellbar. Einen klassischen Ausspruch tut BL: „Si un homme est triste, il n'a pas une belle face; ainsi si je veux faire triste, je fais laid.“ Ich nehme das zu wenig ernst, um darauf einzugehen, daß er also danach hier das ganze Gesicht in den Ausdruck einbezöge, nicht nur den Mund zum Träger des Ausdrucks machte. Wie der „schreckende“ Ausdruck jener Guro-Buschfetische, die ich, wie erwähnt, nicht sehen konnte, erzielt wird, war durch Fragen nicht zu erfahren.

Die Art und Weise, wie man den Ausdruck auffaßt und wiedergibt, scheint zum mindesten für meine zwei Stämme übereinzustimmen. Ein Guro-Häuptling sagte, er habe auf einer Reise Baulé-Masken zum erstenmal in seinem Leben gesehen, von deren

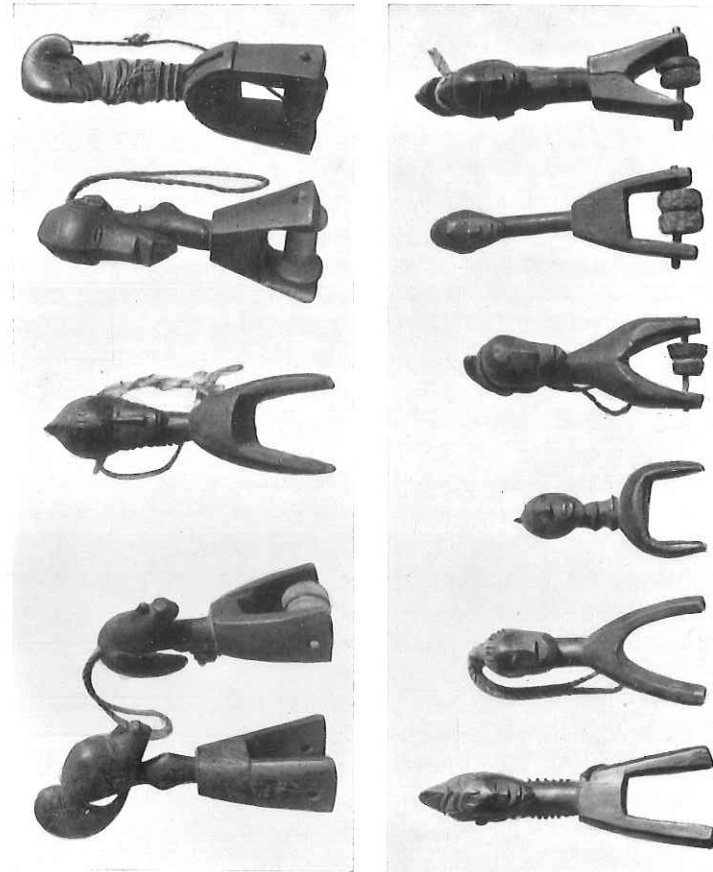
jeder er genau hätte sagen können, ob es Mann oder Frau sei, ob sie lache oder traurig sei.

Zu der ganzen Frage des Ausdrucks ist hinzuzufügen, daß ihr die Künstler und die Eingeborenen geringe Bedeutung beimessen. Sie machten mich nie auf den Ausdruck eines Kunstwerks aufmerksam, oder lachten darüber oder kritisierten ihn, wie sie das mit anderen Merkmalen des öfteren getan haben. Auch in der Gestaltung spielt er eine untergeordnete Rolle, wird mehr nur als ein reizvolles Attribut aufgefaßt. Oft sieht man den Ausdruck erst nach Fertigstellung in die Figur hinein, wie er eben zufällig geworden ist. BL macht an einer Figur alles ganz fertig, und erst bevor er das Gesicht anfängt, denkt er darüber nach, ob er einen lachenden oder traurigen Fetisch machen wolle. Andere sagen ähnlich aus, nehmen es aber doch etwas ernster damit.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß man nie durch eine bestimmte Stellung oder Haltung Ausdruck zu geben vermag. Nur das Gesicht und dort nur der Mund ist Träger desselben. NA zeigt mir die Figur einer Frau, die er in einem Nachbardorfe gesehen hatte. Sie hatte ein Palaver mit ihrem Mann, und als sie fertig waren, rief sie ihm ärgerlich zu: „Tu m'a fatigué.“ Dabei schlug sie sich mit der Hand an die Brust, und diese Bewegung war NA darstellenswert erschienen. Aber, sagte er, die Bewegung selbst bedeutet nichts, hingegen sieht man am Gesicht, daß sie *fachée* ist.

Im übrigen beschränkt sich das Neue, das jeder einzelne Künstler bringt, auf größere oder kleinere Abwandlungen oder Variationen der vorhandenen Typen. Hier herrscht aber bei näherem Zusehen ein erstaunlicher Reichtum. In meiner etwa vierhundert Stück enthaltenden Sammlung von Webrollen (jetzt in verschiedenen Museen) wiederholen sich nur wenige, dann allerdings genau. Man richte seine Aufmerksamkeit auf irgendeinen Zug der Webrollen (Abb. 24 und 25), etwa die Augen, und man wird feststellen, daß selbst dieser einzelne Zug in fast jedem Fall neu gestaltet ist.

Bei Befragung der Künstler zeigt sich, daß beinahe jeder von ihnen bestrebt ist, Neues zu bringen und es besser zu machen als seine Vorgänger oder Fachgenossen. Hierzu ein paar Einzelangaben: BL möchte es sehr viel besser als die Alten machen, um recht berühmt zu werden und recht viel Geld zu verdienen. Gerne möchte er etwas Neues, ganz Unerhörtes machen — eine Leo-



24 Webrollen der Guro, zwischen 15 und 20 cm hoch, schwarz. Man beachte die verschiedene Gestaltung der einzelnen Züge.

pardenmaske z. B. (was es noch nicht gibt), aber er kann seinem Temperament nur ein klein wenig freien Lauf in dieser Richtung lassen, indem er alle Arten Vögel an Löffeln, Affen an Webrollen u. dgl. darstellt. Zu ausgefallene Sachen würde man auch nicht kaufen. AB sagt, er überflüge seinen Vater in den Masken; er habe immer über mögliche Fortschritte nachgedacht, um einen so guten Namen zu bekommen, daß man alles bei ihm kaufe. Aber, fügt er sehr nett und bescheiden hinzu, es gebe Berühmtere als ihn in anderen Dörfern, und die es besser könnten als er. Seine Sachen seien doch nie die ganz hohe Kunst gewesen. Und manche von seinen Schülern überträfen ihn. KY macht es jetzt (er sagt: im Gegensatz zu seiner Lehrzeit) besser wie die Alten. Er wechsle stets, „entwickle sich“. So entstehen die Eigen-Stile der einzelnen Künstler, wie sie die Masken (Abb. 5, 6 und 20—23) zeigen, von denen je zwei (a und b der betreffenden Nummer) vom gleichen Meister gefertigt sind. Dieser Stil geht auf die Schüler über, so daß man, wie AB sagt, im Lehrlingswerk den Meister wiedererkennt. Es kann sich aber auch jeder andere Künstler die Errungenschaften seines Kollegen zu eigen machen, ohne daß man das als Plagiat empfinde. BBG sagt, er nehme es niemanden übel, wenn er ihn imitiere, parceque c'est comme ça qu'on apprend. NN will seinen Stil mehrmals gewechselt haben. Gol hat während seiner Lehrzeit gemerkt, daß die Statuette, die ihm sein Meister als Modell gab, Unvollkommenheiten aufwies, und sich vorgenommen, es besser zu machen. Er und Ban strengen sich nun auch wirklich an, ihre Meister zu übertreffen, aber trotz ihrer Anstrengungen, so sagen sie, sind ihre Werke noch nicht so schön wie die ihrer Lehrer. KAs alter Vater machte es nicht schön, deshalb hat sein Sohn den Stil der Statuetten geändert, indem er Augen und Frisur anders bildet; auch schnitzt er seinen Statuetten Sandalen an die Füße. BBG behauptet aber, sein Schüler habe ihn nicht übertroffen, aus dem einfachen Grund, weil er viel älter sei. Dia endlich verneint jede Entwicklung für seinen Teil, ist aber damit der einzige unter den hier Aufgezählten und den zahlreichen Un-erwähntgebliebenen. BBG, der nur Masken macht, ändert die Hörner bei jeder neuen (bringt also auch Phantasiegehörne an). BL ist darauf gekommen, die Augenränder und Handinnenflächen seiner Statuetten rot und die Nägel rot und grau zu färben, um dem Naturvorbild dadurch näherzukommen. Bei Frauenfiguren

mag er auch wohl Schmuck als Zutat anbringen, hingegen — auf meine Frage — nicht einen künstlichen Bart, denn er glaube, daß das nicht hübsch wäre. KN hat schon eine richtige Erfindung gemacht, als er zum erstenmal das jeder Statuette angeschlungene Stoffhöschen direkt aus dem Material und Block der Statuette formte. Ich habe verschiedene Figuren in meiner Sammlung, die solche Holztücher tragen; alle neueren Datums. Daß mehrere Künstler die gleiche Erfindung gemacht haben, ist ja unwahrscheinlich, so werden diese wohl Zeugen von der Wanderung von KNs Erfindung sein.

Wieder einen Schritt weiter gehen die Künstler, die ihren Statuetten ein ganz neuartiges Kleidungsstück anschnitzen, das man vorher überhaupt nicht anzubringen pflegte: mehrere Figuren meiner Sammlung tragen Schuhe, in zwei Fällen rot gefärbt, was sie als sudanesishe Arbeit kennzeichnet, und eine männliche Statuette hat auf dem Kopf einen schön geweißelten Tropenhelm. Ich besaß früher (jetzt im Museum für Völkerkunde Frankfurt a. M.) eine ebensolche aus dem Kongo-Gebiet. Hierzu kommen dann Figuren, die etwas in der Hand halten, eine Kalebasse, einen Stock, die aber im Atutu-Bezirk recht selten sind.

BBG denkt oft darüber nach, was er ganz Neues bringen könnte, was weder sein Bruder noch die Alten schon gemacht haben — z. B. Gabeln. BL, der ohnehin schon Masken, Statuetten, Webrollen und Figuren macht, möchte gerne etwas fundamental Neues machen. Schon seine Webrollen und Löffel zeugen von seinem Erfindergeist; aber seine große Erfindung ist, für die Weißen kleine Tiere aus Haus zu schnitzen — Krokodile, Gazellen und ähnliches, und er betont, daß ihn niemand dazu aufgefordert habe, und er das für die Eingeborenen nie machen würde, „denn sie haben kein Bedürfnis nach so was, weil man nichts damit machen kann“. (BL ist Guro, und diese kennen keine Kunst für die Kunst.) Wir registrieren aus diesen Beispielen, die ich noch etwas erweitern könnte, den starken Erfindungswillen, der auf grundsätzlich Neues, aus dem Rahmen des Gewohnten Fallendes gerichtet ist, der sich aber, wie die spärlichen Ergebnisse zeigen, bislang auf einige Individuen und auch dort mit geringem Erfolg beschränkt.

Vierter Teil

Das Publikum

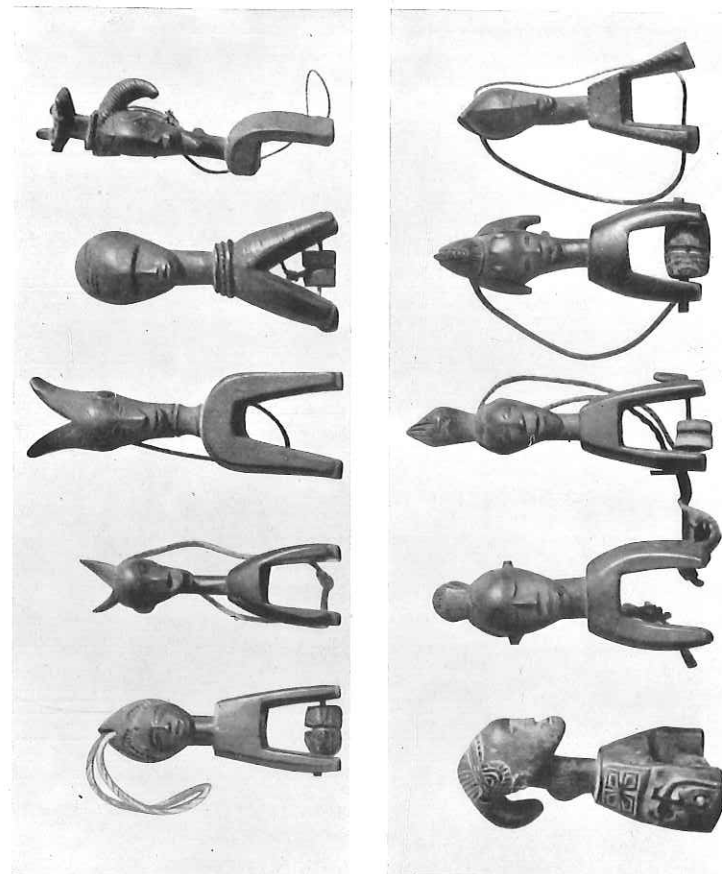
Wie reagiert nun das Publikum auf die Tätigkeit des Künstlers. Welche Wertschätzung bringt es ihm und seinem Werk entgegen, worauf gründet sich diese, und wie äußert sie sich?

Daß der Künstler als Schöpfer so vieler wichtiger Dinge eine Sonderstellung einnimmt, ist selbstverständlich, zumal er meist durch seine Kunst wohlhabend geworden ist²⁸, und da es bei Atutu und Guro überhaupt keine Standeskasten, also auch keine solcher Art Verachteten gibt, so genießt er schon durch diesen seinen Wohlstand eine natürliche Hochachtung. Dazu kommt aber die Bewunderung, die man ihm seiner besonderen Geschicklichkeit wegen zollt, und die je nach seinem Können sehr steigerungsfähig ist. Das Besitztum an von Menschenhand gefertigten Dingen ist ja äußerst beschränkt, und das meiste ist nach dem darauf verwandten Maß an Arbeit und Geist wirklich primitiv. So fällt das hohe handwerkliche Können der Künstler wie das der Schmiede²⁹ aus dem Rahmen. Die Guro Gol und Ban versichern, sie seien höher angesehen als ein Weber, denn weben könne fast jeder, schnitzen aber nur wenige. Dabei ist zu beachten, daß die Eingeborenen das Können des Künstlers nicht als Wirkung einer ihm innewohnenden Zaubermacht auslegen, noch tut dies der Künstler selbst, wie eben überhaupt der Begriff der Begabung (s. Erster Teil, A) so gut wie unbekannt zu sein scheint. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß es auch keinen Handwerks-Dämon, -Totem oder -Fetisch gibt; ich habe auch nicht den Eindruck gehabt (wie wohl diesem Problem durch Fragen kaum näherzukommen war), daß das Wunder, daß aus einem Stück Holz etwa der Verstorbene X. entsteht, ein Grund für die Wertschätzung der Künstler ist; dieser Vorgang ist jedem seit seiner

Kindheit bekannt und ruft kein Staunen mehr hervor. Es ist neben dem Wohlstand ihre wichtige Funktion innerhalb der Gesamtheit und dann das technische Geschick, das den Künstlern ebenso wie den Schmieden die besondere Achtung ihrer Mitmenschen verschafft.

Die Wertschätzung besteht also zunächst allgemein allen Künstlern gegenüber. Sie äußert sich aber in den einzelnen Fällen in recht verschiedener Weise. Bei den Atutu und ähnlich bei den Guro genießen sie fast alle das Vorrecht, bei der Ausführung öffentlicher Arbeiten (Wegebau u. ä.) wie ein „Notable“ behandelt zu werden, d. h. davon befreit zu sein (Gol). Um zu ermessen, was das bedeutet, muß man wissen, daß die Adelsgeschlechter der Baulé schon im achtzehnten Jahrhundert von der Goldküste mitkamen und sich bis heute in wenigstens von den Eingeborenen selbst unangetasteter Sonderstellung gehalten haben. Nie kann ein gewöhnlicher Bürger in ihren Kreis aufrücken. Man muß auch bedenken, welchen Vorteil die Befreiung von öffentlicher Arbeit darstellt, denn oft handelt es sich dabei um Zwangsarbeit, die säumigen Häuptlingen von der Regierung auferlegt wird.

Häufig gilt der Künstler als Dorfweiser und wird, wie z. B. Gol, bei Dorfpalavern um Rat gefragt; Gol sagte: „z. B. wenn es sich darum handelt, das Dorf zu verlegen“; ebenso werde der Schmied gefragt. Zu NN geht selbst der Häuptling, um sich in wichtigen Dorfangelegenheiten Rat zu holen. Der Ayaou AB sagt aus, er werde in der Ratsversammlung besonders gehört, nicht weil er alt sei, sondern weil er ein Künstler sei. Dem K in Kouadiokro hat man sogar ein besonderes Amt übertragen, obwohl er nicht einmal selbständiger Künstler ist, sondern noch als fünfundvierzigjähriger Mann sein Lehrgeld bei seinem Meister abarbeiten muß: er wird als Gesandter geschickt, wenn man mit einem anderen Dorf etwas zu besprechen hat³⁰. Alle diese Antworten wurden in Anwesenheit der Häuptlinge und Vornehmen gemacht, so daß nichts davon übertrieben sein kann. Bei den Befragungen hatte ich stets den Eindruck, daß die Künstler ihre Umgebung, ausgenommen die Häuptlinge und Vornehmen, an Intelligenz entschieden überragten. — Lehrlinge sind von solcher Wertschätzung ausgenommen; sie gelten gar nichts; ein Beweis, daß man eben das Können, nicht die etwaige Begabung, die Wunderkraft, schätzt. Eine sehr sympathische Antwort erhielt ich in einem Atutu-Dorf, wo man mir auch sagte, ein Künstler werde besonders hoch ge-



25 Webrollen der Guro, zwischen 15 und 20 cm hoch, schwarz. Man beachte die verschiedene Gestaltung der einzelnen Züge.

schätzt; nur, so fügte man hinzu, „si c'est un typ, qui aime le palavre, so wird er verachtet, und da helfen ihm alle sonstigen Qualitäten nichts“.

Auch im Vergleich zu anderen Handwerken steht der Künstler besonders hoch in der allgemeinen Achtung. So wird er allgemein hoch über den Weber gestellt, aber auch über den Friseur, bzw. die Friseurin bei den Guro, obwohl diese auch eine wichtige Stellung einnehmen. Nur der Schmied ist dem Künstler ebenbürtig. Das Ansehen dehnt sich sogar auf die Weiber aus, obwohl diese in keiner Weise etwas mit der Künstlerarbeit zu tun haben. Auch sie gelten als „was Besseres“.

Den deutlichsten Ausdruck findet die Wertschätzung natürlich im Verhalten der Käufer, und hier läßt sich am besten die Abstufung erkennen, die sie je nach dem Können des Künstlers annimmt. Dies Können bezieht sich ausschließlich auf seine Schnitzfähigkeiten: BB sagte z. B., daß man dem Künstler keinen Vorwurf daraus mache, wenn ein Zeugungsfetisch, den der Zauberer verordnet, nicht wirke. Man sage dann einfach: sorcier n'a pas dit la vérité. Je nach seinen Leistungen bleibt der Künstler nur auf einen kleinen Kundenkreis in seinem eigenen Dorf beschränkt oder wird weit berühmt. Ganz kleine Meister müssen zusehen, wie ihre eigenen Verwandten zu fernwohnenden Kollegen reisen. Andererseits gibt es große Sterne, zu denen man von weither die Kinder oder in wichtigen Angelegenheiten (Masken) Gesandte zum Einkaufen schickt. Zu NN kommen die Käufer mehrere Tagereisen weit vom Agbaland und von den Nzipri; überall kennt man seinen Namen. Von glänzendem Künstlerruhm zeugt die Tätigkeit des Lehmplastikers Suroboua, der durch das ganze weite Baulé-Land gerufen wird, um überall seine Häuschen und Plastiken zu machen. Er soll für ein solches Haus bis zweitausend Franken von dem betreffenden Dorf bekommen — eine ganz märchenhafte Summe für Eingeborenenbegriffe. Dem alten Ayau AB, der längst nicht mehr schnitzt, gibt man seines guten Namens wegen heute noch Aufträge, die er dann an seine ehemaligen Schüler weiterleitet. Seine Person bürgt eben für beste Arbeit.

Wo die Konkurrenz groß ist, aber trotzdem alle vollbeschäftigt sind, wie das früher in Afotobo mit seinen etwa hundert Künstlern der Fall war, zeigt sich die verschiedene Wertschätzung der Künstler auch in den Preisen, allerdings nur in sehr geringem Ausmaß.

Auch die jungen Leute, die sich der Kunst widmen wollen, suchen sich ihren Meister nach dessen Können bzw. nach seinem Ruhm aus. Gol hat sich seinen Vetter als Lehrer gewählt, wie er sagt, nicht weil er mit ihm verwandt ist, sondern wegen seines Ruhmes.

So erfreuen sich also tüchtige Künstler allgemeinen Ansehens, aber nur zu ihren Lebzeiten. Nach ihrem Tode erlischt ihr Name rasch, um so mehr, als man alte Kunstwerke mißachtet und so ein paar Jahrzehnte nach ihrem Tode nichts mehr von ihrer Tätigkeit zeugt. Ob der ganze Stamm der Atutu seiner künstlerischen Produktion wegen unter den Baulé-Stämmen besonders angesehen ist, kann ich nicht sagen. Wolf berichtet so von den Bakuba: „Es war von großem Interesse für mich, daß meine Angola und auch Baluba die überlegene Geschicklichkeit und auch Kultur der Bakuba bewundernd anerkannten.“

Daß dem Kunstwerk selbst große Wertschätzung zuteil wird, braucht nach dem bisher Gesagten kaum noch betont zu werden. Interessant ist aber, wie stark und wie bewußt diese ist. Die Freude am Schönen ist ganz allgemein, doch scheint dafür ein grundlegender Satz zu gelten: Abgesehen von dem Aussehen der Mitmenschen wird Schönheit nur in vom Menschen Geschaffenen gesehen — die Landschaft, Blumen, Vogelstimmen lassen die Eingeborenen völlig gleichgültig, wie ich fort und fort feststellen konnte. Für alles Menschenwerk aber besteht ein außerordentliches Bedürfnis nach ästhetischer Gestaltung. Fast in allem, was überhaupt „gemacht“ wird, kommen solche Gesichtspunkte zur Geltung. Es wurde mir ausdrücklich versichert, man wolle nicht ohne Kunst leben. Sei kein Künstler im Dorf, so gehe man eben auswärts einkaufen, denn die hübschen Sachen seien einem sehr wichtig; jeder habe davon. Ja, wie KK mitteilt, geht man sogar so weit, eine Maske nur um der Schönheit willen (nicht als Schutzbild) aus Lehm auf die Hauswand zu formen. Kein Zweifel also, daß Schönheit auch in solchen religiösen Gebrauchsgegenständen gesehen und geschätzt wird. So angesehen, nimmt die teilweise enorme Kunstproduktion nicht mehr wunder, und man versteht, daß sie sich bei den Atutu ganz vom Zweck loslösen konnte.

Die Liebe zur Kunst zeigt sich dann auch in den Aufmerksamkeiten, die man den Kunstgegenständen erweist. So wird z. B. jedes Kunstwerk von Zeit zu Zeit aufgefrischt, indem man es ölt, damit es schön, „wie neu“, glänzt oder, falls es farbig ist, es neu färbt.

Leider hat man das oft auch gemacht, bevor man mir einen schönen alten Fetisch brachte, der vielleicht Jahre nicht mehr gebraucht wurde und so zu herrlicher Patina gekommen war. Man hoffte auf einen höheren Preis und war sehr enttäuscht, wenn ich gerade den schönen Ölglanz beanstandete. Man behängt die Figuren, auch wenn es keine Puppen sind, mit Lappen und Schmuck, um sie zu verschönen. Auch die Art der Aufbewahrung zeugt von der Wertschätzung des Kunstwerks. Im Guro-Dorf Bouafla hatte der Häuptling seine sechs Festtagslöffel in einem Korb unter der Dachspitze hochgehängt und die Schnur unsichtbar im Dachwerk verknotet, so daß sein Schatz vollkommen gesichert war. Nur wenn Bekannte auf Besuch kommen, holt er sie herunter. Wie die Atutu ihre Plastiken aufbewahren, habe ich, soviel ich mich erinnere, nie gesehen. Nie ließ man zu, daß ich mitgehe, wenn man etwas beiholen wollte. Nur die Maskenhäuschen, die sich stets eine kurze Strecke vom Dorf weg im Wald befinden, habe ich fast in jedem Dorf gesehen; die Masken werden dort aufbewahrt, damit die Weiber sie nicht sehen, weil sie, wo es nicht ausdrücklich erlaubt ist, von solchem Anblick sterben. Um jedem derartigen Unglücksfall vorzubeugen, sind die Masken dort überdies noch in geflochtene Säcke gesteckt. Fetische allerdings stellt man, wie ich oft sah, in die dunkelste Hüttenecke, und Kunstwerke geringen Wertes stecken in den Dachsparren. Die Goldgewichte werden in Lederbeuteln aufbewahrt, zusammen mit Glassplittern, zerbrochenen Ringen und ähnlichen Schätzen. Die vergoldeten Stücke sind stets in Tücher oder große getrocknete Blätter gewickelt, die dann mit Baumwollfaden umwunden sind. Ihnen widmet man äußerste Vorsicht — nie hätte man eines davon auf den Boden oder eine Kiste gelegt, wenn man sie mir zum Kauf anbot. Aber wo man sie, die Goldgewichte und die kostbareren Plastiken, in der Hütte aufbewahrt, habe ich nie sehen dürfen³¹.

Endlich ist die Beförderung des Fliegenwedels zum Bürgerschaftsstab ein besonders schönes Beispiel für die Liebe, die ein schönes Stück genießen kann.

Große Beachtung schenkt man der Entstehung des Kunstwerkes; Gol, Ban, KA und viele andere sagten aus, es stünden stets viele Leute um sie, wenn sie bei der Arbeit seien.

Stellenweise ist das Interesse an den Kunstwerken so hoch gestiegen, daß der Künstler nicht nur auf Vorrat für ankommende

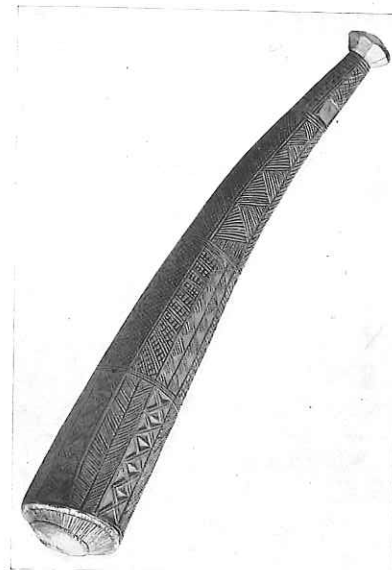
Löffel

Kunden arbeitet, sondern seine Ware mit zum Markt nimmt und dort ausbietet. Das ist allerdings selten, und es handelt sich dann nur um kleinere Dinge, wie Löffel, allenfalls Webrollen u. dgl., nie Masken oder Statuetten.

Mit der Liebe zur Kunst verbinden sich nun natürlich bestimmte Ansichten von dem, was liebenswert, d. h. was schön ist, der Geschmack. Ob er, wie bei uns, zeitlichen Wandlungen unterworfen ist, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen (andere Kunstarten, wie der Tanz, sind es), aber sicher ist, daß er Allgemeingültigkeit hat. Ich habe sehr häufig „Schönheitskonkurrenzen“ veranstaltet, zunächst unter meinen Trägern, die mir die Sachen in den Hütten aufstöberten und dann die Eigentümer darauf aufmerksam machten, daß mich solche Dinge interessierten. Um sie dafür auszubilden, ließ ich alle zwei bis drei Tage die erworbenen Objekte aus den Kisten auspacken und nach Gattungen, Masken, Figuren usw. nebeneinander auf den Boden legen. Dann wurde beraten, welches Stück das schönste, das zweitschönste usw. sei, wobei ich selbst nur am Schluß meine eigene Meinung kundgab. Es wurde unter den Leuten ausgiebig debattiert, zum Schluß standen aber höchstens drei von jeder Gattung zur letzten Wahl. Man einigte sich also leicht über den Qualitätsgrad. In allen Fällen stimmte das Urteil mit meinem eigenen überein, das ich nicht im Verkehr mit den Künstlern gebildet, sondern von Europa mitgebracht hatte. Das gleiche wiederholte ich oft bei den Ankäufen mit den Dorfbewohnern, meist mit einzelnen, was natürlich am interessantesten war, wenn einer oder mehrere Schnitzer zugegen waren. Dabei wich einmal mein Urteil von dem eines Eingeborenen ab: es war im Dorf des Guro BB. Nachdem wir uns unter acht Löffeln ohne weiteres auf die drei besten geeinigt hatten, standen acht Webrollen zur Diskussion; zwei wurden als beste bestimmt, der wählende Eingeborene hielt aber von diesen beiden diejenige für der anderen überlegen, die mir schlechter zu sein schien. Über seine Gründe befragt, verglich er die beiden Stirnen, von denen die des Köpfchens seiner Rolle schön gewölbt, die andere flach und fliehend war. So wie bei der meinen sehe eine Stirn in Wirklichkeit nicht aus. Wenn man weiß, wie gewaltig die Stirnwülste bei den Guro entwickelt sind, muß man ihm recht geben. Bevor aber von der gedanklichen Begründung des Geschmacks gesprochen wird, noch einige weitere Beispiele zur Allgemeingültigkeit desselben. Der Guro BL und ein zweiter,



26



27



26 Bild eines Weißen, von einem Atutu-Künstler gefertigt, 35 cm hoch, schwarz und weiß (jetzt Portheim-Stiftung, Heidelberg); 27 massives Tutehorn der „Kunst für die Kunst“ der Atutu, 30 cm lang, schwarz-braune Altersfarbe; 28 einige Masken des Youré-Künstlers Kouakoudili als Beispiele für verschiedene Ausdrucksarten.

dessen Name ich nicht notiert habe, sagten aus, sie riefen, wenn sie etwas schnitzten, bei fortschreitender Arbeit „des bonnes gens“ (Kenner) zur Begutachtung. Ist dann die Maske fertig, so sagt BL, und wird mit ihr zum erstenmal getanzt, so ist er stolz, daß er sie gemacht hat, und die Umstehenden sagen alle anerkennend: on voit, ça c'est travail de notre artiste.

Auf den Farbgeschmack habe ich Guro wie Atutu in fünfundzwanzig Versuchen zu je dreißig bis sechzig Stimmabgaben untersuchen wollen, indem ich sie aus elf Farbpaaren (Abb. 13) die ihnen sympathischsten Einzelfarben und Farbpaare auswählen ließ. Das Ergebnis zeigte aber nichts, was unter den hier in Frage kommenden Gesichtspunkten lehrreich wäre. (S. im übrigen S. 73.)

Nun ist zwar festzustellen, daß KN, NN und AB (alle drei Baulé) aussagten, die Kunden nähmen die auf Bestellung gemachten Figuren oft ohne Kritik ab, wobei sie immer zunächst an die Fetische dachten. Es mag sein, daß es eben auch Leute gibt, die von „Kunst nichts verstehen“, oder daß bei den Figuren, zu deren Bestellung meist ein Notzustand zwingt, man nur so rasch wie möglich seinen Fetisch will. BL sagt auch, Masken bezahle man ihm nach der Schönheit, Figuren aber nach der Größe. Auch bei deren Aufstellung ist ja auf ihre ästhetischen Qualitäten gar keine Rücksicht genommen; sie verschwinden in einer dunklen Hüttenecke, und man fragt sich, warum viele Besteller trotzdem Wert auf feine Arbeit legen. Will man den Fetisch nur schön haben, um ihn zu lieben, nicht um der Schönheit selber willen? NN fragte ich, warum er sich in solchen Fällen überhaupt Mühe gebe? Weil mich das weiterempfiehlt, sagte er. Offenbar wird der Fetisch also doch hier und da vom Besitzer herumgezeigt.

Die Regel ist aber eine strenge Kritik nach Fertigstellung des bestellten Kunstwerkes. Der gleiche AB sagt, es komme vor, daß ein Stück überhaupt nicht abgenommen werde, weil er sich in der Ausführung nicht an die Anweisungen des Bestellers, z. B. in den Farben, gehalten habe, oder einfach, weil die Maske nicht schön genug sei. Wenn das möglich ist, so fragt man sich, auf welche Maßstäbe ein solch bestimmtes Urteil sich gründet. Man glaubt, die einfache Frage an den Beurteiler müsse den Bescheid bringen. Dem ist aber nicht so. Die Antwort fällt den Eingeborenen sichtlich schwer. Meist hieß es etwa so: „Weil die Nase hier an den Flügeln schöner ist, und überhaupt“ oder, indem der Befragte über die Augenpartie einer Figur fuhr: „Weil diese

hier viel schöner ist, und überhaupt alles.“ Ein etwas naives, aber auch ursprüngliches natürliches Geschmacksmaß, das zutage kam, ist der einem Stück eigene Reichtum, sei es an Farben, sei es an verwendeten Motiven, oder bloß an Größe. Dem BL werden die Statuetten nach der Größe bezahlt, gleichgültig ob farbig oder nicht, ob Arme anliegend oder frei, obwohl er selbst letzteres schöner findet — Masken jedoch nach der „Schönheit“. Dem KY, bei dem die Figuren nach der zunehmenden Härte des Holzes gewertet werden, werden gleichfalls die Masken nach der „Schönheit“ bezahlt. Was sie mit „Schönheit“ meinen, können beide nicht recht angeben. BBG wählt unter einer Reihe von Masken zwei als „schönste“ aus und entscheidet sich dann für die m. E. etwas schlechtere, die schwarz-rot ist, während die andere ganz schwarz ist, und gibt als Motiv eben diese Zweifarbigkeit an. TG wählt unter vier Masken des KY eine als beste aus, weil sie noch zwei Vögel habe, und fügt dann hinzu, „aber auch wegen der sonstigen Ausarbeitung“ (Abb. 26, erste Maske von rechts).

Endlich möchte man auch von Zeit zu Zeit was Neues sehen, bei aller Liebe zum Althergebrachten, die sich im Verlangen nach Kopien von Vorhandenem äußert. Dia ist, wie er selber sagt, nicht so ein beliebter Künstler wie die anderen, weil er alles nur so wie die Alten macht, während seine Kollegen erfinderischer seien.

Mehr als diese spärlichen Aussagen angeben, war über die Geschmackskriterien der Eingeborenen nicht zu erfahren. Mit all meinen Fragen über „Linienschönheit“, „Ausdruckskraft“ und Verwandtem stieß ich auf eine Mauer von Unverständnis.

Schlußwort

Es ist nicht Zweck der vorliegenden Arbeit, eine stilistische Analyse der Negerkunst oder eine psychologische Analyse des Negerkünstlers zu geben oder irgendwelche Theorien über Ursprung und Quellen dieser Kunst oder ihre Entwicklung aufzustellen. Alle derartigen Hypothesen hängen in der Luft, solange nicht in weit größerem Maße als bisher positives Material über die afrikanische Kunst und das dortige Kunstschaffen gesammelt und gesichtet ist. Hierzu soll die vorliegende Arbeit ihr Teil beitragen, und es war von vornherein mein Bestreben, möglichst objektive Ergebnisse zu erhalten, indem ich ohne vorgefaßte Meinung meine Fragen an die Eingeborenen richtete und ihre Aussagen, ohne sie in eine Theorie zu zwingen, möglichst in ihrer ursprünglichen Form hier wiederzugeben. Ich habe aber über die hier veröffentlichten Ergebnisse hinaus noch eine beträchtliche Menge weiterer Antworten und Tatsachen zu diesem Thema gesammelt (z. B. über die Frage der bei vielen Naturvölkern wiederkehrenden Disproportionierungen der Figuren), die aber erst im Rahmen einer Behandlung der Kunst der bereisten Stämme zusammen mit meiner Sammlung veröffentlicht werden können.

Anmerkungen

¹ Tauxier, Nègres Gouro et Gagou, 1924, S. 97: en définitif tout ce que l'on peut dire en ce moment, c'est que les Gouro semblent bien venir du nord et peut-être du nord-ouest (région de Touba). Die Guro selber behaupten nach Tauxier, sie seien autochthon.

^{1a} Delafosse schreibt in seiner Senouffo-Monographie hiervon allerdings nichts.

^{1b} Tauxier, Nègres Gouro et Gagou: „Il n'y a pas plus de gens de caste chez les gouro du nord que chez les gouro du sud et du centre.“

² Es kommt bei Atutu und Guro nicht vor, daß die Künstlerarbeit Anhängsel an einen anderen Beruf ist (AB), wie etwa an den des Zauberers beim Stamm des Lobagola.

³ Tauxier, Nègres Gouro et Gagou, S. 232: „Tous ces gens, vanniers et travailleurs du bois, sont surtout des cultivateurs (et non des artisans spécialisés). Ils travaillent sur commande seulement et à façon. On leur fournit la matière première et on les paie en surplus pour leur travail.“

Nach meiner Kenntnis kommt es bei den Schnitzkünstlern nicht vor, daß man ihnen Holz gibt, was auch schon deshalb unpraktisch erscheint, weil der Laie zu wenig vom Holz und seinen Eigenschaften versteht.

⁴ Ich habe später gesehen, welch großen Vorart an Klötzen der jetzige Künstler in Zouénoula hat, so daß die Angabe, sie hätten dort zu fünf Holz herbeigeschafft, nicht etwa übertrieben ist. Wahrscheinlich wird dem Künstler, wenn gerade Zwangsarbeiter da sind, Material für lange Zeit besorgt.

⁵ Ich konnte, bevor ich in ein neues Gebiet reiste, meist schon vorher Angaben darüber bekommen, wo ich bestimmte Künstler treffen würde (s. auch Teil IV).

⁶ Pater Johannes Emonts, Ins Steppen- und Grasland Innenkameruns, S. 172.

⁷ Über die Handwerke der Nordguro s. Tauxier, l. c., S. 231 ff.

⁸ Ich fragte einmal eine Anzahl von Eingeborenen, wieviel Künstler es bei den Youré gebe. Man zählte auf, korrigierte einander und kam schließlich zu dem Ergebnis, daß es nur sieben im ganzen Stamm seien. (Die Youré sind ein mit Guro besonders stark gemischter Stamm der Baulé.)

⁹ Einzige Ausnahme ist der Ayaou AB, der nur an fremde Dörfer Masken verkauft, solche aber an den Tanzklub des eigenen Dorfes umsonst liefert.

¹⁰ S. auch Tauxier, l. c., S. 232, zit. S. 10, Anm. 2.

¹¹ Nach M. Neveux, Religion des Noirs, Fétiches de la Côte d'Ivoire, S. 7, haben die Guro-Schmiede Handwerksfetische, aber nicht jeder den gleichen. Die von den Baulé dort beschriebenen Berufsfetische der Jäger und eines Fischers sind der Beschreibung nach auch keine ausgesprochenen Berufsfetische.

¹² Tauxier gibt S. 232 die Berufsbezeichnungen der Spezialisten für die Nord-Guro an: Le travail du bois proprement dit est représenté par les irinianzan qui font les statuettes en bois des fétiches; les ouôrinianzan qui font les mortiers et les pilons; les palanianzan qui font les calebasses en bois; les bénidoizan qui font les chaises; les ganénianzan (ou ganinianzan) qui font les cuillers en bois; les birinianzan qui font les tambours. Die Atutu haben nur ein Wort für alle Holzbearbeiter, wie es auch Delafosses Manuel angibt: agüindizwe = charpentier. Weder bei Guro noch Atutu hat man ein Wort, das unserem Wort „Künstler“ entspricht.

¹³ Über die Materialien sind die Angaben in der gesamten Afrika-Literatur relativ häufig — zu häufig, um hier angeführt zu werden.

¹⁴ Der Künstler, von dem Emonts berichtet, wußte ebenfalls, daß er nur trockenes Holz verwenden dürfe. Er lagerte den Block für das Bett des Häuptlings der Bamum vor Beginn im Schatten bis zur völligen Austrocknung.

¹⁵ Neveux, Fétiches de la Côte d'Ivoire, S. 13, Baulé betr., Nähe Yamousoukro: Dié, masque de bœuf et Do, femelle de Dié, tambour. Dié et Do sont façonnés avec le bois de l'arbre akpi, qui renferme l'âme de l'ancêtre du clan.

¹⁶ Labouret, l. c., S. 180: Die Baulé verwenden Indigo . . . oder vielmehr Blätter und junge Triebe einer Pflanze, die vom Indigotier sehr verschieden ist, aber eine analoge Färbung liefert (wahrscheinlich der Lonchocarpus cyanescens Benth).

¹⁷ Für die Malerei gibt Delafosse Anthropologie 1900, S. 433 an: Quant aux murs, on les peint soit en blanc avec une terre riche en talc ou en mica (Glimmer) . . .

¹⁸ Blatt befindet sich in meiner Sammlung.

¹⁹ Delafosse Anthropologie, 1900, S. 440: „On peut dire d'ailleurs que les Baulé n'ont guère à leur disposition en fait de pierres, que du granit quartzeux, du quartz et de la latérite, toutes substances impropres à être taillées.“ Ebenso Labouret, S. 188.

²⁰ Sogar BL sagt, wie beschrieben, er arbeite lieber in seiner Pflanzung, als zu schnitzen, weil er dort auch mal spazieren gehen könne, beim Schnitzen aber immer auf dem gleichen Platz sitzen müsse und denken, ob das so oder so gut sei.

²¹ Was ich unter „Fetisch“ verstehe, s. S. 44.

²² Ich wähle das Wort Ahnenfigur statt Totenfigur, da man offenbar nur die Väter großer Familien oder sonst mächtige Persönlichkeiten darstellt.

²³ Für die Baulé s. Delafosse, Anthropologie 1900, S. 537: Die Seele bleibt auf der Erde, bis „lorsqu'elle est fatiguée de s'occuper des choses de la terre . . . elle va se reposer dans le sein de Niamyé, le ciel“. Nach Tauxier geht die Guro-Seele in ein Jenseits, bummelt aber manchmal nachts herum und gibt einem

gute gris-gris oder möchte einem „den Kopf kalt machen“. Nach einiger Zeit kommt sie in einem Kind wieder zur Welt.

²⁴ Delafosse behandelt die Dämonen der Baulé in seiner Arbeit in Anthropologie, 1900, Tauxier jene der Guro.

²⁵ Eine erschöpfende Darstellung der „Kunst für die Kunst bei den Atutu“ habe ich in französischer Sprache geschrieben. Sie wird wohl noch in diesem Jahr erscheinen.

²⁶ Bei den Guro hat man dafür kein Verständnis. BL hat aus eigener Initiative und Phantasie Krokodile für einen Weißen geschnitzt, sagt aber, die Eingeborenen hätten nach so was kein Verlangen, weil man nichts damit machen kann.

²⁷ Es ist keineswegs so, wie Einstein, Negerplastik, S. XIV meint: „In einer solchen Kunst finden individuelles Modell und Porträt keinen Platz, höchstens als profane Nebenkunst, die sich der religiösen Kunstübung kaum entziehen kann, oder als unwesentliches Gebiet, wenig beachtet, kontrastiert.“

²⁸ Bei allen Agni findet sich für die Achtung, die einer Person zuteil wird, eine ziemlich materialistische Einstellung. Delafosse, Agni: Ein Sklavensohn, der reich geworden ist, ist geachteter als ein freigebohrer, aber armer Mann.

²⁹ Lamy (Exp. Houdaille): Die Erzeugnisse dieser (Attié-) Schmiede sind entsprechend einfach, reichen jedoch aus, um dem Verfertiger die Hochachtung der Dörfler zu sichern (zit. Globus 1905).

³⁰ Pater Johannes Emonts erzählt in „In Steppen und Bergland Innerkameruns“ ausführlich von einem Künstler, der durch sein Können zu so hohem Ansehen kam, daß man ihn zum Häuptling wählte. H. Baumann schreibt in Bosserts Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. 2, 1929, S. 85, für Afrika: Ähnlich wie die Schmiederei in hohen Ehren steht, genießt der Holzschnitzer als Verfertiger der Erinnerungsbilder an die Ahnen große Achtung. Baumann gibt weiter S. 106 und 107 interessante Angaben über die Stellung des Künstlers.

³¹ Vgl. auch Chéroy, Revue d'Ethnographie et de Sociologie, 1914, S. 227 (Indénié-Agni betr.): Les insignes de royauté, légués par les ancêtres, sont entourés par la plus grande vénération . . .

Literaturverzeichnis

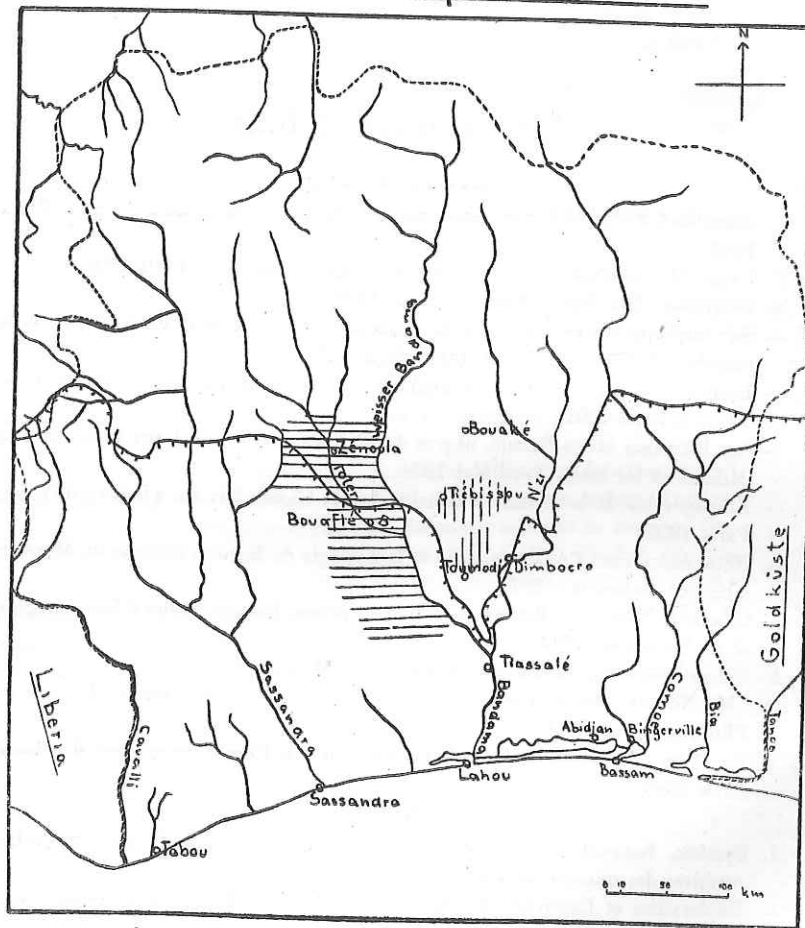
Atutu (Baulé)

- F. Clozel und Roger Villamur, Les Coutumes indigènes de la Côte d'Ivoire, Paris 1902.
F. Clozel, M. Delafosse und Roger Villamur, Coutumes Agni, Paris 1904.
M. Delafosse, „Les Agni“, Anthropologie, 1893.
— Sur quelques traces probables de civilisation Egyptienne et d'homme de race blanche à la Côte d'Ivoire, Anthropologie, 1900.
— Essai de Manuel de la Langue Agni, parlée dans la moitié orientale de la Côte d'Ivoire, Paris 1901.
— Les Libériens et les Baoulé, nègres dit civilisés et nègres dit sauvages. In: Les Milieux et les races, Avril-Mai 1901.
— Ethnographie de la région de Bouaké. In: F. Clozel, Dix ans à la Côte d'Ivoire, Paris 1906.
— Notes concernant l'Anthropologie et la Zoologie du Baoulé; Bulletin du Museum d'histoire naturelle, 1897.
A. Labouret, Notes contributives à l'étude du peuple Baoulé, Revue d'Ethnographie et de Sociologie, 1914.
A. Nébout, Notes sur le Baoulé, A Travers le Monde, 1900/01.
Dr. M. Neveux, Religion des Noirs, Fétiches de la Côte d'Ivoire, Extrait de l'Ethnographie, 1923.
Tellier, Adm., Le cercle du Baoulé. In: Dix ans à la Côte d'Ivoire, von M. Clozel, Paris 1906.

Guro

- J. Eysséric, Rapport sur une mission scientifique à la Côte d'Ivoire. Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires, 1899.
— Exploration et Captivité chez les Gouro, Tour du Monde, 1. semestre, 1900.
L. Tauxier, Nègres Gouro et Gagou, Paris 1924.

Die Kolonie Elfenbeinküste.



- Grenze der Kolonie
- ~~~~~ nördl Grenze des Urwaldes
- ==== Verbreitg. d. Guro
- ||||| " " Atutu