

FIKTION KONGO



KUNSTWELTEN
ZWISCHEN
GESCHICHTE UND
GEGENWART

Museum Rietberg Zürich
Scheidegger & Spiess



Monsengo Shula
Ata Ndele Mokili
(Tôt ou tard le monde changera)
2014, Acryl und Pailletten
auf Leinwand, 130 x 200 cm
Sammlung Henri
und Farida Seydoux



Für alle Künstlerinnen und Künstler aus dem Kongo,
in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

FIKTION KONGO

**KUNSTWELTEN
ZWISCHEN
GESCHICHTE UND
GEGENWART**

Herausgegeben von
Nanina Guyer und
Michaela Oberhofer

Museum Rietberg Zürich
Scheidegger & Spiess

7	Vorwort
9	Danksagung
10	EINLEITUNG: FIKTIONEN UND KUNST- WELTEN DES KONGO ZWISCHEN GESCHICHTE UND GEGENWART Michaela Oberhofer, Nanina Guyer

FORSCHEN, FOTO- GRAFIEREN, KUNST ERWERBEN

30	IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN FORSCHEN UND SAMMELN: HANS HIMMELHEBER IM KONGO 1938/39 Michaela Oberhofer
52	WIRKLICHE MOMENTE, VISUELLE FIKTIONEN: ANMERKUNGEN ZUR ENTSTEHUNG DER KONGO-FOTOGRAFIEN VON HANS HIMMELHEBER Nanina Guyer
72	Transportmittel der Mächtigen: <i>tipoye</i> im Spiegel der Zeit
80	Kunst im Dienste der Kolonialmacht: der Pende-Stuhl eines <i>chef médaillé</i>
84	Mann und Maschine, Auto und Kunst
88	Die Chefin, die Kunst und die Fotografie
92	Von der Kraftfigur zum Museumsstück: die bewegte Geschichte des «Yankima von Mitembe»
96	EVOLVE: ERINNERUNGEN EINES <i>ÉVOLUÉ</i> Michèle Magema
104	BLACKOUT POETRY, IDEA'S GENEALOGY David Shongo

DESIGN UND ELEGANZ

114	WIE DER MYTHOS FORTGESCHRIEBEN WURDE: BILDER AUS DEM KUBA-KÖNIGREICH UND WESTLICHE FANTASIEN (1920er- BIS 1950er-JAHRE) Christraud M. Geary
128	Strategisches Spektakel: die königlichen Masken der Kuba
136	Alte und neue Könige: das Porträt von Mbopey Mabiintsh ma-Kyeen und Pathy Tshindeles <i>It's my kings</i>
144	Kreativität und Innovation bei Kuba-Textilien
156	Kuba Design: die Welt nach ästhetischen Prinzipien transformieren
166	<i>SAPEURS</i> DAMALS UND HEUTE IN DER FOTOGRAFIE Yves Sambu, Hans Himmelheber Text von Nanina Guyer
173	<i>MVUATU-MBOKA NA BISO – ET LA SUISE.</i> KONGOLESISCHE DIASPORA IM GESPRÄCH ÜBER MODE UND IDENTITÄT IN DER SCHWEIZ Fiona Bobo Text von Laura Falletta

POWER UND POLITIK

184	HANS HIMMELHEBER IN LULUWALAND, 24. MÄRZ BIS 22. MAI 1939 Constantine Petridis
196	ZWISCHEN INNEN UND AUSSEN: EINE WEIBLICHE KRAFTFIGUR DER ZENTRALEN PENDE AUS DEM KONGO Michaela Oberhofer, David Mannes, Jens Stenger
206	Kunst als Ausdruck von Widerstand: Pende-Kraftfiguren und -Anhänger
212	Gefürchtete Masken, kubistische Ikonen: <i>kifwebe</i> aus der Songye- Region
218	(Un)Gleichgewicht der Kräfte: <i>mangaaka</i> -Kraftfiguren früher und heute
222	THE LORD IS DEAD, LONG LIFE TO THE LORD Sinzo Aanza
232	Sichtbare und unsichtbare Welten: Kraftfiguren der Songye
242	KASALA: THE SLAUGHTER- HOUSE OF DREAMS OR THE FIRST HUMAN, BENDE'S ERROR Sammy Baloji mit Texten von Fiston Mwanza Mujila

PER- FORMANCE UND INITIATION

254	FOTOESSAY: DIE ROLLE DER MASKEN BEIM <i>MUKANDA</i> DER OST-PENDE Z. S. Strother, Nzomba Dugo Kakema
273	Initiationsmasken der Pende: Kunst, um aus Knaben Männer zu machen
284	Licht- und Schattenseiten: die Pende-Maske <i>mbangu</i> in der zeitgenössischen Kunst
288	Eine Momentaufnahme der künstlerischen Praxis um 1938: die <i>mukanda</i> -Masken der Yaka
298	Die Schöne und das Biest: Masken der Chokwe
306	«VIELE KÜNSTLER KRITISIEREN DIE ANHALTENDE KOLONIALI- SIERUNG IHRES LANDES DURCH KAPITALISTISCHE UND GEOPOLITISCHE INTERESSEN.» Sandrine Colard, Nanina Guyer

323	AutorInnen und KünstlerInnen
326	Bibliografie
328	Leihgeber, Bildnachweis, Impressum

VORWORT — 1993 eröffneten wir im Museum Rietberg die erste Kongo-Ausstellung mit dem Titel *Zaire 1938/39*. Zu sehen waren Fotografien von Hans Himmelheber, die er auf seiner ausgedehnten Reise vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs durch die Gebiete der Yaka, Pende, Chokwe und Kuba unternommen hatte. Ich war damals fasziniert von der Lebendigkeit und Dynamik der Tanz- und Maskenauftritte, die Hans Himmelheber mit seiner Leica in Momentaufnahmen festgehalten hatte. Intensiv gelebte, zeitgenössische Kultur dokumentierte der Ethnologe auch in seinen Künstlerporträts, die die Maskenschnitzer bei ihrer Arbeit zeigen. Wie unmittelbar diese auch aktuelle Impressionen verarbeiteten, beschreibt Himmelheber 1939 in seinem Artikel in der Zeitschrift *Brousse*. Demzufolge schnitzten die Yaka-Künstler Maskenaufsätze, die mit figürlichen Szenen, beispielsweise einem Beamten auf einem Motorrad, geschmückt waren. Heute, 80 Jahre nach Himmelhebers Kongo-Reise und 26 Jahre nach der *Zaire*-Ausstellung, legen wir mit der Ausstellung *Fiktion Kongo* erneut einen Fokus auf die Kultur der späten 1930er-Jahre, wie sie von Himmelheber dokumentiert wurde. Zugleich interessiert uns – auch hier folgen wir den Fussstapfen Himmelhebers – die Arbeit der zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler in diesem Land. Die Kunstszene in Kinshasa und Lubumbashi blüht, sie ist dynamisch und international vernetzt, Kunstschaffende aus der DR Kongo sind an Biennalen und in Museen und Galerien weltweit vertreten. In unserer Ausstellung zeigen wir Werke von zwölf zeitgenössischen Künstlern und zwei Künstlerinnen. Sieben von ihnen haben eigens Werke für die Ausstellung geschaffen. Prominent platziert sind die Installationen von Sammy Baloji und Sinzo Aanza, die sich als Artists in Residence mit den Objekten und Fotografien unserer Museumssammlung auseinandergesetzt haben. Die Kunstwerke verstehen sich zum einen als Ergebnis von Recherchen zur kolonialen Vergangenheit des Landes. Zum anderen sind sie Statements zur Alltagswelt, aber auch zur Ausbeutung und sozialen Ungleichheit in der heutigen DR Kongo. Die Einbindung der Gegenwart in Form von zeitgenössischer Kunst ist unabdingbar für ein Museum, das auch in Zukunft eine massgebliche Rolle spielen möchte bei der Präsentation und Vermittlung afrikanischer Kunst und Kultur.

Freilich ist und bleibt unsere Museumssammlung die Grundlage aller Forschungs- und Vermittlungsarbeit. Die Kongo-Sammlung sowie der im Museum aufbewahrte fotografische und schriftliche Nachlass von Hans Himmelheber bieten uns die einzigartige Gelegenheit, einen vertieften Einblick in die Kunst und Kultur der 1930er-Jahre zu erhalten, einer Zeit, als Kongo (noch bis 1960) unter belgischer Kolonialherrschaft stand. Dokumentiert ist die Sicht eines deutschen Kunstethnologen, der im Rahmen intensiver Feldforschung verschiedene Ethnien studiert und Objekte erworben hat. Der umfassenden und aufschlussreichen Quellenlage ist es zu verdanken, dass das Museum Rietberg zusammen mit dem Historischen Seminar der Universität Zürich vom Schweizerischen Nationalfonds die finanzielle Unterstützung für ein langjähriges Forschungsprojekt erhalten hat. Mit der Erforschung und Offenlegung des Materials, das Himmelheber vor 80 Jahren gesammelt hat, leisten wir auch einen Beitrag zur aktuellen Debatte um Dekolonisierung und Restitution und schaffen die Grundlage für einen Dialog mit dem Herkunftsland Kongo, den wir mit dieser Ausstellung begonnen haben und in Zukunft im Sinne einer Kooperation weiterführen werden.

Dass wir den Nachlass von Hans Himmelheber – er umfasst 750 Objekte, 15'000 Fotografien sowie das Schriftenarchiv mit Tagebüchern, Briefen und Notizen – in unserem Museum betreuen und erforschen können, verdanken wir Hans Himmelheber (1908–2003) und seiner Frau Ulrike Himmelheber (1920–2015) sowie der Grosszügigkeit ihrer Kinder Eberhard Fischer, Susanne Himmelheber und Martin Himmelheber. Der Ethnologin und Museumskollegin Clara Himmelheber, der Enkelin von Hans Himmelheber, danken wir für die stets wohlwollende Unterstützung. Der finanziellen Unterstützung von Eberhard Fischer, dem früheren Direktor unseres Museums, und seiner Frau Barbara Fischer ist es zu verdanken, dass wir in den vergangenen Jahren die Inventarisierung und Digitalisierung der Dokumente realisieren konnten. Ausserdem bereichern die beiden seit vielen Jahren durch Schenkungen die Afrika-Sammlung unseres Museums. Ein weiterer Anlass zu dieser Ausstellung war die aus 484 Kunstwerken und Gerätschaften bestehende Kongo-Sammlung, die uns Martin Himmelheber 2018 aus dem ehemaligen Besitz seines Vaters zum Geschenk gemacht hat. Ihnen allen gilt unser bester Dank.

Für die intensive und schöne Zusammenarbeit mit der Universität Zürich im Rahmen des vom Nationalfonds unterstützten Forschungsprojekts bedanken wir uns bei Gesine Krüger, die einen Lehrstuhl für Neuere Geschichte am Historischen Seminar innehat und insbesondere zur neueren Geschichte Afrikas forscht und lehrt. Mit grosser Begeisterung und voller Tatkraft haben sich Michaela Oberhofer, unsere Kuratorin für die Kunst Afrikas und Ozeaniens, und Nanina Guyer, unserer Kuratorin für Fotografie, dieser Ausstellung angenommen. Die beiden Kuratorinnen haben sich im Rahmen ihrer langjährigen Forschungs- und Ausstellungsarbeit, sei es in dem Bereich Ethnologie, sei es im Bereich Geschichte der Fotografie, intensiv mit der Kunst und der Geschichte Afrikas beschäftigt. Ich danke beiden herzlich für ihren unermüdlichen, grossartigen Einsatz für dieses Projekt. Schliesslich danke ich dem Vorstand und den Mitgliedern der Rietberg-Gesellschaft, die diese Ausstellung mit einem namhaften Beitrag unterstützt haben. *Fiktion Kongo* vereint traditionelle Kunst, historische Fotografie und zeitgenössische Kunst zu gleichen Teilen und schließt Fragen der Provenienz und Restitution mit ein. Damit verfolgt die Ausstellung ein innovatives Konzept – ein Konzept für die Zukunft. Ich wünsche der Ausstellung viel Erfolg und den Besucherinnen und Besuchern bleibende Eindrücke und vertiefte Einsichten. Nicht zuletzt freue ich mich, dass ich mit dieser Ausstellung den Stab an meine Nachfolgerin Annette Bhagwati übergeben kann. Sie übernimmt ab Dezember 2019 die Leitung des Museums.

Albert Lutz, Direktor

DANKSAGUNG — Mit *Fiktion Kongo* betreten wir in vielerlei Hinsicht Neuland. Obwohl wir bereits mehrere Ausstellungen am Museum Rietberg realisiert haben, ist es für uns beide als Kuratorinnenteam die erste grosse Ausstellung zu Afrika an diesem Haus. Zum ersten Mal stehen Kunstwerke und Fotografien gleichwertig nebeneinander. Ausgangspunkt ist das Archiv von Hans Himmelheber, das aus seiner einzigartigen Privatsammlung sowie seinem umfangreichen fotografischen und schriftlichen Nachlass besteht und in den letzten fünf Jahren dank seiner Familie an unser Museum gelangte. In der Ausstellung werden einige der eindrucklichen Kunstwerke und Schwarz-Weiss-Aufnahmen zum ersten Mal der Öffentlichkeit gezeigt. Zugleich präsentieren wir die ersten Ergebnisse des neuen, vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) finanzierten Forschungsprojektes zum Archiv von Hans Himmelheber. Das reichhaltige Quellenmaterial, vor allem sein Tagebuch der Kongo-Reise von 1938/39, ermöglichte es, nicht nur seine kunstethnologische Forschung aufzuzeigen, sondern auch zu rekonstruieren, wie Himmelheber Kunstwerke vor Ort erwarb. Die kritische Aufarbeitung der Sammlungsgeschichte ist nicht nur ein persönliches Anliegen, sondern gerade in Zeiten der aktuellen Debatte um Restitution und Dekolonisierung wichtiger denn je. Ein weiteres Novum ist, dass erstmals zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler aus dem Kongo und der Diaspora damit beauftragt wurden, in Reaktion auf das Archiv von Himmelheber neue Kunstwerke für *Fiktion Kongo* zu erschaffen. Wir sind allen Beteiligten innerhalb und ausserhalb des Museums sehr dankbar, dieses Experiment mit uns gewagt zu haben.

Allen voran möchten wir der Familie von Hans Himmelheber für ihre Grosszügigkeit, ihr Vertrauen und ihr Wohlwollen danken. Barbara und Eberhard Fischer, Susanne Himmelheber und Peter Pausch, Martin Himmelheber und Clara Himmelheber sowie alle anderen Familienmitglieder haben unser Projekt auf vielfältige Weise unterstützt, sei es durch Schenkungen und Leihgaben, mit Tipps und Transkriptionen, in Diskussionen und Interviews oder durch ihre Stimme wie im Fall von Martin Himmelheber, der als ausgebildeter Radio- und Zeitungsjournalist in der Ausstellung die O-Töne seines Vaters spricht.

Für ihre grosszügigen Leihgaben gilt unser Dank den internationalen Museen – allen voran dem Museum der Kulturen in Basel, dem AfricaMuseum in Tervuren, dem Virginia Museum of Fine Arts in Richmond und dem Musée d'ethnographie de Genève – sowie den privaten Sammlern und Galerien – darunter Jan Calmeyn, Nuno Crisostomo, Christraud Geary, Marc Felix, Boris Kegel-Konietzko, Wally und Udo Horstmann, François Mottas, MAGNIN-A, CAAC – The Pigozzi Collection, NOMAD GALLERY, Henri und Farida Seydoux Collection – und allen Leihgebern, die nicht genannt werden möchten. Für ihre grosse Unterstützung bei unseren Recherchen danken wir Isabella Bozsa, Bambi Ceuppens, Anne Brandstetter, Mathieu Zana Aziza Etambala, Sarah Ferracuti, Bernhard Gardi, Beatrix Heintze, Markus Himmelsbach, Floriane Morin, Jan Raymaekers, Pascal Martin Saint Léon, Sarah Van Beurden, Julien Volper, Albrecht Wiedmann und Richard Woodward. Bei der Konzeption der Ausstellung waren intern die Anregungen des Kuratoriums und von Lorenz Homberger und extern der Austausch mit den Studierenden des von uns angebotenen Kurses an der Universität Zürich

sowie die Diskussionen mit den Fachleuten bei den beiden Workshops im Rahmen des SNF-Projektes sehr wertvoll. Ein besonderer Dank gilt unseren Kolleginnen des Himmelheber-Projektes, Gesine Krüger, Anja Soldat und Esther Tisa Francini, für die gute und inspirierende Zusammenarbeit.

Dieser Katalog wäre nicht zustande gekommen ohne die anderen Autorinnen und Autoren wie Sandrine Colard, Laura Falletta, Nzomba Dugo Kakema, David Mannes, Constantine Petridis und Jens Stenger. Christraud M. Geary und Z. S. Strother haben nicht nur Essays für den Katalog beigesteuert, sondern sind uns mit ihrer Expertise während der gesamten Vorbereitungszeit zur Seite gestanden und haben uns in vielfacher Hinsicht bereitwillig unterstützt. Für ihren Beitrag zum Gelingen des Katalogs und der Ausstellung möchten wir unseren grossen Dank aussprechen. Dem Paul Scherrer Institut in Villigen verdanken wir erhellende Einblicke ins Innere der Kunstwerke. Für die zeitgemässe und durchdachte Gestaltung des Katalogs war Claudio Barandun verantwortlich, dem unser Dank ebenso gilt wie Muriel Blancho vom Verlag Scheidegger & Spiess und unserem Publikationskoordinator Mark Welzel. Besonders gelungen sind auch die Übersetzungen der poetischen Texte von Sinzo Aanza und Fiston Mwanza Mujila durch Elisabeth Müller. Die wunderbar frisch wirkenden Fotografien unserer eigenen Objekte verdanken wir Rainer Wolfsberger.

Stellvertretend für alle anderen an unserem Museum möchten wir Andrea Kuprecht, unserer Registrarin, danken sowie Nanny Boller und Martin Ledergerber für Konservierung-Restaurierung; Elena DelCarlo, Alain Suter und Nicola Morgan für Marketing und Kommunikation; Maya Bühler, Linda Christinger und Caroline Spicker für die Kunstvermittlung; Michael Busse und Patrizia Zindel für Finanzen und Personal; Silvan Bosshard und Mesut Kara für Facility Management. Für die gelungene Gestaltung und Grafik geht unser Dank an Martin Sollberger und Jacqueline Schöb. Die eindrucklichen multimedialen Projektionen verdanken wir Masus Meier sowie Robbert van Rooden und Robin Burgauer von Inlusio. Ein grosses Dankeschön geht an unsere beiden Assistentinnen Laura Falletta und Daniela Müller; was hätten wir nur ohne sie gemacht. Besonders erwähnen wollen wir Albert Lutz, unseren Direktor, der uns und unsere Arbeit in den letzten Jahren immer wohlwollend gefördert hat.

Als äusserst bereichernd, sowohl intellektuell als auch persönlich, empfanden wir den engen Austausch und die Diskussionen mit den an der Ausstellung beteiligten Künstlerinnen und Künstlern aus dem Kongo und der Diaspora. Unser herzlicher Dank geht deshalb an Sammy Baloji und Fiston Mwanza Mujila, Sinzo Aanza und David Shongo sowie Yves Sambu und Michèle Magema, deren neu entstandene Arbeiten die Ausstellung ebenso bereichern wie diejenigen von Angali, Steve Bandoma, Hilary Kuyangiko Balu, Aimé Mpane, Chéri Samba, Monsengo Shula und Pathy Tshindele. Vonseiten der kongolesischen Diaspora in der Schweiz sei allen voran die Künstlerin Fiona Bobo genannt, stellvertretend danken wir aber auch Fabrice Mawete, Hardy Nimi und den Schweizer *sapeurs* für ihre Unterstützung.

Unser allergrösster Dank geht zum Schluss an unsere Familien, ohne die wir diese intensive Phase des Denkens, Kuratierens, Organisierens und Schreibens nicht hätten bewerkstelligen können.

Michaela Oberhofer und Nanina Guyer



Abb.1

Abb.1
Chéri Samba
Hommage aux anciens créateurs
1999, Acryl auf Leinwand, 151 x 201 cm
CAAC – The Pigozzi Collection

EINLEITUNG: FIKTIONEN UND KUNST- WELTEN DES KONGO ZWISCHEN GESCHICHTE UND GEGENWART

Michaela Oberhofer, Nanina Guyer

Angesichts der aktuellen Debatten über koloniale Sammlungen stellt sich heute mehr denn je die Frage zum zeitgemässen Umgang mit Objekten aus Afrika, die ihres kulturellen Umfelds entrisen und ihrer ursprünglichen Stimme beraubt worden sind. Sie waren nie für einen Museumskontext gedacht und schaffen daher ein kuratorisches Dilemma, das auch am Anfang der Überlegungen zu *Fiktion Kongo – Kunstwelten in Geschichte und Gegenwart* stand [Abb. 1].¹ Das umfangreiche Archiv von Hans Himmelheber, welches als Ausgangspunkt für diese Ausstellung dient, ist dem Museum Rietberg in den letzten Jahren von der Erbgemeinschaft Hans Himmelheber übergeben worden. Es umfasst seine einzigartige Privatsammlung sowie den fotografischen und schriftlichen Nachlass. Himmelheber (1908–2003) war ein deutscher Kunstethnologe, der bei seinen Forschungen in Afrika einen damals innovativen Kunst- und Künstleransatz vertrat, der bis heute wirksam ist. Im Mittelpunkt dieses Katalogs stehen über 100 farbenprächtige Masken, filigrane Figuren, gewebte und bestickte Textilien und Alltagsgegenstände sowie rund über 200 historische Fotografien, die er von seiner Reise 1938/39 aus Belgisch-Kongo, ab 1971 Republik Zaire und seit 1997 Demokratische Republik Kongo, nach Europa mitbrachte. Viele der Kunstwerke und Schwarz-Weiss-Aufnahmen wurden noch nie öffentlich gezeigt oder publiziert. Doch welches ist – angesichts der aktuellen Fragen zu Restitution und Identität sowie der globalen Herausforderungen von Migration und Digitalisierung – der angemessene Umgang mit musealen Objekten und Fotografien aus Afrika? Gibt es überhaupt den einen richtigen Weg? Müssen wir uns den Archiven, als Zeugen der Kolonisierung des afrikanischen Kontinents und der andauernden Verflechtungsgeschichte zwischen Afrika und dem Rest der Welt, nicht vielmehr multiperspektivisch, mit sich ergänzenden und auch widersprechenden Lesarten annähern?

Seit den 1980er-Jahren weisen afrikanische Intellektuelle wie Valentin Mudimbe, Achille Mbembe oder Felwine Sarr darauf hin, was die Monopolstellung des globalen Nordens und die Asymmetrie bei der Wissensproduktion über Afrika bedeuten. Eine Dekolonisierung des Denkens und der Geschichtsschreibung erfordert die Anerkennung der afrikanischen Perspektive.² Die Ausstellung *Fiktion Kongo* stellt einen möglichen Weg dar, die Deutungshoheit des westlichen Kunstdiskurses – zumindest ansatzweise – zu durchbrechen und den Blick für alternative Erzählungen und Vorstellungswelten zur kongolesischen Geschichte und Gegenwart zu öffnen. Ein zeitgenössisches Sinnbild für diesen Perspektivwechsel sind die Bilder von Monsengo

¹ Für die wertvollen Kommentare und Denkanstöße danken wir Christraud Geary, Gesine Krüger, Anja Soldat und Esther Tisa Francini. Zum kuratorischen Dilemma siehe Kasfir, 1997.

² Mbembe, 2015, Mudimbe, 1988 und Sarr, 2019.

Shula im Stil der populären Malerei: Afronauten in leuchtenden Wax-Print-Textilien schweben um Satelliten, die von Figuren der traditionellen Kunst gekrönt sind. Der in Kinshasa lebende Künstler bezieht sich darin nicht nur auf das ambitionierte Weltraumprogramm des Kongo in den 1970er-Jahren, sondern malt sich eine neue Weltordnung mit Kongo, das heisst Afrika, als Mittelpunkt des Kosmos aus [Vor-/Nachsatz].

NEUE WEGE IM UMGANG MIT ALTER KUNST

Häufig widmeten sich Ausstellungen zum Kongo entweder der zeitgenössischen oder der historischen Kunst.³ In der Vergangenheit überwog oft ein Meisterwerk-Diskurs, das heisst, auf Basis des im Westen geprägten Kunstkanons wurden «die bedeutendsten» Kunstwerke aus renommierten Museen und Sammlungen zusammengetragen und ausgestellt.⁴ Dabei wurden sie entsprechend dem *one tribe = one style*-Paradigma nach regionalen beziehungsweise ethnischen Stilen klassifiziert.⁵ Im Vordergrund stand häufig die repräsentative Kunst von mächtigen Königtümern wie derjenigen der Kongo, Kuba oder Luba [Abb. 2/3]. In den Ausstellungskatalogen waren die Stücke den westlichen Sehgewohnheiten entsprechend seitlich vor einem monochromen, meist grauen oder schwarzen Hintergrund abgebildet, um eine bestimmte Aura und Ästhetik zu erschaffen. Historische Fotografien wurden – wenn überhaupt – verwendet, um die «Authentizität» der Objekte zu bekräftigen. Die Inszenierung in Raum und in Buchform bestärkte oftmals das Stereotyp von Afrika als ahistorisch und traditionell.

Im Kongo existiert bereits seit Längerem eine lebendige Kunstszene. Diese besteht sowohl aus Künstlerinnen und Künstlern der arrivierten, noch aus der Kolonialzeit stammenden Kunstschulen in Kinshasa und Lubumbashi als auch aus jungen Künstlerkollektiven und Kunstinitiativen. Gegenwärtig herrscht im Westen ein richtiggehender Hype um die zeitgenössische Kunst aus dem Kongo, wie die steigende Anzahl an Ausstellungen in Europa und den USA zeigt. Insbesondere die populäre Malerei, die in den 1930er-Jahren im Umfeld der von Kolonialbeamten und Missionaren gegründeten Kunstakademien entstand, erfreute sich mit ihren farbigen Bildern von Alltagsszenen des urbanen und folkloristischen Kongo grosser Beliebtheit, entspricht diese doch – trotz der inhärent politischen Botschaft – dem im Westen verbreiteten Stereotyp des fröhlichen, bunten Afrika.⁶ Aktuell widmen sich Ausstellungen vermehrt jüngeren Künstlern und vor allem Künstlerinnen, und es stehen alternative Genres und Medien wie Fotografie, Performance, Literatur, Installation, Bildhauerei oder digitale Kunst im Zentrum.⁷ Immer häufiger übernehmen dabei auch kongolesische Kuratoren die Konzeption der Ausstellungen und stellen Themen wie Urbanität, Migration oder Utopie in den Vordergrund.⁸ So steht die diesjährige Biennale in Lubumbashi unter dem Motto *Future Genealogies: Tales From The Equatorial Line*.

Hans Himmelheber war in den 1930er-Jahren einer der Ersten, der die individuelle Autorenschaft hinter afrikanischen Objekten erkannte und erforschte. Ebenso wie er damals mit lebenden Künstlerinnen und Künstlern seiner Zeit zusammenarbeitete, tun wir dies heute in dieser Ausstellung. Für *Fiktion Kongo* schwebte unserem Kuratorinnenteam – Nanina Guyer als Kuratorin für Fotografie und Michaela Oberhofer als Kuratorin für

3 Wir sprechen von «Kunst», «Künstlerinnen» und «Künstlern», auch wenn uns bewusst ist, dass die Schnitzer und Bildhauerinnen, Weber und Stickerinnen, Ritualexperthen und Töpferinnen im Kongo der 1930er-Jahre ihre Tätigkeit mit anderen Worten und Konzepten umschrieben, die wenig mit unserem, von der europäischen Kunstgeschichte geprägten Verständnis dieser Begrifflichkeiten zu tun haben. Gleichwohl verweisen diese Begriffe auf eine kulturell spezifische Ästhetik, die es zu beschreiben gilt, und auf die besondere Rolle der Kunstschaftenden in vielen Gesellschaften.

4 Nur wenige Ausstellungen widmeten sich der Sammlungsgeschichte, z.B. *Exit Congo Museum*, AfricaMuseum, Tervuren 2000.

5 Zur Kritik am *one tribe = one style*-Paradigma in der Kunstgeschichte Afrikas siehe z.B. Kasfir, 1984 oder Gagliardi, 2015.

6 Ausstellungen zur populären Malerei waren z.B. *An/Sichten: Malerei aus dem Kongo*, Museum für Völkerkunde, Wien, 2001; *Congo Art Works: Popular Painting*, Garage Museum of Contemporary Art, Brüssel, 2017; oder *Beauté Congo*, Fondation Cartier, Paris, 2015/16.

7 Siehe z.B. die Ausstellung *Kinshasa Chroniques*, Musée international des arts modestes, Sète, 2018/19; oder *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age*, WIELS, Brüssel, 2019.

8 Rezente Beispiele sind Sammy Baloji und Fiston Mwanza Mujila als Kokuratoren für *Congo Stars* im Kunsthaus Graz und in der Kunsthalle Tübingen 2018/19, In Koli Jean Bofane für das Festival *Kongo am Rhein* in Basel 2017 oder Eddy Ekete und Freddy Tsimba für *Megalopolis*, Grassi Museum für Völkerkunde, Leipzig, 2018/19.

Afrika und Ozeanien am Museum Rietberg – die Verbindung zweier Kunstwelten und Zeitebenen vor: die der 1930er-Jahre der Kolonialzeit und die der postkolonialen Gegenwart. Kongolesische Kunstschaftende haben sich in ihren Arbeiten schon immer auf das aktuelle Zeitgeschehen und das kulturelle Gedächtnis bezogen und in ihren Werken die sozialen und politischen Zustände früher wie heute kommentiert.⁹

Erst an der Wende zum 21. Jahrhundert rückten im Zuge des *archival turn* die umfangreichen Kolonialarchive in den Fokus von Künstlerinnen und Künstlern, die sich anhand der historischen Quellen kritisch mit ihrer eigenen Geschichte und der den Archiven inhärenten Wissensproduktion und Materialität befassen [siehe Abb. 1]. Diese Hinwendung zur Vergangenheit hat das koloniale Archiv, bestehend aus Texten, Fotos, Objekten und Tondokumenten, für die Kunstpraxis geöffnet und eine Reihe beeindruckender Werke, allen voran die Arbeiten des in der Ausstellung vertretenen Künstlers Sammy Baloji, hervorgebracht. Für die amerikanische Kunsthistorikerin und Kuratorin der Biennale 2019 in Lubumbashi, Sandrine Colard, hat dieser *archival turn* einen Dialog zwischen Afrika und Europa über die gemeinsame koloniale Geschichte angestossen [siehe Colard/Guyer].

In diesem Sinne haben wir für die Ausstellung *Fiktion Kongo* sechs zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler aus dem Kongo und der Diaspora eingeladen, sich aus ihrer Perspektive kritisch mit dem Archiv von Hans Himmelheber zu beschäftigen. An dem dialogischen Prozess in Form von kurzen Artist Residencies nahmen neben Sammy Baloji (und indirekt Fiston Mwanza Mujila) auch Sinzo Aanza, Fiona Bobo, Michèle Magma, Yves Sambu und David Shongo teil. In Reaktion auf die historischen Objekte, Fotografien und Texte von Hans Himmelheber entstanden neue Kunstwerke, die zugleich die alte Kunst und ihren Erwerb sowie das Archiv und seine Entstehung im Kontext der Kolonisierung thematisieren, kommentieren und damit aktualisieren. Hinzu kamen weitere Arbeiten von Angali, Steve Bandoma, Hilary Kuyangiko Balu, Aimé Mpane, Chéri Samba, Monsengo Shula und Pathy Tshindele. Die Künstlerinnen und Künstler beziehen sich alle formal und/oder inhaltlich auf historische Kunst und damit auf ihr eigenes kulturelles Erbe und setzen sich entschieden, aber auf ganz unterschiedliche Weise mit der kolonialen Vergangenheit und Erinnerungspraxis sowie der bis heute andauernden Ausbeutung und Ungleichheit im Kongo auseinander.

Während der intensiven Gespräche mit den Künstlerinnen und Künstlern hinterfragten wir immer wieder kritisch unsere eigene Perspektive. Ein Satz, der besonders oft fiel, war: «Le Congo, c'est une fiction». Diese implizite Aufforderung, die Vergangenheit und Gegenwart des Kongo je nach Akteur, Zeit und Ort als konstruiert und imaginiert wahrzunehmen, sollte zum Leitgedanken unseres Projektes werden.

Globale Verflechtung und Lokales Kunstschaffen im Kongo

Obschon der Kongo das Produkt fiktiver Grenzziehungen und früher wie heute auch eine Projektionsfläche für westliche und kongolesische Imaginationen ist, so ist er doch ein real existierender Raum, dessen Geschichte und Kunstschaffen von den Austauschbeziehungen mit dem Westen geprägt sind.¹⁰ Eine entschei-

9 Für historische Kunst siehe zum Beispiel Strother, 2016.

10 Einen Überblick zur Geschichte des Kongo bietet Van Reybrouck, 2012.

dende Rolle spielten dabei die Naturreichtümer und Bodenschätze des riesigen und vielfältigen Landes, dessen Fläche rund neun- und siebenzigmal so gross ist wie jene der ehemaligen Kolonialmacht Belgien. Die koloniale Ausbeutung und die ungleichen Machtbeziehungen zwischen dem Globalen Norden und Süden greifen Künstlerinnen und Künstler von jeher auf und verarbeiten sie mit Satire, Ernst und Humor in ihren Werken.¹¹

Bereits im 15. Jahrhundert war der Kongo durch Handel, Missionierung und Eroberung Teil der frühen Globalisierung. Das damalige Königreich Kongo am Unterlauf des gleichnamigen Flusses unterhielt enge Beziehungen zu Portugal, lieferte Elfenbein, Kupfer und Sklaven nach Europa, und die Oberschicht übernahm den christlichen Glauben. Diese Beziehungen spielten auch im Kunstschaffen eine wichtige Rolle: Einerseits eigneten sich die lokalen Künstler die neu verfügbaren Materialien und Formen für ihre eigenen Werke an. Beispielsweise wurden christliche Motive wie Kreuze und Heiligendarstellungen in synkretistische Religionsbewegungen und die damit verbundene Bildsprache integriert [Abb. 4/5].¹² Andererseits begann bereits wenig später eine Produktion für den westlichen Kunstmarkt; bekanntestes Beispiel sind die feinen Elfenbeinschnitzereien mit szenischen Darstellungen, die europäische Seefahrer, Forschungsreisende und Händler bei den lokalen Künstlern kauften oder in Auftrag gaben [Abb. 6]. Auch in weiter landeinwärts gelegenen Gebieten beeinflussten globale Verflechtungen die lokale Kunstproduktion. Als die Portugiesen 1830 die Sklaverei im benachbarten Angola abschafften, fand in der ganzen Region eine neue wirtschaftliche und politische Ausrichtung statt, die sich auch in der Kunst bemerkbar machte. Durch den Elfenbeinhandel mächtig geworden, liessen sich zum Beispiel Chiefs der Chokwe Gedenkfiguren schnitzen, die sie als unverwundbare Jäger im Stil des sagenumwobenen Prinzen Chibinda Ilunga darstellten [Abb. 7].¹³

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begann die gewaltsame Eroberung von weiten Teilen des afrikanischen Kontinents. Der belgische König Leopold II., der von 1865 bis 1909 regierte, verfolgte im Gebiet des Kongo seit 1876 unter dem Deckmantel zivilisatorischer und wissenschaftlicher Bemühungen vor allem seine persönlichen ökonomischen Interessen. Der britisch-amerikanische Journalist Henry Morton Stanley erhielt von ihm den Auftrag, lokale Machthaber im Kongo mit unerbittlicher Härte dazu zu bringen, Verträge zu unterschreiben, die Leopold nicht nur Land, sondern auch Arbeitskräfte zusicherten. Im Kongo erhielt Stanley den vielsagenden Namen Bula Matari («der die Steine bricht»). Seine Reiseberichte und Lebenserinnerungen wurden in Europa und den USA zu Bestsellern. Sie machten Stanley weltberühmt und prägten die Wahrnehmung des Kongo im Westen nachhaltig.

An der Berliner Westafrika-Konferenz 1884/85, die bezeichnenderweise auch Kongo-Konferenz genannt wird, einigten sich die europäischen Grossmächte untereinander über «ihre» Einflussgebiete auf dem afrikanischen Kontinent, um Kosten und Konflikte zu vermeiden. Dem belgischen König mit seiner *Association Internationale du Congo* wurde das riesige Territorium der heutigen DR Kongo als souveräner Machtbereich zugesprochen. Die Geschichte des von 1886 bis 1908 existierenden Freistaates, dessen exakte Grenzen erst 1910 festgelegt wurden, war eines der blutigsten Kapitel der Kolonisierung. Konzessionsfirmen

11 Siehe dazu Strother, 2016.

12 Für eine Studie zur christlichen Kunst im Kongo zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert siehe Fromont, 2014.

13 LaGamma, 2011, S. 182–223.

Abb. 2
Künstler der Luba-Region
Bogenhalter
Vor 1939, Holz, Eisen, Pflanzenfasern,
95,7 × 21,5 × 8 cm
Sammlung Kegel-Konietzko
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 2

Abb. 3
Künstler der Luba-Region
Figur einer sitzenden Frau mit Schale
Vor 1939, Holz, Glas, 28,5 × 17,2 × 17,5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.1109
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 3

Abb. 4
Künstler der Vili-Region
Kreuzifix
19. Jh., Gelbguss, Holz,
28,5 × 23 × 5,5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2007.144
Geschenk durch Vermittlung der Novartis
Sammlung Restiau



Abb. 4

Abb. 5
Künstler der Songye-Region
Figur mit Dornenkrone
Vor 1938, Holz, 28 × 15 × 14,5 cm
Museum der Kulturen Basel, III 6550
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 5

Abb. 6
Künstler der Kongo-Region
Spazierstock von Robert Visser
Spätes 19. Jh., Elfenbein, Silber,
96 × 6 × 6 cm
Sammlung Horstmann, Zug



Abb. 6

Abb. 7
Künstler der Chokwe-Region
Figur des Fürsten Chibinda Ilunga
19. Jh., Holz, 49,3 × 12,9 × 13,2 cm
Museum Rietberg Zürich, 2007.1
Geschenk durch Vermittlung der Novartis



Abb. 7



Abb. 8.1



Abb. 8.2

Abb. 8
Michèle Magma
Under the Landscape
2015, Kautschuk, 300 × 200 cm
Michèle Magma

Abb. 9
Hans Himmelheber
Männer beim Strassenbau
Luluwa-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 186-20

Abb. 10
Künstler der Luluwa-Region
Halb verbrannte Figur
als Beispiel von Ikonoklasmus,
bwanga bwa bukalenga
Vor 1939, Holz, 55 × 18 × 22 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 14
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 9



Abb. 10

mit bewaffneten Söldnern beuteten mit unglaublicher Grausamkeit die Bevölkerung aus und erzwangen riesige Kautschukernt. Die Künstlerin Michèle Magma thematisiert in ihrer Arbeit *Under the Landscape* die Zwangsarbeit auf den Plantagen und die fiktiven Grenzziehungen in der Kolonialzeit [Abb. 8]. Auf 81 Kautschuk-Tafeln gravierte sie mit feinen Linien die Grenzen des Kongo zu den neun Nachbarländern ein. Aus der frühen Zeit des Freistaates Kongo stammt auch Joseph Conrads düstere Erzählung *Herz der Finsternis* über die seelenlose Welt des Kolonialhandels, die bis heute die einseitige Rezeption des Kongo als ein von Krisen und Konflikten bestimmtes Land beeinflusst.

Nachdem die im Kongo verübten Gräueltaten von Missionaren und Menschenrechtsaktivisten – besonders durch Fotografien – publik gemacht worden waren, musste Leopold II. schliesslich 1908 seinen Freistaat an den belgischen Staat abtreten. Doch auch die neue Kolonie Belgisch-Kongo basierte auf Ausbeutung und Zwangsarbeit unter unmenschlichen Bedingungen [Abb. 9]. Die Kolonialregierung baute das System der indirekten Herrschaft weiter aus, indem sie das riesige Gebiet in administrative «Häuptlingstümer» mit jeweils einem *chef indigène* an der Spitze aufteilte. Oftmals ohne Rückhalt in der Bevölkerung erhielten diese *chefs* als Zeichen ihres neuen Postens eine Medaille [siehe Story, S. 80]. Solche *chefs médaillés* waren für die belgische Kolonialmacht wichtige Kooperationspartner und Mittelsmänner ebenso wie die *évolués*, zumeist in Missionsschulen erzogene, gebildete Kongolesen, die in den Städten lebten, europäische Kleidung und Einstellungen übernommen hatten und oftmals in der kolonialen Administration tätig waren.

Mithilfe des Verwaltungssystems und der Konzessionsgesellschaften wurde die Bevölkerung vom belgischen Kolonialstaat erneut rücksichtslos ausgebeutet, um die Produktion von Erzeugnissen aus der Landwirtschaft und dem Bergbau zu steigern. Die Zwischenkriegsjahre waren von zunehmenden Unruhen und gegenseitigem Misstrauen geprägt. Immer wieder rebellierte die Bevölkerung wie im Fall der Pende-Revolte, die 1931 von der Kolonialregierung brutal niedergeschlagen wurde. Durch religiöse Bewegungen versuchte die Bevölkerung, sich aus dem Klammergriff der belgischen Kolonialherrschaft zu befreien [Abb. 10]. Kunst konnte dabei auch Symbol des Widerstands sein [siehe Story, S. 206].

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden reiche Bodenschätze wie Kupfer, Uran oder Gold gefunden und zur Deckung des weltweiten Bedarfs an Rohstoffen abgebaut.¹⁴ Auch nach der Unabhängigkeit des Kongo von Belgien im Jahre 1960 war die Geschichte des Landes von globalen Wirtschaftsinteressen und lokaler Ausbeutung geprägt. Insbesondere der Abbau des Minerals Coltan ist mitverantwortlich für die grausamen bewaffneten Konflikte, die seit 1994 immer wieder vor allem im Osten des Landes aufflammten. Coltan wird für nahezu jedes elektronische Gerät – Mobiltelefone, E-Motoren, Computer – benötigt. Die Konflikte rund um den Rohstoffabbau werden auch von zeitgenössischen Künstlern wie Sammy Baloji oder David Shongo in ihren Werken aufgegriffen.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts spitzte sich nicht nur die koloniale Eroberung des afrikanischen Kontinents zu, sondern ebenso die «Jagd» auf die materiellen Erzeugnisse aus Afrika. Forschungsreisende, Kolonialbeamte, Missionare und

14 In Zeiten der industriellen und militärischen Expansion um die Jahrhundertwende war Kupfer wichtig, während des Kalten Krieges dann Uran. Die Atombomben, die im Zweiten Weltkrieg über Hiroshima und Nagasaki abgeworfen wurden, enthielten Uran aus dem Kongo.

Geschäftsleute brachten umfangreiche Sammlungen von ihren Reisen mit, die binnen kürzester Zeit die neu gegründeten Völkerkundemuseen füllten.¹⁵ Zugleich nahmen sie Tausende von Fotografien auf, was zur Entstehung einer verzerrten Bilderwelt Zentralafrikas führte, die unsere Wahrnehmung der Region bis heute beeinflusst.¹⁶ In Paris, aber auch in Brüssel und New York etablierte sich in den 1920er- und 1930er-Jahren ein reger Kunstmarkt für Werke aus den afrikanischen Kolonien. Die im 19. Jahrhundert noch als Kuriositäten, koloniale Trophäen oder Ethnographica betrachteten Gegenstände wurden nun als so genannte *primitive art* oder *art n*— zu Kunstwerken erhoben. An der westlichen Kanonbildung der afrikanischen Kunst wirkten neben der Avantgarde auch Museen, Galerien, Sammler und Kunstkritiker mit.¹⁷ Daneben entstand in den kolonialen Kreisen im Kongo selbst das Bewusstsein, die «traditionelle» Kunst sei förderwürdig, müsse gesammelt und in einem eigenen Museum ausgestellt werden [siehe Essay Oberhofer]. Auf Initiative der *Association des Amis de l'Art indigène* entstand, wenige Monate bevor Hans Himmelheber in Kinshasa eintraf, das Musée de la vie indigène, das heutige Nationalmuseum.

DAS ARCHIV VON HANS HIMMELHEBER

Hans Himmelheber war in dieses transatlantische Netzwerk der Kunstwelten – zwischen dem Sammeln und Forsuchen im kolonialen Süden und dem Kunstmarkt und Kunstkanon im Globalen Norden – eingebunden.¹⁸ Von 1933 bis 1976 unternahm der deutsche Kunstethnologe insgesamt 14 Forschungsreisen in die Côte d'Ivoire, nach Liberia, in den Kongo und nach Alaska. Seine innovativen Forschungen zur afrikanischen Ästhetik und den Kunstschaffenden liefern bis heute wichtige Impulse für die Beschäftigung mit der Kunst Afrikas. Als einer der Ersten untersuchte er die materielle Kultur in Afrika nicht nur anhand von Museumsobjekten, sondern interviewte die Kunstschaffenden selbst über ihren Werdegang, ihre Arbeit und Techniken sowie ihre ästhetischen Vorstellungen, er interessierte sich für ihre Persönlichkeit und fotografierte und beschrieb Schaffensprozesse.

Himmelheber wurde 1908 in Karlsruhe geboren und war promovierter Ethnologe und Mediziner. Um sein Studium zu finanzieren, begann er bereits ab 1929 als junger Mann mit afrikanischen und ozeanischen Objekten zu handeln. In Paris knüpfte er Kontakte zum französischen Galeristen und Sammler Charles Ratton, der auch seine Kongo-Reise unterstützte und ein wichtiger Geschäftspartner wurde. Nach seinen beiden ersten Forschungs- und Sammelreisen in die Côte d'Ivoire (1933 und 1934/35) konnte er sich auch international als Wissenschaftler und Kunsthändler einen Namen machen. Er belieferte zahlreiche Museen in Deutschland, Frankreich und der Schweiz und verkaufte auch an private Sammler. Zugleich baute er in Nordamerika ein Netzwerk zu Universitäten, Museen und zum Kunsthandel auf. An der ikonischen Ausstellung *African N— Art* im Museum of Modern Art in New York (1935) war er mit Leihgaben beteiligt. Während seines Aufenthaltes in den USA zwischen 1935 und 1937 hielt er wissenschaftliche Vorträge über seine Untersuchungen zur afrikanischen Kunst.¹⁹ 1936/37 überwinterte er auf den Nunivak-Inseln in Alaska und erforschte Künstler bei den Yupik.²⁰ Aus dieser Zeit rührte auch die Bekanntschaft mit dem in Deutschland geborenen Erhard

15 Siehe Schildkrout und Curtis, 1998. Die grösste Sammlung besitzt das Musée Royal de l'Afrique Centrale kurz AfricaMuseum in Tervuren, das 1910 aus der Weltausstellung in Brüssel hervorging (Van Beurden 2015). Aber auch andere europäische und amerikanische Museen besitzen umfangreiche Bestände aus Zentralafrika.

16 Für eine umfassende Studie zur Entstehung, Co-Autorenschaft und Logik dieser Bilderwelt siehe Geary, 2002.

17 Monroe, 2012.

18 In Anlehnung an das Konzept der «Kunstwelten» des amerikanischen Kunstsoziologen Howard S. Becker, (2017/Erstausgabe 1982) verstehen wir Kunst nicht als Produkt einer einzelnen Person – des Künstlergenius –, sondern als kollektiven Prozess eines über regionale Grenzen hinweg reichenden Netzwerkes. Im Fall der kongoleischen Kunstwelten in Vergangenheit und Gegenwart sind verschiedene Akteure bei der Herstellung und Verwendung, beim Verkauf und der Vermarktung sowie bei der Wissensproduktion und Imagination derselben beteiligt.

19 Beispielsweise an Universitäten in Cambridge, New Haven, Washington und New York. Dort lernte er amerikanische Ethnologinnen und Ethnologen wie Ruth Benedict, Margret Mead oder Franz Boas kennen. Letzterer riet ihm zu seinem Forschungsaufenthalt in Alaska.

20 Als Pendant zu seiner Doktorarbeit *N—künstler* (1935) resultierte daraus sein Buch *E—künstler* (1938).

Abb. 11
Unbekannter Fotograf
Hans Himmelheber mit einer Gruppe
Yaka-Region, 1938, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich,
FHH 167-12 bis 167-14



Abb. 11

Abb. 12
Die Reiserouten von Hans Himmelheber in Belgisch-Kongo 1938/39
Durchgezogene Linie = Exakte Route
Gestrichelte Linie = Vermutete Route
Schraffiertes Gebiet = Besuchte Region,
genaue Route nicht bekannt

Etappe 1: Besuchte Region, der Yaka, Suku und Chokwe; 2.5.1938–24.12.1938

Etappe 2: Schiffsroute von Kinshasa nach Basongo; 24.12.1938–1.1.1939

Etappe 3: Reiseroute zwischen Basongo und Kananga; 1.1.1939–28.3.1939

Etappe 4: Rundreise von und zurück nach Kananga; 28.3.1939–4.4.1939

Etappe 5: Rundreise von und zurück nach Kananga; 4.4.1939–18.5.1939

Etappe 6: Rückreise von Kananga nach Kinshasa; 18.5.1939–9.6.1939

YAKA, PENDE etc.
Namen der Sprachgruppen, die Hans Himmelheber besuchte

Reise rekonstruiert anhand des Tagebuchs und der Publikationen von Hans Himmelheber

Konzept: Daniela Müller

Abb. 13
Künstler der Yaka-Region
Männliche Figur
Vor 1938, Holz, 56 × 11 × 13 cm
Musée d'ethnographie de Genève,
ETHAF 015945
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 13

Abb. 14
Hans Himmelheber
Hans Himmelheber fotografiert einen Dorfplatz, vor ihm die erworbene Figur
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 166-19



Abb. 14

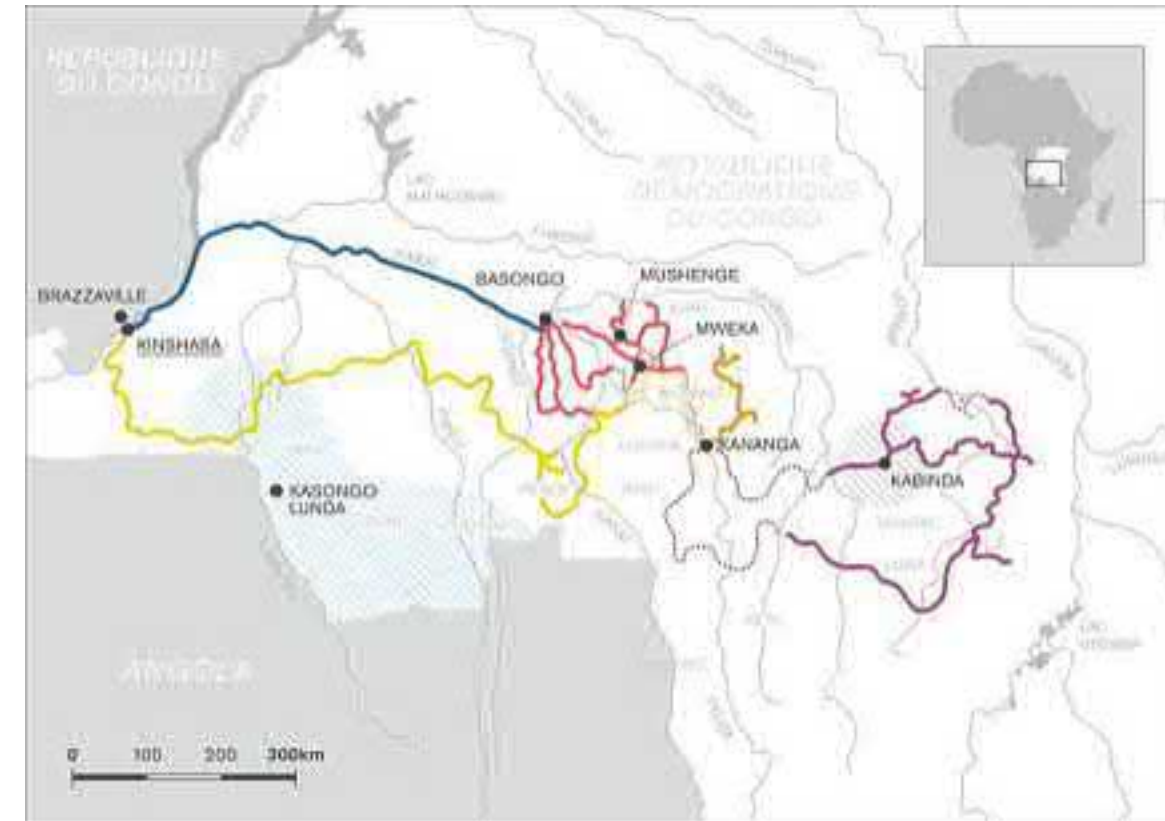


Abb. 12

Weyhe, dessen Galerie der Hauptgeldgeber für die Kongo-Reise wurde [siehe Essay Oberhofer].

Nur eine Woche nach seiner Rückkehr aus Amerika begab sich Himmelheber mit knapp 30 Jahren auf eine zweijährige Reise nach Kamerun, Gabun und Belgisch-Kongo, die insofern für ihn untypisch war, als dass er später nie wieder dorthin zurückkehren sollte [Abb. 11]. Für den Katalog und die Ausstellung *Fiktion Kongo* steht der Zeitraum zwischen Mai 1938 bis Juni 1939 im Zentrum, als er die Region zwischen den Flüssen Kwango, Kwilu und Kasai bis hin zum Sankuru und Lomami bereiste, die heutigen Provinzen Kwango, Kwilu, Kasai, Kasai-Central und Kasai-Oriental sowie die angrenzenden Gebiete der Provinzen Sankuru, Lomami und Lualaba [Abb. 12].²¹ Während in Europa vor allem die höfische Kunst der Luba, Kongo oder Kuba hoch im Kurs stand, konzentrierte sich Himmelheber – neben den Kuba – auch auf weniger erforschte Kunstregionen wie die der Biombo, Chokwe, Luluwa, Pende, Songye, Suku oder Yaka.

Für seine Kongo-Reise hatte Hans Himmelheber zwei Motive: Zum einen wollte er seine in der Côte d'Ivoire und Alaska begonnenen Forschungen zu Kunst und Künstlern weiterführen. Zum anderen war die Kongo-Reise ökonomisch begründet. Als unabhängiger Ethnologe, der nie an einer Universität oder einem Museum als fest angestellter Professor oder Kurator arbeiten sollte, war Himmelheber zur Finanzierung seiner wissenschaftlichen Arbeit und seines Lebensunterhaltes auf den Ankauf und Handel mit Artefakten aus Afrika angewiesen [Abb. 13/14]. Im Fall des Kongo handelte es sich um eine Sammelreise im Auftrag der Schweizer Völkerkundemuseen in Basel und Genf sowie der Weyhe Gallery in New York und der Galerie Charles Ratton in Paris.

Daneben behielt Hans Himmelheber besonders eindrückliche Kunstwerke für seine Privatsammlung, die nie zum Verkauf vorgesehen war. Im Jahre 1993 zeigte das Museum Rietberg Teile der Sammlung erstmals zusammen mit seinen Fotografien in der Ausstellung *Zaire 1938/39*, kuratiert von seiner Enkelin Clara Himmelheber, der heutigen Kuratorin für Afrika am Rautenstrauch-Joest-Museum, und seinem Sohn Eberhard Fischer, dem ehemaligen Direktor des Museums Rietberg.²² Im dazugehörigen Katalog wurde eine Auswahl der fast 1500 Fotografien, die Himmelheber auf seiner Kongo-Reise machte, erstmals publiziert [Abb. 15].

In den letzten fünf Jahren gelangte dank der Familie Fischer/Himmelheber seine als «Familienschatz» angesehene Sammlung – grösstenteils als Schenkung – an das Museum Rietberg. Mittlerweile umfasst sie über 750 Objekte, wovon fast ein Drittel von seiner Kongo-Reise stammt. Darunter befinden sich fein geschnitzte Skulpturen, aufwendig bestickte Textilien, reich dekorierte Alltagsgegenstände oder besonders seltene Ensembles von Initiationsmasken der damaligen Zeit. Hinzu kommt das Fotoarchiv mit 15000 Schwarz-Weiss-Negativen von all seinen Reisen. Hans Himmelheber war ein begnadeter Fotograf, der stets mit der Kamera unterwegs war und die Fotografie während seiner kunstethnologischen Forschungen systematisch als Arbeitsinstrument einsetzte. Zusammen mit dem umfangreichen schriftlichen Nachlass, der sich seit 2016 im Museum befindet, ist so ein einzigartiges «Archiv» entstanden, das in einem vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Projekt erforscht wird.²³ Die Ausstellung *Fiktion Kongo* präsentiert unter anderem auch die ersten Ergebnisse dieses auf vier Jahre angelegten kollaborativen Forschungsprozesses.

21 Vor der Gebietsreform entsprach dieses Gebiet zwischen 1988 und 2015 den alten Provinzen Bandundu, Kasai-Occidental und Kasai-Oriental. In Belgisch-Kongo hiessen diese Provinzen ab 1935 Léopoldville und Lusambo mit den von Himmelheber besuchten Distrikten Kwango, Kasai und Sankuru.

22 Siehe für Basel auch Gardi, 1986.

23 Das Forschungsprojekt «Hans Himmelheber – Kunst Afrikas und verflochtene Wissensproduktion», das seit Oktober 2018 läuft, ist eine Zusammenarbeit zwischen dem Museum Rietberg und dem Lehrstuhl von Prof. Gesine Krüger am Historischen Seminar der Universität Zürich.

Abb. 15
Titelbild des Fotokataloges *Zaire 1938/39: Hans Himmelheber. Fotodokumente zur Kunst bei den Yaka, Pende, Tshokwe und Kuba*. Zürich, 1993

Abb. 16
Hans Himmelheber
Seite aus Hans Himmelhebers *Kongo-Tagebuch*
Kuba-Region, 22. und 23.1.1939
Archiv Museum Rietberg Zürich

Abb. 17
Hans Himmelheber
Kontaktabzug
SW-Positive auf Papier
Museum Rietberg Zürich, FHH 194-21b

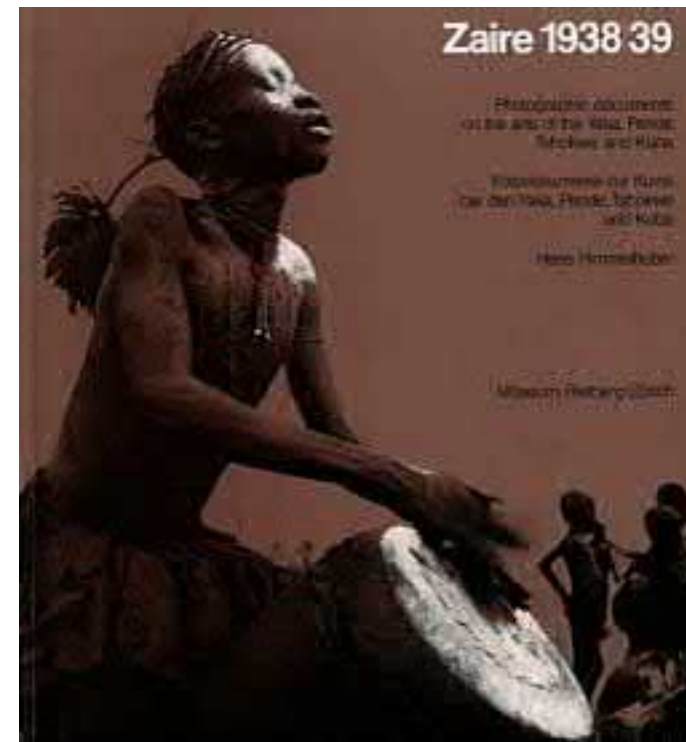


Abb. 15

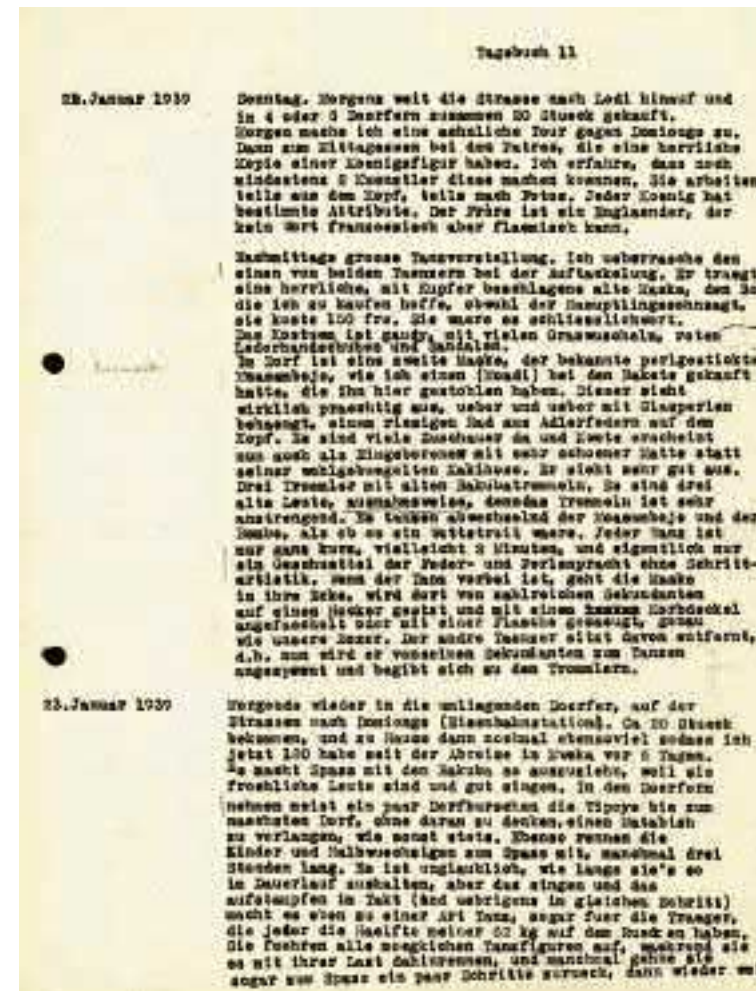


Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

Abb. 18
Hans Himmelheber
Die Yaka-Maske im Tanz
Kingulu, 20.6.1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-39

Abb. 19
Hans Himmelheber
Die Yaka-Maske in einer Auslegeordnung am Boden
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 158-18

Abb. 20
Künstler der Yaka-Region
Die Yaka-Maske als Museumsobjekt
Vor 1938, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, ca. 44 × 22,5 × 18 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 7
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Während seine wissenschaftlichen Feldforschungsnotizen (auch die zum Kongo) 1942 im Zweiten Weltkrieg in Karlsruhe einem Bombenangriff zum Opfer fielen, ist es hingegen ein Glücksfall, dass sein Tagebuch der Kongo-Reise als Kopie erhalten blieb [Abb. 16]. Beginnend mit dem Neujahrstag 1939 hatte er darin in den letzten sieben Monaten seines Aufenthaltes täglich seine Erlebnisse auf einer Schreibmaschine – meist spät nachts – festgehalten. Entstanden ist eine dichte Beschreibung der Reise, die sowohl seine Emotionen, Sehnsüchte und Bewertungen, die Unwägbarkeiten des Reisealltags, seine Sammeltätigkeit, aber auch die Beschreibung des kolonialen Alltags und die Auswirkungen der Weltpolitik am Vorabend des Zweiten Weltkriegs in Belgisch-Kongo enthält. Darin sind auch die Widersprüche und Ambivalenzen zwischen Himmelhebers Begeisterung für bestimmte Kunstwerke oder Künstler und seinen – für damalige Zeit typischen – Vorstellungen zur Hierarchie zwischen Kolonialherren und Kolonisierten abzulesen. Neben den Archiven in Basel und Genf, denen Himmelheber ausführliche Informationen zu den angekauften Stücken lieferte, sind als Quellen auch seine wissenschaftlichen Artikel in der Zeitschrift *Brousse* von Bedeutung, der damals neu gegründeten Zeitschrift der *Association des Amis de l'Art indigène* in Kinshasa.²⁴ Für die Analyse seiner Fotografien sind zudem seine umfangreichen Schlagwortkataloge und Notizen auf den Kontaktabzügen aufschlussreich [Abb. 17]. Himmelhebers Archiv lässt sich mit seinem Quellenreichtum zugleich in einen grösseren Zusammenhang von globalem Kunstmarkt, dem Konzept von Authentizität und dem dabei implizierten Gegensatz zwischen Tradition und Moderne einordnen [siehe Essays Guyer und Oberhofer].

Die Verknüpfung der verschiedenen Medien im Archiv – Objekt, Bild, Text – bietet wichtige Ansatzpunkte zur Erforschung der Objektbiografien und den damit einhergehenden Umdeutungsprozessen. So lässt sich beispielsweise der Weg einer Yaka-Maske von ihrer Entstehung und Nutzung über ihren Erwerb im Kongo bis hin zu ihrer Musealisierung und Ästhetisierung nachvollziehen. Zunächst von einem Yaka-Maskenmacher für die *mu-kanda*-Initiation hergestellt und mit Maskenkostüm in einer von Trommeln begleiteten Performance vor Publikum getanzt [Abb. 18], wurde die Maske zur Ware eines Sammlers, deren «Authentizität» Feldfotos bezeugen sollten [Abb. 19]. Heute – mittlerweile sind die Farben verblichen – ist sie ein ästhetisch inszeniertes Kunstwerk in einem Museumskontext [Abb. 20]. Den Querverbindungen im Archiv und den dichten Narrativen, die daraus entstehen, sind im Katalog und in der Ausstellung ausführliche Essays und so genannte Kurzgeschichten oder «Stories» gewidmet.

ZUR STRUKTUR DES BUCHES

In vier Kapiteln beleuchtet *Fiktion Kongo* die Kunstwelten des Kongo in Vergangenheit und Gegenwart. Ausgangsbasis sind dabei immer das Archiv von Hans Himmelheber und die Kunstwelt der 1930er-Jahre. Der erste Teil «Forschen, Fotografieren und Kunst erwerben» zeigt, wie der Ankauf der Objekte oder der Transport vor Ort – sei es in einer Art Sänfte (*tipoye*) oder im Auto [siehe *Stories*, S. 72 und 84] – vor sich ging und welche Akteurinnen und Akteure daran beteiligt waren [siehe *Stories*, S. 88 und 92]. Himmelheber versuchte während seiner Kongo-Reise

²⁴ Neben den drei erschienenen Artikeln wurde ein vierter Artikel aufgrund des Krieges nicht mehr gedruckt, ist aber als Rohfassung im Archiv des Museums Rietberg erhalten.

sowohl seinen wissenschaftlichen Ambitionen als Kunstethnologe als auch seinen Verpflichtungen als Sammler und Händler gerecht zu werden [siehe Essay Oberhofer]. Die Kamera als ständige Begleiterin setzte er dabei ganz unterschiedlich ein, etwa zur Artikulation seiner Absicht gegenüber der Dorfbevölkerung, als Werkzeug bei seinen Forschungen und zur Konstruktion einer bestimmten visuellen Fiktion des Kongo [siehe Essay Guyer]. Sowohl der Kunsterwerb als auch die Fotografien von Himmelheber sind von der Machtungleichheit zwischen Kolonisten und Kolonisierten geprägt, zugleich lassen sich aber auch Momente von afrikanischer Akteurschaft (*African agency*) aufzeigen: etwa wenn Himmelheber die Rolle der Künstler oder die Produktion für den Kunstmarkt dokumentierte oder wenn die lokale Elite Fotografie als Medium der Selbstdarstellung nutzte.

Die Künstlerin Michèle Magma und der Künstler David Shongo interpretieren die von Hans Himmelheber geschaffene Bilderwelt auf ganz unterschiedliche Weise. In seiner Serie *BLACKOUT POETRY, IDEA'S GENEALOGY* widmet sich der in Lubumbashi lebende Musiker, Komponist und Künstler David Shongo (geb. 1994) dem kolonialen Blick, der in Hans Himmelhebers Fotografien mitschwingt. In beeindruckenden Collagen legt Shongo diesen frei und potenziert ihn zugleich, indem er die fotografischen Subjekte durch uns wohlbekannte Elemente wie Astronautenhelme, Barcodes, Elektroleitplatten, Virtual-Reality-Brillen oder Maschinengewehre einer Aktualisierung unterzieht, die nicht nur auf die Ausbeutung und Konflikte um Rohstoffe anspielt, sondern die Abgebildeten so vertraut wie in die Ferne gerückt erscheinen lässt [siehe S. 104].

Die Performance-, Video- und Fotokünstlerin Michèle Magma (geb. 1977) hat mit *EVOLVE* eine Installation aus Fotos, Zeichnungen und Texten geschaffen, die sich durch ihre spezifische Lesart des Fotoarchivs von Hans Himmelheber auszeichnet [siehe S. 96]. In den Zwischenkriegsjahren, als Himmelheber den Kongo bereiste, gehörte ihr Grossvater väterlicherseits zur gebildeten städtischen Elite der *évolués*, die «europäisch» lebten und die auf Bildung und wirtschaftliche Modernisierung gerichteten Ziele des kolonialen Projektes begrüsst.²⁵ Die in Frankreich lebende Künstlerin, die zu den wenigen international erfolgreichen Frauen in der kongolesischen Kunst gehört, verbindet ihre individuelle Biografie mit der kolonialen Vergangenheit und sieht ihre Arbeit als Ritual der Wiedergutmachung an der Geschichte ihrer Familie und ihres Landes.

Im nächsten Kapitel stehen «Design und Eleganz» als wichtige Aspekte der kongolesischen Kunstwelten – jenseits zeitlicher und regionaler Grenzen – im Mittelpunkt. In der Vergangenheit taten sich vor allem die verschiedenen Gruppen der Kuba mit ihren aufwendig gestalteten Alltags- und Prestigegegenständen aus Holz, Glasperlen und Kaurischnecken hervor [siehe Stories, S. 128, 144 und 156]. Wie andere vor und nach ihm war Himmelheber bei den Kuba begeistert von deren Kreativität und «Kunst, um die Welt nach ästhetischen Prinzipien zu transformieren».²⁶ Besonders beeindruckend sind die über sechs Meter langen Tanzstoffe aus Raffia, deren abstrakte Muster Künstler wie Paul Klee, Pablo Picasso oder Henri Matisse inspirierten. Sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart gehen luxuriöse Accessoires und Designs mit einem prunkvollen oder eleganten Auftritt ein-

her. Die Könige der Kuba beispielsweise trugen bei öffentlichen Auftritten reich verzierte Gewänder mit Kopfbedeckung und Schmuck, die so schwer waren, dass sie sich kaum bewegen konnten. Basierend auf diesem visuellen Repertoire erschuf der zeitgenössische Maler Pathy Tshindele (geb. 1976) mit seiner Serie *It's my kings* seine eigene Vision eines idealisierten Kuba-Königs [siehe Story, S. 136].

Früher wie heute spielt bei der Selbstinszenierung das Medium der Fotografie eine wichtige Rolle. So nutzte die Kuba-Elite die Kameras der europäischen Besucherinnen und Besucher, um – dem Bild der Kuba im Westen entsprechend – ihren kulturellen Reichtum und ihre Überlegenheit gegenüber anderen zu inszenieren [siehe Essay Geary]. Auch bei Hans Himmelhebers Reise 1938/39, diente sein Fotoapparat einzelnen Männern und Frauen als Plattform für ihre Selbstdarstellung. Als der kongolesische Fotograf und Künstler Yves Sambu (geb. 1980) diese historischen Bilder das erste Mal sah, rief er erstaunt aus: «Mais, c'est contemporain!» Im Dialog mit den Schwarz-Weiss-Aufnahmen von Himmelheber wählte Yves Sambu bestimmte Motive aus seiner Serie *Vanité apparente* aus. Diese zeigt Porträts von *sapeurs* in Kinshasa, die sich durch ihre luxuriöse Kleidung und ihren exzentrischen Lebensstil auszeichnen. Mit ihrem Aussehen und Auftreten artikulieren die *sapeurs* eine Identität, die ihnen unter den harten Bedingungen der Megacity Kinshasa verwehrt bleibt [siehe S. 166].

Das selbstbewusste Auftreten von *sapeurs* in der Schweiz thematisiert die junge Zürcher Künstlerin Fiona Bobo (geb. 1992). Der Titel ihrer multimedialen Installation *Mvutu-Mboka Na Biso – et la Suisse* lässt sich mit «Kleiderstil, unser Land und die Schweiz» übersetzen. In Form von Fotografien und Videos von Schweizer *sapeurs* dokumentiert Fiona Bobo die grosse Bedeutung von extravaganter Kleidung, Stil und Mode in der kongolesischen Diaspora [siehe S. 173]. Die Gegenüberstellung der Bilder von Himmelheber, Sambu und Bobo verbindet Phänomene wie Selbstinszenierung, Fashion und Eleganz in Vergangenheit und Gegenwart, Stadt und Land, Tradition und Moderne.

Im Kapitel «Power und Politik» stehen die Wirkmacht und politische Dimension von Kunstwerken im Vordergrund. In der Vergangenheit beeinflussten Kolonisierung und Missionierung die religiösen und politischen Machtverhältnisse sowie die damit einhergehenden Künste. Dies führte mitunter dazu, dass Geheimgesellschaften wie die *kifwebe* und ihre Masken verboten wurden [siehe Story, S. 212]. In der Pende-Revolution diente Kunst hingegen als Symbol des Widerstandes gegen die Kolonialmacht [siehe Story, S. 206].

Bei den *mankishi* genannten Kraftfiguren der Songye und anderer Gruppen lud ein ritueller Spezialist die hölzerne Skulptur mit Substanzen auf und ermächtigte sie damit, Krankheiten zu heilen, vor Unglück oder bösen Kräften zu schützen [siehe Story, S. 232]. Im Fall der Luluwa waren die fein geschnitzten Kraftfiguren (*manga*) ebenfalls durch ihre Ambivalenz und Mehrdeutigkeit gekennzeichnet und besaßen sowohl positive als auch negative Eigenschaften [siehe Essay Petridis]. Das Innenleben der Kraftfiguren war dabei genauso wichtig wie ihr Äusseres, was im Katalog und in der Ausstellung durch neueste bildgebende Verfahren sichtbar gemacht wird [siehe Essay Oberhofer/Mannes/Stenger].

25 *EVOLVE* ist in gewisser Weise eine Fortführung der Arbeit *Mémoires Hévéa* (2015), bei der Magemas Familiengeschichte mütterlicherseits im Vordergrund steht.

26 Himmelheber, 1940, S. 22.

In der Kolonialzeit wuchs zunächst vielerorts die Bedeutung der Kraftfiguren: Die Künstler nahmen mit ihnen Bezug auf die politischen Machtverhältnisse. Die Chiefs und die lokale Bevölkerung versuchten, mit deren Kräften die Kontrolle über Handel und Politik im kolonialen System zu behalten beziehungsweise wiederzuerlangen [siehe Story, S. 218]. Als Reaktion darauf liessen Kolonialbeamte, aber auch Missionare, die Skulpturen zerstören, um die damit verbundene Praxis zu unterbinden. Dass dies nicht vollständig gelang, ist in der rezenten Kraftfigur mit den chinesischen Türschlössern zu erkennen. Auch zeitgenössische Künstler wie Hilaire Balu Kuyangiko (geb. 1992) entdeckten das Sujet für sich. Der in Kinshasa lebende Künstler lädt in seiner Arbeit *Nkisi numérique* eine solche Kraftfigur mit Elektroschrott auf. Balu formuliert damit eine düstere Zukunftsvision der von Konsum, Kapital und Ausbeutung geprägten Weltwirtschaft.

Der renommierte, international bekannte Künstler Sammy Baloji (geb. 1978 in Lubumbashi) erschuf für *Fiktion Kongo* die Installation *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* [siehe S. 242]. Das vielschichtige Werk aus Spiegeln, Fotos, Sound und Projektionen nimmt Bezug auf Himmelheber, wirft aber auch aktuelle Fragen über den Umgang mit kolonialen Sammlungen und Archiven auf: Was geschieht mit Objekten aus Afrika, die ihres kulturellen Kontextes beraubt in Museen des Globalen Nordens gelandet sind? Inwiefern ist es legitim, das geheime Innenleben von Kraftfiguren offenzulegen? Wie können die Objekte wiederbelebt werden und ihre Stimme zurückerhalten? Welche alternativen Formen der Erinnerung gibt es? Für die Installation von Baloji komponierte der in Graz lebende Schriftsteller Fiston Mwanza Mujila ein Erinnerungsgedicht (*kasala*) im Stil der Luba, in dem er nicht nur die Unmenschlichkeit des Rohstoffabbaus in poetische Worte fasst, sondern sich zugleich auf die Suche nach seinen kulturellen Wurzeln begibt.

Im Bereich «Performance und Initiation» steht die zentrale Bedeutung von Bewegung, Musik und Interaktion bei den Maskenauftritten in der Kunst des Kongo im Zentrum. Bei den Pende, Yaka, Chokwe oder Biombo traten farbenprächtige Maskengestalten während der *mukanda*-Initiation auf, bei der sich bis heute Knaben in einer Zeit der Prüfungen und Entbehren auf ihre zukünftige Rolle als Männer vorbereiten [siehe Stories, S. 273 und 298]. Hans Himmelheber besuchte die Lager, in denen die Beschneidungen durchgeführt wurden, und fotografierte die Maskentänze. Genau fünfzig Jahre später hat dies auch die amerikanische Kunsthistorikerin Z.S. Strother gemacht [siehe Essay Strother]. Die in den Fotografien eingefangene Dynamik der Tänze verdeutlicht den Stellenwert des Performativen und Spektakels in dieser Kunst, ganz im Gegensatz zur statischen Kunst an den Königshöfen. Nach der Benutzung waren solche Initiationsmasken oftmals wertlos und konnten von Sammlern wie Himmelheber erworben werden.

Die von Himmelheber gekauften Maskensembles mit Kostümen bestechen durch ihre Vielfalt an Farben, Formen und Materialien [siehe Story, S. 288]. Dabei wurde beispielsweise von den Schöpfern der Yaka-Masken erwartet, möglichst kreativ und innovativ zu sein, um das Publikum mit immer neuen Sujets zu überraschen und zu amüsieren. In den Performances kamen lokale Schönheitsideale und Konzepte von Männlichkeit und

Weiblichkeit zum Ausdruck, aber auch Erotik und Humor spielten eine Rolle. Manchmal bezog sich die Ikonografie der Masken auch auf das aktuelle Zeitgeschehen und thematisierte etwa auf humorvolle Art und Weise das Auftreten der Kolonialverwalter. Die *mukanda*-Lager überdauerten sowohl die Kolonialzeit als auch die gegenwärtigen Konflikte; in der Pende-Region wurden 2018 das letzte *mukanda*-Lager durchgeführt, mit steigender Teilnehmerzahl [siehe Essay Strother].

Zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler beschäftigen sich in unterschiedlicher Weise mit dem Erbe der Maskengestalten und ihren Auftritten. Die Künstler Steve Bandoma und Aimé Mpane beziehen sich auf die ungewöhnliche, da asymmetrische *mbangu*-Initiationsmaske der Pende. Während Steve Bandoma in seinem Gemälde *Papotage* die heilsbringende Botschaft von Christianisierung beziehungsweise Missionierung hinterfragt, kommentiert Aimé Mpane in seinen Doppelporträts *La Demoiselle Picasso* die Rezeption der Kunst Afrikas in der westlichen Avantgarde [siehe Story, S. 284].

Der junge Schriftsteller und Künstler Sinzo Aanza (geb. 1990) verwendet in seiner poetischen Installation *The lord is dead, long life to the lord* eine Maskengestalt in Form eines an Seilen aufgehängten Priesterkostüms [siehe S. 222]. Aanza geht in seiner Arbeit den Kontinuitäten und Diskontinuitäten von kolonialer und postkolonialer Geschichte und Politik sowie der Frage nach Restitution und Wiedergutmachung nach. Der Sound entstand als Mix seiner eigenen Texte mit Tonaufnahmen, die er in den von Himmelheber besuchten Dörfern gemacht hat.

«LIKE KONGO, I AM FICTION AND FUTURE»

Ausgangspunkt der Ausstellung *Fiktion Kongo* ist das aus Objekten, Fotografien und Texten bestehende Archiv von Hans Himmelheber, um das verschiedene Lesarten aus kuratorischer und künstlerischer Perspektive entstanden und miteinander verwoben sind. Dabei werden exakte Grenzziehungen zwischen Objekt und Foto, ob modern oder traditionell, vergangen oder gegenwärtig, aufgelöst. Die historischen Kunstwerke sind einerseits mit den Fotografien, die Hans Himmelheber auf seiner Reise 1938/39 machte, als sich ergänzende Medien der Wissensproduktion miteinander kombiniert. Andererseits wird die kongolische Kunstwelt der Kolonialzeit mit der Kunst der Gegenwart konfrontiert beziehungsweise umgekehrt. Daraus entsteht eine Verflechtung von verschiedensten Praktiken und Positionen über zeitliche und regionale Grenzen hinweg, wenn alte und neue Kunst, bildende Kunst und Fotografie, wissenschaftliche und poetische Texte, Design und Performance zu einem Kaleidoskop der Fiktionen und Imaginationen des Kongo miteinander verknüpft sind. Emblematisch dafür steht das Foto des jungen Künstlers David Shongo [Abb. 21], auf dem er eine selbst konstruierte Maske mit einem von Himmelheber aufgenommenen Porträt eines Chiefs trägt. Zusammen mit seinem Kommentar «Like Kongo, I am fiction and future» spannt er mit diesem Statement wie unsere Ausstellung den Bogen von der Vergangenheit in die Gegenwart – und darüber hinaus in die Zukunft.



Abb. 21

Abb. 21
David Shongo
Like Kongo, I am fiction and future
Instagram-Post, 23.8.2019
<https://www.instagram.com/p/B1glT8XHrKZ/>
(letzter Zugriff am 5.9.2019)

**FORSCHEN,
FOTOGRAFIEREN,
KUNST
ERWERBEN**

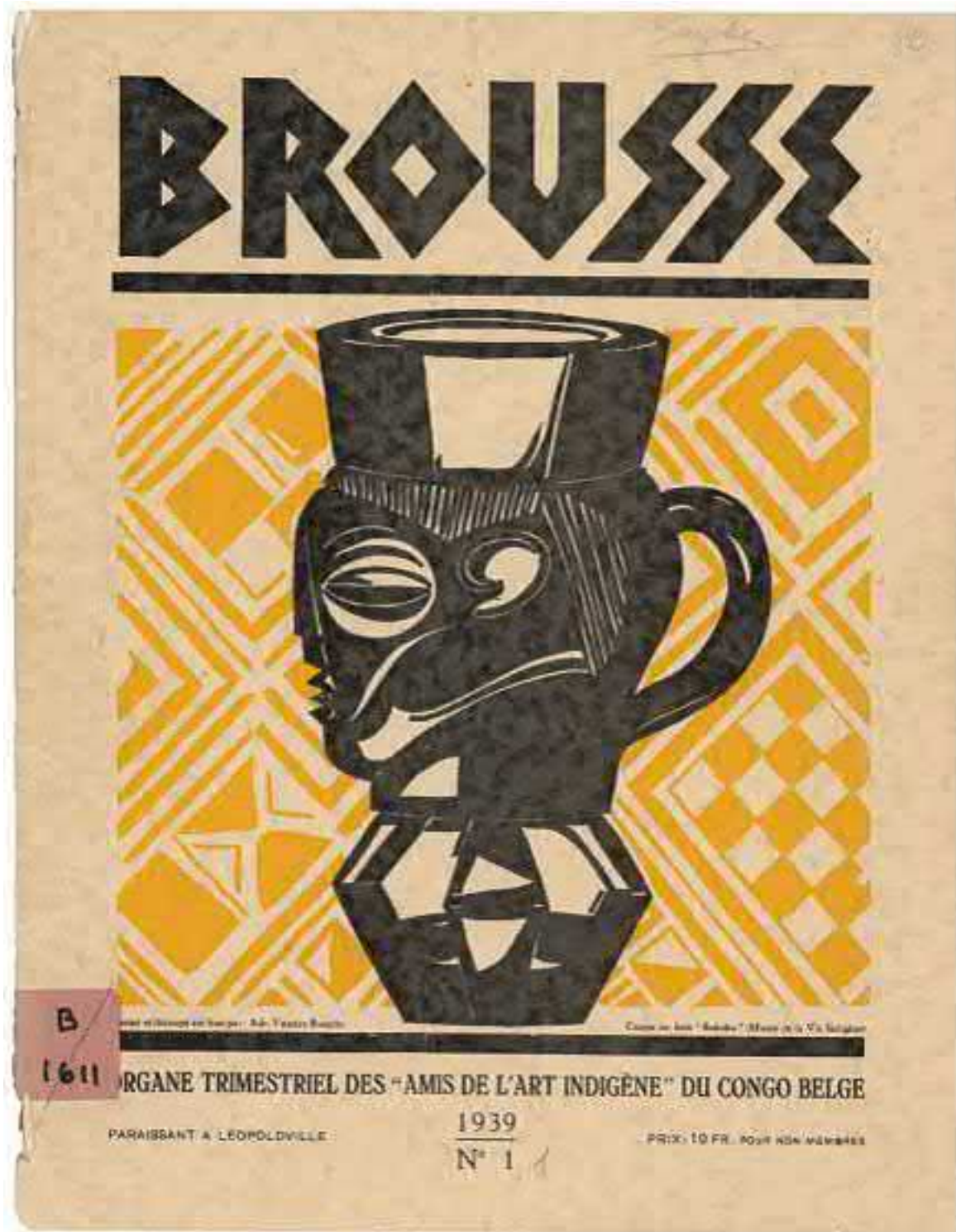


Abb. 22

Abb. 22
Titelseite der Zeitschrift *Brousse*,
in der Himmelheber seine Forschungs-
ergebnisse publizierte
Kinshasa, 1939
Museum Rietberg Zürich

IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN FORSCHEN UND SAMMELN: HANS HIMMELHEBER IM KONGO 1938/39

Michaela Oberhofer

«Heute, am Neujahrstag 1939 fasse ich zum zweiten oder dritten Mal den Entschluss, ein Tagebuch zu fuhren, weil ich seit einiger Zeit entschlossen bin, meinen Beruf systematischer zu [hand]haben. (...) Ich bin in Basongo, cheflieu des Bashilele, um hier eine Studie ueber die Kunst und Künstler zu machen, fuer die Revue Brousse, fuer die ich eine Serie von 4 Artikeln schreiben muss.»¹

Als Hans Himmelheber mit diesen Worten zu Beginn des Jahres 1939 sein Tagebuch zu seiner Reise in den Kongo begann, war er bereits seit 16 Monaten in Afrika unterwegs. Am 3. September 1937 kam er mit dem Schiff in Victoria (Nigeria), heute Limbe (Kamerun), an und bereiste von dort aus sechs Wochen lang vor allem den britischen Teil des Kameruner Graslandes. Mitte November 1937 setzte er seine Reise – diesmal unter weitaus schwierigeren Bedingungen – in Gabun fort, das damals Teil von Französisch-Äquatorialafrika war. Sowohl der Transport vor Ort als auch der Erwerb von Kunstgegenständen gestaltete sich komplizierter als erwartet. Nach fünf Monaten verliess Himmelheber im April 1938 enttäuscht Gabun in Richtung Brazzaville. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs war er immer wieder mit Vorbehalten gegenüber Deutschen konfrontiert. Nur durch Vermittlung des französischen Generalgouverneurs von Französisch-Äquatorialafrika, François-Joseph Reste, den Himmelheber bereits von seinen Aufenthalten in der Côte d’Ivoire zwischen 1933 und 1935 gut kannte, erhielt er schliesslich die Einreiseerlaubnis in den belgischen Kongo von dessen Generalgouverneur Pierre Ryckmans.²

Ende Mai 1938 erreichte Himmelheber das eigentliche Ziel seiner Reise: die Kolonie Belgisch-Kongo, die heutige Demokratische Republik Kongo. Von Kinshasa aus, damals noch Léopoldville, reiste er zunächst Richtung Süden, entlang der Grenze zu Angola. Im Anschluss an eine Schifffahrt von Léopoldville nach Basongo fuhr er in die Zentralprovinz Lusambo, bevor er über das Kasai-Gebiet wieder nach Léopoldville zurückkehrte. Der östlichste Ort, den Himmelheber erreichte, war Kabongo und Umgebung, der südlichste war in etwa Mato im Nordwesten der damaligen Provinz Elisabethville. Bis in die ökonomisch bedeutende Stadt Elisabethville, das heutige Lubumbashi, im Katanga-Gebiet gelangte er nie. Insgesamt hielt er sich 13 Monate im Kongo auf, bis er am 8. Juni 1939 den Frachter Togo der Reederei Woermann Richtung Hamburg bestieg und nach knapp zwei Jahren in Afrika wieder in der Heimat ankam.

Hans Himmelhebers Absichten im Kongo erschliessen sich aus den ersten Zeilen seines Tagebuches: Er wollte eine systematische

1 Tagebuch, Hans Himmelheber, Basongo, 1.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

2 Brief von Himmelheber an Eugen Paravicini, Brazzaville, 22.5.1938 (Archiv Museum der Kulturen Basel).

Feldforschung zu Kunst und Künstlern durchführen und die wissenschaftlichen Ergebnisse in der neuen Zeitschrift *Brousse* [Abb. 22], die von belgischen Kunstliebhabern im Kongo gegründet worden war, publizieren. Bereits einige Jahre zuvor hatte er ähnliche Vorhaben bei den Baoulé in der Côte d'Ivoire sowie bei den Inuit in Alaska realisiert.³ Im Fokus seiner Untersuchungen im Kongo sollten die Herstellung, der Gebrauch und die Bedeutung von Objekten stehen, aber auch die Kunstschaffenden selbst, ihre Biografie und ihre Vorstellungen. In Abgrenzung zu Kollegen, welche die materielle Kultur nur in Museen studierten, sah sich Himmelheber als einer der wenigen Ethnologen, die selbst ins Feld gingen und zentrale kunstethnologischen Themen vor Ort erforschten.⁴

Doch seine Reise war nicht nur wissenschaftlich motiviert. Da Hans Himmelheber nie eine feste Anstellung an einer Universität oder einem Museum hatte, war er zur Finanzierung seiner Forschung zeit seines Lebens auf den Handel mit Artefakten angewiesen. Dies trifft im Besonderen auf die Kamerun-Gabun-Kongo-Reise zu, die als Sammelreise im Auftrag der völkerkundlichen Museen in Basel und Genf sowie der Weyhe Gallery in New York und der Galerie Charles Rattou in Paris konzipiert war. Den beiden Museen gegenüber meinte er eine spezielle Bringeschuld zu haben, da er von seiner Alaska-Reise, die von ihnen unterstützt worden war, seiner Ansicht nach nicht genug Ethnographica nach Europa mitgebracht hatte.⁵ Mit der umfangreichen Sammlung, die er aus dem Kongo nach Deutschland und in die Schweiz sandte, erhoffte sich Himmelheber einen «Wendepunkt in meinem Beruf», um nicht mehr von Gönnern abhängig zu sein.⁶

Dieser Essay diskutiert Himmelhebers Kongo-Reise 1938/39 im Spannungsfeld zwischen seinen wissenschaftlichen Absichten als Kunstethnologe und seinen Verpflichtungen als Sammler und Kunsthändler. Als Quellen dienen die von ihm erworbenen Objekte, seine Fotografien, Notizen und Publikationen, vor allem aber sein Tagebuch über die letzten sieben Monate seines Aufenthaltes im Kongo. Die Kombination der verschiedenen Analyseebenen liefert neue Erkenntnisse zu seinen Forschungsfragen und -methoden sowie zum Erwerb der Kunstwerke und dem Handel mit ihnen.⁷ Himmelhebers detaillierte Beobachtungen spiegeln eindrücklich den kolonialen Alltag sowie die politisch angespannte Situation am Vorabend des Zweiten Weltkriegs wider, zeugen aber auch von seiner teils paternalistischen Haltung gegenüber Kongolesinnen und Kongolesen. Obwohl es keine Quellen aus afrikanischer Perspektive gibt, versucht dieser Essay, deren Handlungsspielräume innerhalb des Kolonialsystems zu rekonstruieren. Im Sinne von Howard S. Becker zeigt das Archiv von Himmelheber die Vernetzung der «Kunstwelten» und ihrer Akteure zwischen lokaler Kunstproduktion und Erwerb sowie kolonialer Politik und globalem Kunstmarkt auf.⁸

KUNSTETHNOLOGE UND ÄSTHET

«Wie hast du angefangen, diese Sachen in Holz zu machen?»⁹

Mit dieser Frage begann Hans Himmelheber seine Gespräche mit den Kunstschaffenden, die er auf seinen Forschungsreisen in Nordamerika oder Westafrika traf. Auch während seines Kongo-Auf-

³ Die Ergebnisse sind in seine Dissertation 1935 sowie in die Monografie 1938 eingeflossen.

⁴ Als weitere Ausnahmen nannte Himmelheber z. B. noch Franz Boas (Nordamerika), Augustin Krämer (Neuirland, Samoa) oder Joseph Maes (Kongo), (Manuskript des Vortrags «Les Esquimaux et leur art», Kinshasa, 25.7.1938, Archiv Museum Rietberg Zürich).

⁵ Mittlerweile gilt seine Inuit-Sammlung in ihrer Gesamtheit als einzigartiges Zeugnis der materiellen Kultur der damaligen Zeit.

⁶ Tagebuch, Hans Himmelheber, Port Francqui/ heute Ilebo, 13.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

⁷ Für ihre wertvollen Kommentare zu diesem Essay möchte ich Eberhard Fischer, Christraud Geary, Clara Himmelheber, Nanina Guyer, Marko Scholze und Esther Tisa Francini herzlich danken. Für Fehler, die sich eingeschlichen haben mögen, bin ich allein verantwortlich.

⁸ Becker, 1982.

⁹ Himmelheber, 1939b, S. 25. Himmelheber benutzt hier das koloniale «Du», das das Überlegenheitsgefühl der Europäer gegenüber Afrikanerinnen und Afrikanern ausdrückt.

enthaltene führte Hans Himmelheber mit mindestens zwei Dutzend Maskenmachern, Schnitzern oder Webern in der Region der Chokwe, Kuba und Yaka Interviews. Dabei fragte er nach ihrer Ausbildung und ihrem Werdegang und dokumentierte minutiös den künstlerischen Schaffensprozess. In seinen Publikationen nannte er die Namen der Künstler, erstellte Biografien und dokumentierte ihre Arbeit. Auch seinen Auftraggebern, wie dem Basler Museum, lieferte er nicht nur Angaben zu Funktion und Machart, der lokalen Bezeichnung sowie der regionalen und ethnischen Herkunft der von ihm erworbenen Werke, sondern auch die Namen der Schöpfer, soweit sie ihm bekannt waren. Besonders im Fall der Yaka notierte Himmelheber auf seinen Sammlungslisten die Namen zahlreicher Masken- oder Pfeifenmacher wie Bunila, Hukunga, Kaakambu, Kapalulu, Katomi, Futikissa, Kwatebo, Magaza, Monizaku oder Ngendele [Abb. 23].¹⁰

In Vorgriff auf sein Buch *N—kunst und N—künstler*, das 1960 erscheinen sollte, interessierten Hans Himmelheber bereits auf der Kongo-Reise Fragen der Ästhetik und Kunst Afrikas. Bemerkenswert ist, dass die Dichotomie zwischen Kunst (*art*) und Kunsthandwerk (*artifact/craft/artisanat*) für ihn keine Rolle spielte. Damit umging er die in der Kolonialzeit übliche Klassifizierung künstlerischer Ausdrucksformen in vermeintlich höherbeziehungsweise niederwertige, die einherging mit einer evolutionistischen Sichtweise, die die Kultur des Globalen Nordens zum Massstab aller Dinge erhob. Vielmehr wollte Himmelheber beweisen, dass es auch in Afrika Kunst und Künstler im modernen westlichen Sinne gab. Dieser Idee lag ein universalistisches Konzept von Kunst zugrunde, wie es auch in der Kunst der Avantgarde, der ästhetischen Moderne und nicht zuletzt der Gründung des Musée du Quai Branly zum Ausdruck kommt. In seinem zweiten *Brousse*-Artikel von 1939, mit dem er sich an Kunsthistoriker und Künstler wandte, diskutierte er die Frage, ob in der Kunst Afrikas, so wie in der europäischen Kunst, realistische Porträts existieren.¹¹ Seiner Ansicht nach gingen die weiblichen Tanzmasken der Chokwe in diese Richtung, wurden sie doch den Gesichtszügen besonders schöner Frauen nachempfunden. Ein anderes Konzept, das ihn immer wieder beschäftigte, war *L'art pour l'art*. Im Gegensatz zur Zweckgebundenheit von Masken und Figuren, meinte er, würden Gegenstände im «Kunstgewerbe» unter rein ästhetischen Gesichtspunkten hergestellt. Neben den Schnitzereien der Baoulé zählt er die von Kuba-Frauen geschaffenen Skulpturen aus Rotholzpuder (*bongotol*) zu dieser Kategorie [siehe Story, S. 156]. Bei diesen fein verzierten Arbeiten vermeintlich ohne Funktionalität handele es sich um zweckfreie, «selbständige Kunstwerke». Himmelhebers Verständnis, dass es Objekte gibt, die allein um der Kunst willen geschaffen und genossen werden, entsprach ganz dem der westlichen Moderne.

Die gesellschaftliche Rolle und die persönlichen Geschichten der Künstler und noch dazu der Künstlerinnen in den Mittelpunkt der Forschung zu stellen, war bemerkenswert und neuartig zugleich [Abb. 24]. In der Literatur zum Kongo, die Himmelheber rezipiert hatte (z. B. Baumann, Maes, Planquaert, Torday, Wissmann), wurden Kunstschaffende nicht als Individuen wahrgenommen.¹² Ihre Werke wurden einer vermeintlich homogenen ethnischen Gruppe zugeschrieben, sie, die Schöpfer, galten als einem traditionellen «tribalen» Stil verhaftet und blieben anonym – teils weil die westlichen Forscher nicht nach ihren Namen

¹⁰ Sammlungsliste der Yaka, 16.8.1938 (Archiv Museum Rietberg Zürich). Neben dieser ersten Liste zu seiner Sammlung von 1938 sind weitere Listen wahrscheinlich zusammen mit den anderen Dokumenten im Krieg verbrannt.

¹¹ Siehe dazu auch den Artikel zu seiner ungewöhnlichen Versuchsreihe über die Frage des Porträts (1972) sowie Boeck, 2019.

¹² Ende der 1930er- bzw. in den 1940er-Jahren begann Frans Olbrechts, der Direktor des Museums in Tervuren, Kunststile für den Kongo zu klassifizieren, jedoch interessierte er sich nur am Rande für einzelne Künstler (z. B. den «Meister von Buli»).

fragten, teils weil sie annahmen, diese seien nicht von Belang. Letzteres mochte für manche Kunstgattungen und -regionen durchaus zutreffen, etwa wenn ein Gegenstand in Gruppenarbeit oder als Alltagsgegenstand hergestellt wurde wie die von einem männlichen Weber und einer weiblichen Stickerin produzierten Raffiatextilien der Showa. Aber auch das Gegenteil war der Fall: Ein Werk, das als besonders gelungen angesehen wurde, konnte eng mit dem Namen des Herstellers verknüpft sein. Beispielsweise war der Bashilile-Chief Niamandele für seine ornamentierten Trommeln bekannt, und Himmelheber beobachtete Prinz Georges Kwete Mwana bei der Anfertigung von Borten. Bei den Yaka erhielten besonders geschätzte Maskenmacher vom Chief den Ehrentitel *kimvumbu* und bei den Pende durften sie sich mit einem Zierbeil schmücken [Abb. 25]. Zeitlebens interessierte Himmelheber die Frage nach der künstlerischen Freiheit und Innovationskraft von Künstlern. Statt nur auf das Typische eines regionalen Stils zu achten, fand Himmelheber auch Gefallen am Ungewöhnlichen oder Überraschenden einer künstlerischen Darstellung. Dabei berücksichtigte er stets den möglichen Einfluss durch Kulturkontakt und interethnische Beziehungen der von ihm besuchten Gruppen.

Himmelhebers Ansatz unterschied sich noch in anderer Hinsicht von dem der Sammler und Händler seiner Zeit.¹³ Für den Kunstmarkt der 1920er- und 1930er-Jahre waren Alter und Authentizität wichtige Kriterien für die Erhebung von afrikanischen Objekten zu Kunstwerken. Gebrauchsspuren und Patina galten als Merkmale eines «authentischen» Werks aus vorkolonialer, von fremden Einflüssen unberührter Zeit. Diese vermeintlichen «Altertümer» und «antiken Schätze» wurden – auch wenn sie jüngeren Datums waren – mit längst verschwundenen Kulturen in Verbindung gebracht und somit von der Gegenwart und ihren aktuellen Herstellern oder Besitzern abgekoppelt. Johannes Fabian bezeichnete dieses Deutungsmuster als Verweigerung der Zeitgenossenschaft (*denial of coevalness*).¹⁴

Dass dies bei Hans Himmelheber nicht der Fall war, ist durchaus ungewöhnlich. Auch wenn er hie und da ein Objekt als alt rühmte und versuchte, es zu erwerben, war Alter für ihn nicht das einzige Beurteilungskriterium, weder in seinen Schriften noch gegenüber seinen Auftraggebern. Im Gegenteil: Seinen dritten Artikel «Art et Artistes Bakuba» in der Zeitschrift *Brousse* widmete er einem spezifischen Leserkreis, den Händlern, Sammlern und Museumsdirektoren. Darin verwies er mit deutlichen Worten auf die Tatsache, dass Altersangaben bei afrikanischen Skulpturen oftmals «lächerlich übertrieben» seien.¹⁵ Vielmehr seien in zwei Dritteln der Fälle die Erschaffer von Werken auf dem Kunstmarkt noch am Leben. Als weiteres Beispiel nannte Himmelheber Yaka-Masken, die nach ihren Auftritten im Beschneidungslager häufig verbrannt oder verkauft würden, weshalb die Stücke – anders als von den Museen angegeben – höchstens ein paar Jahre alt sein könnten.¹⁶ Auch die Patina als ein Zeichen von Alter zweifelte er an. Während seiner Forschung dokumentierte er, wie Becher für den Kunstmarkt mittels Rauch von Kopal und Körperfett absichtlich eine glänzende Patina erhielten [Abb. 26]. Die alten Stücke hingegen wiesen aufgrund des langjährigen Gebrauchs einen matten dunklen Ton auf. Himmelheber bewertete dies nicht und betonte, es komme darauf an, dass die Patina ein Objekt unabhängig von seinem Alter verschönere.

13 Zum Kunstmarkt in Paris und New York siehe Monroe, 2012. Zu Leo Frobenius siehe z. B. Oberhofer, 2016.

14 Fabian, 1983.

15 «C'est superflu d'introduire ce facteur d'ancienneté dans l'appréciation de l'art primitif» (Himmelheber, 1940, S. 28).

16 Himmelheber, 1939a, S. 22 f.

Abb. 23
Hans Himmelheber
Himmelheber dokumentierte die Namen von Künstlern wie dem Pfeifenmacher Kwatebo
Kungasi, 8.6.1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 154-13



Abb. 23

Abb. 24
Hans Himmelheber
Auch Künstlerinnen wie diese Töpferin porträtierte Hans Himmelheber
Suku-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 170-5



Abb. 24

Abb. 25
Künstler der Pende-Region
Zierbeil für Künstler
Vor 1939, Holz, Metall, 36 × 7 × 31,5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.438
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer/
Susanne Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 25

Abb. 26
Hans Himmelheber
Schnitzer beim Schwärzen eines Bechers für die Patina
Lele-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 178-9



Abb. 26

Abb. 27
Künstler der östlichen Pende-Region
Ausdrucksstarke Maske
Vor 1939, Holz, Farbpigmente, Pflanzenfasern und Metall, 43 × 23 × 28 cm
Museum Rietberg Zürich, 2017.27
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 27

Schönheit und Qualität waren für Himmelheber weitaus wichtigere Kriterien bei der Einschätzung der materiellen Kultur Afrikas als das Alter der Artefakte. Alles, was er sah und beobachtete, beurteilte er danach, ob es in seinen Augen «schön» oder «schlecht» beziehungsweise «hässlich» war oder «keinen Charme» hatte. Dabei spielte es keine Rolle, ob es sich um das Aussehen eines Menschen, um Landschaft und Architektur oder eben um Gegenstände handelte. Himmelheber war ein Ästhet im Sinne eines westlich geprägten universalistischen Konzepts von Kunst und Schönheit. In «Schönheitswettbewerben» liess er auf seinen Reisen eine Auswahl von Masken oder anderen Objekten durch seine afrikanischen Begleiter bewerten. Erst nachdem sich die Befragten geäussert hatten, tat auch er seine Meinung kund. Dabei hätte sich sein Urteil – so seine Erfahrung – immer mit dem der lokalen Akteure gedeckt, was er als wichtigen Hinweis auf eine universal gültige Ästhetik wertete. Dass seine Mitarbeiter sich möglicherweise bereits auf den Geschmack ihres Arbeitgebers oder den anderer Europäer eingestellt hatten, zog er nicht in Betracht.

Für Himmelheber war ein Ding «schön», wenn es sorgfältig hergestellt und ornamentiert war. Dies setzte er mit künstlerischer Qualität gleich. Ausschlaggebend für seine Bewertung waren das handwerkliche Können, die beherrschten Techniken und die gestalterischen Fähigkeiten einer Künstlerin oder eines Künstlers und eben nicht das Alter eines Objekts. Auch ein neuer Gegenstand, der mit Sorgfalt geschnitzt wurde oder ausgewogene Proportionen und eine gewisse Harmonie besass, konnte «schön» sein. Als Ethnologe versuchte er, die regionalen Unterschiede im künstlerischen Ausdruck und Verständnis zu berücksichtigen. Zum Beispiel warnte er davor, den offenen Mund einer Pende-Maske, in dem die gefeilten Zähne zu erkennen sind, als bedrohlich misszuverstehen. Vielmehr würden die Pende darin einen lachenden Mund sehen [Abb. 27].

Doch Himmelhebers Aufenthalt im Kongo war nicht allein der kunstethnologischen Forschung gewidmet, es handelte sich vor allem um eine Sammelreise.

TRANSPORT UND REISEALLTAG

«Es graust mir, wenn ich an die 5 Monate in dem grünen Tunnel im Gabuner Urwald denke, und daran, dass ich dort alles zu Fuss ging, immer mit nassen Schuhen (Stiefel waren kaputt nach einem Monat) und wie man sich die glitschigen Bergpfade dort hinaufbalancieren musste, oder, noch schlimmer, hinunter, und durch die Suempfe etc. etc. Der Congo ist wirklich ein Paradies.»¹⁷

Nach der strapaziösen Durchquerung von Gabun erschien Hans Himmelheber der Reisealltag im Kongo geradezu paradiesisch. Immer wieder zeigte er sich tief beeindruckt von der landschaftlichen Schönheit des Landes. Dabei nutzte er meist das koloniale Verkehrsnetz und orientierte sich bei seiner Reiseroute an den wichtigsten Handelszentren und Verkehrsachsen in Belgisch-Kongo [Abb. 28]. Nachdem er mit dem Flussraddampfer *Berwine* aus Léopoldville in Basongo angekommen war, besuchte er zahlreiche Orte Richtung Südosten entlang der Bahnlinie zwischen Port-Fancqui/Ilebo und Luluwaburg/Kananga. So lange, bis er von einem aus Luxemburg stammenden Ölplantagenbesitzer für die letzten fünf Monate einen Lieferwagen erwarb, war Himmelheber

Abb. 28
Hans Himmelheber
Der Hafen von Léopoldville, von dem aus Himmelheber einen Dampfer Richtung Osten nahm
Kinshasa, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 160-12



Abb. 28

Abb. 29
Hans Himmelheber
Eine der *tipoye*, die Hans Himmelheber anfangs als Transportmittel dienten
Vermutl. Yaka-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 162-32



Abb. 30

Abb. 30
Hans Himmelheber
Zwei Mitarbeiter von Himmelheber beim Bügeln und bei der Essensvorbereitung
Lele-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 178-25



Abb. 29

Abb. 31
Hans Himmelheber
Zwei Tragekörbe mit verpackten Dosen und Bechern
Kuba-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 184-37



Abb. 31

17 Tagebuch, Hans Himmelheber, Domiongo, 2.2.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

auf den Transport in der *tipoye* angewiesen. Dabei trugen zwei oder mehr Männer eine Holzstange, an der eine Hängematte oder ein Holzgestell mit einem Stuhl befestigt war [Abb. 29]. Zu Himmelhebers Karawane gehörten vier bis acht *tipoye*-Träger, die sich aufgrund der Anstrengung oftmals abwechseln mussten, sowie mehrere Träger für seine Expeditionsausrüstung und die Tragekörbe oder Kisten mit den neu erworbenen Objekten. Aus seinen Notizen geht hervor, dass die Träger für vier bis sechs Stunden Arbeit zwischen 30 und 70 Centimes erhielten. Im Jahr 1939 konnten Akkordarbeiter auf einer Kaffee- und Ölplantage laut Himmelheber zwei bis vier Francs am Tag verdienen. Die Händler an den Strassengeschäften erwirtschafteten bis zu 50 oder 60 Francs im Monat, während das Jahreseinkommen der im Kongo lebenden Weissen mindestens 2'000 Francs im Jahr betrug.¹⁸ Mit dem Auto, einem Chevrolet 1936 im Wert von 10'000 Francs (ca. 800 Reichsmark), vergrösserte sich zwar Himmelhebers Aktionsradius, zugleich stiegen aber auch seine Fixkosten. Das Benzin kostete etwa vier Francs pro Liter, so dass sich seine täglichen Ausgaben auf etwa 40 Francs erhöhten.

Zu seiner Mannschaft gehörten neben den Trägern auch ein Koch und ein «Boy», der unter anderem für das Wäschewaschen, Bügeln, Tischdecken, Packen und für den Zeltaufbau zuständig war [Abb. 30]. Ausserdem erwähnte Himmelheber «seinen Polizisten», der ihn und vor allem die Sammlung bewachte beziehungsweise die Objekte nach dem Kauf zusammentrug. Mit seinen Mitarbeitern hatte er immer wieder Probleme und umgekehrt auch sie mit ihm. So verliessen ihn innerhalb des halben Jahres fünf Leute. In seinem Tagebuch äusserte sich Himmelheber negativ über ihre Arbeit und bezichtigte sie des Diebstahls oder des Betrugs. Während er für seine Forschung die Namen von Künstlern, Chiefs und Informanten genauestens dokumentierte, blieben die Menschen, mit denen er täglich zu tun hatte, merkwürdig unscharf und anonym [siehe Essay Guyer]. Selbst die Dolmetscher, die einen wichtigen Beitrag zum Erfolg seiner Studien und beim Erwerb der Objekte leisteten, sind nicht namentlich genannt. Auch muss er einen Lehrer gehabt haben, der ihm dabei half, die Handelssprache Tshituba (einen Pidgindialekt von Tshiluba) zu erlernen.

Für die Organisation seines Reisealltags griff Himmelheber wie alle anderen Reisenden auf die koloniale Infrastruktur zurück.¹⁹ Über Handelsfirmen wie Hellebau M.A.S. organisierte er den Versand der Sammlung per Bahn oder Schiff, doch allein schon die fachgerechte Lagerung in dem feuchten Klima – in einem Missionsbau schimmelte ihm ein Teil der Sammlung an – war eine Herausforderung. Darüber hinaus mussten die fragilen, mitunter voluminösen Werke auch gut verpackt werden [Abb. 31].

Meist nutzte Himmelheber die Rasthäuser (*gites*) der kolonialen Administration und übernachtete bei Kolonialbeamten, Missionaren und Plantagenbesitzern – teilweise auch zu seinem Verdross, weil ihn die damit verbundenen Einladungen von der Arbeit abhielten. Manchmal blieb er mit seiner Karawane in den Dörfern, die er besuchte, über Nacht. Dass dies auch zu Konflikten führen konnte, zeigt eine Episode nach der Ankunft in einem Kuba-Dorf:

«In jedem Dorf ist ein Haeuptling und ein Kapita. Der Haeuptling hat die Wuerde, der Kapita die Arbeit. Er muss mir Wasser und Holz bringen und ist fuer die Sammlung zustaendig. Offenbar ist er verpflichtet, immer im oder beim Dorf zu sein, denn wir finden ihn immer gleich.

18 Gemäss seinen Angaben waren damals 10 Francs etwa 80 Pfening bzw. 1 Reichsmark = 12,5 Francs wert. Eine Reichsmark von 1937 entspricht etwa 4,10 Euro zum Stand Januar 2017 (<https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsmark#Kaufkraft>, eingesehen am 20.7.2019).

19 Aufgrund des Mangels an Arbeitskräften befürwortete er auch einen dreijährigen kolonialen Arbeitsdienst.

Heute war einmal «nur» der Haeuptling da, und ausnahmsweise wollten die Doerfler die Kisten nicht tragen. Da nahm der Haeuptling dégoutiert selber eine Kiste auf. Aber ein alter wuerdiger Ratgeber hinderte ihn mit Gewalt an solcher unwuerdiger Arbeit, und die jungen Maenner schaemten sich dann doch und kamen. Ich verpasste einem einen Tritt und verstauchte mir dabei den Fuss. Man sollte das nie in Halbschuhen tun.»²⁰

Die Ausübung von körperlicher Gewalt gegenüber Afrikanerinnen und Afrikanern war nicht nur Teil des brutalen Regimes des Freistaates Kongo, sondern auch in Belgisch-Kongo noch üblich. Aus dem Zitat geht hervor, dass Himmelheber seiner Wut über das respektlose Verhalten gegenüber der älteren Generation freien Lauf liess. In seinem detaillierten Tagebuch ist das allerdings die einzige Passage, in der er erwähnt, handgreiflich geworden zu sein. Dass er sein Tagebuch nachträglich zensurierte, indem er die Textstelle ausschneidete, zeigt, wie sehr er sich dafür offenbar schämte.²¹ An anderer Stelle kritisierte er die gewaltvolle Aneignung von Objekten, von der andere Sammler berichteten.²²

Neben den traditionellen Dorfcheads ernannten die belgische Kolonialregierung besonders kooperative Chiefs zu *chefs médailles*. Ausserdem arbeiteten die koloniale Administration und die Handelsgesellschaften mit Agenten zusammen (*kapita*; von lateinisch *caput*, «der Kopf»), die für das Eintreiben von Steuern oder Geldern verantwortlich waren und ihre Stellung ausnutzten, um im kolonialen Gefüge aufzusteigen. Nicht nur in dem genannten Dorf, auch bei zwei anderen Gelegenheiten wurde Himmelheber nicht wie von ihm erwartet empfangen, beispielsweise erhielt er kein Wasser. Ob dies ein Akt des passiven Widerstands war oder vielmehr ein Ausdruck von Angst vor der Unterdrückung durch das Kolonialsystem, bleibt unklar. In der zitierten Episode zeigt sich, dass zwischen traditionellen und kolonialen Autoritäten Uneinigkeit und Konflikte darüber bestanden, wie ablehnend oder kooperativ beziehungsweise gastfreundlich man sich im kolonialen Machtgefüge gegenüber Fremden verhalten sollte.

ERWERB UND HANDEL

«Und so kamen von morgens bis abends die schoensten alten Sachen an.»²³

Das Ziel der Kongo-Reise von Hans Himmelheber war es, umfangreiche Sammlungen von Ethnographica und Kunstwerken für seine Auftraggeber anzulegen. Mitte März 1939 schickte Hans Himmelheber laut Tagebuch 1736 Objekte verpackt in 18 grossen Kisten mit der Bahn von Port Francqui (heute Ilebo) Richtung Europa. Obwohl in seinen Notizen danach nur noch hie und da genaue Stückzahlen genannt werden und es sich hiermit um eine Schätzung handelt, ist davon auszugehen, dass Himmelheber im Kongo während etwas mehr als einem Jahr mindestens 2500 bis 3000 Artefakte für sich und seine Auftraggeber erwarb.²⁴ Da sich sein Aufenthalt länger als geplant hinzog, geriet Himmelheber immer wieder in Geldnot und bat seine Geldgeber brieflich um Vorschuss. Diese hatten hohe Erwartungen an ihn und setzten ihn auch mit deutlichen Worten unter Druck. So erhielt er einen Brief von Charles Ratton, «in dem er sehr kuehl schreibt, ich sei ja ohne Zweifel nach Europa zurueck gekehrt und er erwarte einen detaillierten Bericht ueber meine Expedition und einige gute

20 Tagebuch, Hans Himmelheber, Mubanga, 4.2.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

21 Die fehlende Passage blieb aber auf einer Kopie erhalten. Es gibt noch weitere rezensierte Stellen, in denen er z.B. berichtet, ein umgefallenes Strassenschild liegengelassen zu haben, damit möglichst viele Belgier fehlgeleitet werden.

22 Tagebuch, Hans Himmelheber, Sumiamunene, 13.1.1939 (Archiv Museum Rietberg). Dabei bezieht er sich auf einen Bericht in der Zeitschrift *Art et métiers indigènes dans la Province de Léopoldville* (9, 1938, S. 16), laut dem in der Region Bas-Fleuve ein Reisender einen Eigentümer einer Elfenbearbeitung dazu zwang, diese gegen einen wertlosen alten Regenschirm einzutauschen.

23 Tagebuch, Hans Himmelheber, Tenambange, 31.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

24 Davon befinden sich heute etwa 276 Objekte im Museum Rietberg, 137 im Museum der Kulturen in Basel und 52 im Musée d'ethnographie de Genève.



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34

Abb. 32
Künstler der Yaka- oder Suku-Region
Tanzhemd *kivovu*
Vor 1938, Schnurgeflecht, 75,5 × 78 × 5 cm
Museum der Kulturen Basel, III 1354
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 33
Hans Himmelheber
Auftritt der Yaka-Maske mit Kostüm
Kingulu, 20.6.1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-37

Abb. 34
Hans Himmelheber
**Frau mit einem aus Europa importierten
Apothekerfläschchen als Ohrring**
Suku-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 169-35

Stuecke».²⁵ Bereits beim Erwerb beziehungsweise beim Verpacken der Sammlung sortierte Himmelheber die Gegenstände für die einzelnen Auftraggeber vor.²⁶ Den Grossteil der – im Westen als Kunst geltenden – Masken und Figuren bekam Erhard Weyhe in New York als wichtigster Geldgeber, danach kam Ratton in Paris an die Reihe. Aber auch für sich selbst behielt er wichtige Bestände. Die beiden Völkerkundemuseen in Basel und Genf – letzteres stellte den kleinsten Ankaufsetat zur Verfügung – verlangten darüber hinaus mehr ethnografische Objekte, Werkzeuge und Alltagsgegenstände.

Der Vergleich mit anderen Sammlungen offenbart das Besondere beziehungsweise Typische an Himmelhebers Erwerbungen. Anstatt Objekte aus Regionen zu erstehen, die bereits in europäischen Museen vertreten waren und Anfang des 20. Jahrhunderts den Kunstkanon im Westen prägten, mied Hans Himmelheber das Gebiet der Loangoküste und war weder bei den Yombe, Kongo, Bembe, Teke, Mangbetu, Hembra oder südlichen Luba. Stattdessen konzentrierte er sich bei seiner Sammelreise – was durchaus atypisch für seine Zeit war – auf das Gebiet zwischen den Flüssen Kwango und Kwilu und erwarb dort Stücke der Chokwe, Pende, Suku und Yaka. Ein glücklicher Zufall war, dass er Serien von Masken der gerade dort durchgeführten und zu Ende gehenden Beschneidungslager erwerben und fotografieren konnte. Ungewöhnlich ist ebenfalls, dass er nicht nur – wie meist üblich – den hölzernen Kopfaufsatz, sondern ganze Maskenssembles mit Raffiakrägen und -kostümen ankaufte [Abb. 32/33].

Die von Himmelheber erworbenen Objekte aus dem Kasai und Sankuru hingegen entsprachen dem klassischen westlichen Kunstgeschmack. Bei den Songye erstand er die im Ausland hochbegehrten *kifwebe*-Masken und Kraftfiguren. Und auch seine Begeisterung für die dekorative Kunst der verschiedenen Kuba-Gruppen entsprach der westlichen Rezeption der Kuba-Kunst als ganz besonders. In der Vorstellung der Europäer hoben sich die Kuba durch ihre hierarchische Gesellschaft mit dem König an der Spitze sowie ihre herausragenden künstlerischen Fähigkeiten von benachbarten Gruppen ab [siehe Essay Geary]. Während Herrschaftsinsignien wie die königlichen *ndop*-Figuren in Himmelhebers Kuba-Sammlung fehlen, finden sich auch bei ihm die allseits beliebten Becher, Dosen oder Textilien in grosser Quantität und Qualität wieder.

Seine Erwerbungen zeichneten sich durch eine Vielfalt an Materialien (Federn, Holz, Metall, Pflanzenfasern usw.) aus und umfassten die im Westen als Kunst geltenden Objektkategorien wie Figuren, Masken und Prestigegegenstände. Darüber hinaus erwarb Himmelheber im Auftrag der beiden ethnografischen Museen in Basel und Genf aber auch Dinge des täglichen Lebens, wozu Werkzeuge, Geschirr, Behälter aus Ton, Holz oder Flaschenkürbis, Hygieneartikel wie Klistier und Rasiermesser sowie Kleidung gehörten. Verglichen mit der Obsession manch anderer Sammler zeigte Himmelheber wenig Interesse an Waffen, vielleicht weil er Zivilist und kein Kolonialoffizier war.²⁷

Nimmt man Himmelhebers Fotografien zur Hand, fällt auf, dass er zwar häufig Frauen und Männer mit Schmuck fotografierte, solchen aber selten erwarb. Das mochte eine persönliche Präferenz und/oder auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass viele der Schmuckstücke aus Materialien wie Glasperlen oder Sicherheitsnadeln bestanden [Abb. 34], die aus Europa importiert

25 Tagebuch, Hans Himmelheber, Port Francqui/ heute Ilebo, 13.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich). Weiter heisst es zu Ratton: «Das wird ihm peinlich sein, wenn er jetzt meinen Luftpostbrief mit der Ankuendigung der Sammlung kriegt, und vielleicht entschliesst er sich dann eher, mir weitere Fonds zu senden.»

26 Seine Privatsammlung aus dem Kongo, die sich heute grösstenteils im Museum Rietberg befindet, versah er in den 1980er-Jahren mit dem weissen Schriftzug «H. Himmelheber». Mit dieser Inventarisierung wollte er verdeutlichen, dass dieser Familienschatz nicht zum Verkauf gedacht war.

27 Eine Ausnahme waren ca. 100 Pfeile und 20 Bogen, die er bei den Lele erwarb. Dabei interessierte ihn vor allem die Herstellung der Pfeile.

worden waren und demnach in den Augen der westlichen Sammler nicht «traditionell» und somit nicht sammelwürdig waren.²⁸

Doch wie erwarb Hans Himmelheber die Artefakte? Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahmen Sammler europäische Waren als Tauschmittel mit, sie scheuten weder davor zurück, Gewalt anzuwenden, oder – wie etwa Leo Frobenius – auch einmal ein Stück heimlich zu entwenden. Analysiert man die detailreichen Schilderungen in seinem Tagebuch, dann traf dies alles auf Hans Himmelheber nicht zu, vielmehr bezahlte er für alle Objekte mit Geld. Ganz offen trat er in den Dörfern als potenzieller Käufer von «schoenen alten» Gegenständen auf. Dabei boten ihm sowohl höher gestellte Personen wie Chiefs und Könige als auch normale Dorfbewohner – und insbesondere in der Region der Kuba auch Frauen – ihr Eigentum zum Verkauf an.

Im Sinne von Kopytoff (1986) fand dabei ein Prozess der Kommodifizierung statt. Die vormals im alltäglichen oder rituellen Kontext benutzten Dinge wurden im Moment des Transfers zu einer Ware (*commodity*), für die man Geld als Gegenwert erhielt. Während zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch lokale Zahlungsmittel wie Kaurischnecken sowie Kupferkreuze (*katanga*) oder Kupferstäbe (*mitakos*) üblich waren, hatte sich mit der fortschreitenden Urbanisierung und Proletarisierung ab den 1920er-Jahren die Geldwirtschaft durchgesetzt.²⁹ Dieser von der belgischen Kolonialregierung angestossene Prozess der Monetarisierung hatte weitreichende Folgen. Jegliche Transaktion zwischen den Menschen, aber vor allem auch die Pro-Kopf-Steuer mussten mit Geld beglichen werden. Für den Kauf von europäischen Produkten, die das Land überschwemmt, war ebenfalls Geld notwendig. Zugleich wurden Objekte im Zuge der Christianisierung weggegeben oder zerstört. Somit ist nicht verwunderlich, dass viele Menschen die Chance ergriffen beziehungsweise sich gezwungen sahen, sich für ein paar Münzen von ihren alten Sachen zu trennen. Die Sammeltätigkeit von Himmelheber fiel in diese von Kolonisierung und Missionierung angestossene Phase der gesellschaftlichen und ökonomischen Umwälzungen.

Auch Hans Himmelheber nahm die Objekte als Ware zur Finanzierung seiner Reise wahr. Die Preise variierten stark, je nachdem wie wertvoll das Objekt in den Augen des westlichen Kunstmarkts war. Alltagsgegenstände wie Pfeil und Bogen waren bereits für 20 Centimes zu kaufen. Für eine ausgefallene Kuba-Maske war er auch bereit, einmal 150 Francs zu zahlen. Für die aufwendig hergestellten Raffiamatten oder die mit abstrakten Motiven dekorierten Schnitzereien der Kuba bezahlte Himmelheber zwischen drei und fünf Kongo-Francs. Dies war zwar etwa das Zehnfache des Tageslohns seiner Träger. Wenn man jedoch bedenkt, dass er die Kuba-Textilien und -Schnitzereien für 30 bis 40 Reichsmark an seine Kunden weiterverkaufen wollte, entsprach dies dem Hundertfachen des Ankaufspreises – wobei er davon aber auch seine Reisekosten tragen musste.

Auf der Verkaufsausstellung der Weyhe Gallery, die 1940 in New York mit Himmelhebers Stücken stattfand, wurden die Kuba-Stoffe für 35 bis 60 US-Dollar (88 bis 150 Reichsmark) angeboten, also das Drei- bis Vierfache dessen, was Himmelheber dafür erhalten hatte.³⁰ Der Preis für Holzschachteln und Holzbecher der Kuba war noch höher, das Topstück, ein figürlicher Becher, wurde gar mit 150 US-Dollar ausgewiesen. Eine derart hohe Diskrepanz zwischen dem Lohn, den der Schöpfer für sein Werk erhält, und

28 Zur späten Anerkennung von Schmuck als Kunstform siehe Oberhofer, 2018.

29 Vgl. Van Reybrouck, 2012, S. 156 f.

30 Siehe Katalog *African N— Art* der Weyhe Gallery 1940. Ein US-Dollar entsprach damals etwa 2,5 Reichsmark (<https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>, eingesehen am 20.7.2019).

dem Erlös, den Galeristen und Auktionatoren damit erzielen, ist damals wie heute charakteristisch für den globalen Kunstmarkt. Interessanterweise wurde die dekorative Kunst, zum Beispiel ein kleiner Chokwe-Stuhl sowie die Kuba-Schnitzereien und -Textilien, im Weyhe-Katalog sehr viel höher bewertet als die angebotenen Masken der Kuba, Chokwe oder Yaka, die im Ausdruck expressiver sind und neben Holz auch aus anderen Materialien bestehen. Im Gegensatz zu heute war eine Yaka-Maske ohne Raffiakragen sogar mehr wert als eine mit diesem Kragen. Hingegen wurden die Masken der Suku, Biombo und die Helmmasken der Pende, alle zurückhaltender in der Gestaltung, etwas höher im Preis angesetzt. Diese Präferenzen spiegeln den klassischen Sammlergeschmack der damaligen Zeit wider, der harmonischen, naturalistischen Gesichtern und einer glänzenden Patina den Vorzug gab.³¹ Doch von New York wieder zurück in die belgische Kolonie.

ZWISCHEN VERMITTLUNG UND VERWEIGERUNG

«Also zögern sie, die Stuecke herzugeben.»³² Charakteristisch für Himmelhebers Forschungs- und Sammeltätigkeit war seine grosse Mobilität im Kongo. Der Ethnologe hielt sich nie mehr als ein paar Tage an einem Ort auf und legte fast täglich grosse Strecken zurück. Meist blieb nur Zeit für die Beobachtung von Äusserlichkeiten des öffentlichen Lebens wie Architektur oder Kleidung. Für tiefergehende Studien zu Religion und Kultur fehlte oftmals die Zeit. Himmelhebers Ziel, zu forschen, stand häufig im Widerspruch zur Notwendigkeit des Sammelns. Vieles war vom Zufall abhängig, etwa wenn er unterwegs auf einen Maskentanz, eine Beerdigung oder ein Beschneidungslager stiess. Trotzdem versuchte Himmelheber, auch systematischer vorzugehen, wenn er zum Beispiel Maskenauftritte extra für sich aufführen liess oder eine Skizze des von ihm gesuchten Objektes – beispielsweise eine Luluwa-Figur mit Skarifizierungen – herunzeigte [Abb. 35].³³

Für seine Forschung und beim Kauf der Objekte war Himmelheber auf lokale Vermittler angewiesen. Wenn er in einem Dorf ankam, wandte er sich als Erstes an die lokalen Autoritäten und brachte sein Anliegen, Künstlerinnen und Künstler treffen und gegen Geld Objekte erwerben zu wollen, offen vor. Ihm war an einer guten Beziehung zu diesen Schlüsselpersonen gelegen, und er überreichte ihnen Geschenke wie Geld, Tabak oder Alkohol. Vielfach erhielt er bereits bei dieser Gelegenheit direkt von traditionell legitimierten Chiefs, die zum Teil auch *chefs médaillés* waren, von Notabeln, aber auch von kongolesischen Agenten (*kapita*) Gegenstände zum Kauf angeboten oder er wurde von ihnen weitervermittelt.

Wenn möglich liess Himmelheber sein Kommen einen Tag im Voraus ankündigen, damit er sicher sein konnte, dass die Eigentümerinnen und Eigentümer der Stücke tagsüber im Dorf anwesend waren und nicht bei der Feldarbeit. An manchen Tagen gelang es ihm, bis zu 70, 80 oder über 100 Stücke anzukaufen. Manchmal kehrte er noch ein zweites Mal an einen Ort zurück. Nachdem ihm das Auto als Transportmittel zur Verfügung stand, kam zum Ende seiner Reise eine weitere Ankaufsstrategie hinzu, die noch mehr auf dem Zufall beruhte. Unterwegs nahm er Passanten mit, die ihn in die nahe gelegenen Dörfer einführten und sein Anliegen vorbrachten [Abb. 36].

31 Rubin schreibt diesen «klassischen Geschmack» dem Kunsthändler Paul Guillaume zu, der damit viele Sammlungen wie die von Eduard von der Heydt oder Han Coray prägte (Oberhofer und Tisa, 2016).

32 Tagebuch, Hans Himmelheber, in der Nähe von Galikoko, 12.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

33 Zur Rolle der Fotografie beim Sammeln siehe den Essay von Guyer.

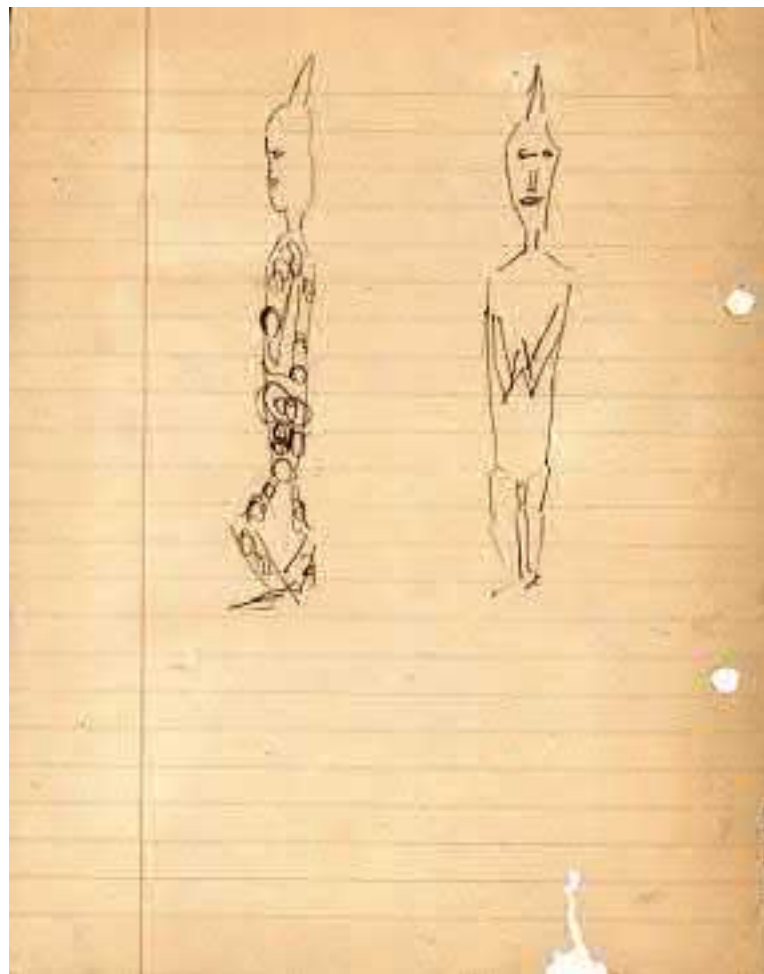


Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37

Abb. 35
Hans Himmelheber
Skizze einer Luluwa-Figur, dem Tagebuch von Hans Himmelheber beigelegt
1938/39
Museum Rietberg Zürich, HH.01-02.01

Abb. 36
Hans Himmelheber
Das Auto zog die Aufmerksamkeit von vielen Passanten auf sich
Songye-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-1

Abb. 37
Hans Himmelheber
Himmelheber fotografierte einen Showa-Schnitzer mit seinem Werkzeug
Tenabange, 31.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 184-31

«Ich lese mir jetzt oft unterwegs Leute auf, die ich ein paar Doerfer weit auf dem Wagen mitnehme, damit sie dann bei Ankunft ihre Landsleute von meinen ehrlichen Absichten und vor allem meiner Zahlkraeftigkeit ueberzeugen.»³⁴

Mitunter hielt er sich dabei völlig im Hintergrund und überliess den Transfer den spontan rekrutierten Mittelsmännern, wie der Fall des Ankaufs von einigen Pende-Masken belegt:

«Ich kaufe eine Reihe davon, mit Hilfe eines unterwegs aufgelesenen Butshiok, der sich auch spaeter bis zum Abend glaenzend bewahrt. Ich bleibe [...] im Auto sitzen, waehrend er in wenigen Minuten die Masken herausbringt, was mich oft eine Stunde kostet.»³⁵

Interessant ist, dass es sich bei diesem *cultural broker* um einen Chokwe-Mann handelte, der in dem ethnisch gemischten Siedlungsgebiet für Himmelheber Masken der Pende ankaufte. Hingegen ist auch belegt, dass es ihm als Aussenseiter – wie er immer wieder beteuerte – teilweise leichter gelang, Objekte anzukaufen, da bei Fremden garantiert war, dass die eigenen Landsleute nichts von diesem Transfer erfuhren.

Eine spezielle Situation des Erwerbs – zwischen Kontrolle und Eigenmächtigkeit, zwischen öffentlich und verborgen – traf Himmelheber bei den verschiedenen Kuba-Gruppen an. Auch hier wandte sich Himmelheber mit seinem Anliegen zunächst an die oberste Autorität, den Kuba-König *nyim* Kot Mabiinc, von ihm wie auch in der damaligen Literatur Lukengo genannt. Bei ihrem zweiten Zusammentreffen in seiner Residenz nahe Mweka stellte ihm der König einen «ständigen Begleiter» zur Seite. Über zwei Monate hinweg finden sich immer wieder Notizen in Himmelhebers Tagebuch, dass ihm sein Begleiter beziehungsweise «Minister» als Vermittler bei der Ankunft und Begrüssung in einem Dorf sowie beim Kunsterwerb behilflich war. Auch der Sohn des Monarchen, Prinz Georges Kwete Mwana, bot Himmelheber nicht nur Objekte zum Kauf an, sondern organisierte eine Tanzperformance für ihn und liess sich von ihm fotografieren [siehe Essays Geary und Guyer]. Auf der einen Seite hatte König *nyim* Kot Mabiinc über seine engsten Vertrauten eine gewisse Kontrolle über den Ethnologen und sein Tun. Auf der anderen Seite ermächtigte sich der nicht namentlich genannte Mittelsmann selbst und ermöglichte Himmelheber hinter dem Rücken des Königs den Zugang zu dessen Ehefrauen:

«Ich habe nun eine Palastintrige angefacht, weil Lukengo mich nicht an die Schaetze seiner Weiber heranlassen will. Mein Minister, der mich im Auftrag von Lukengo begleitet, hat die Faeden zum Harem angeknuepft und die Weiber kommen mit ihren Schachteln unterm Hueftkleid heimlich zu mir, bevor sie in die Pflanzungen gehen.»³⁶

Als Vermittler nutzte Himmelhebers Begleiter also seine hohe Stellung und die damit verbundenen Kontakte zu den Frauen am Hof, um für den Sammler im Verborgenen den Verkauf der Objekte in die Wege zu leiten. Auch die Frauen ergriffen Eigeninitiative und veräusserten ohne Wissen des Monarchen einige ihrer Besitztümer.

Himmelheber äusserte sich positiv darüber, wie bereitwillig ihm bei den verschiedenen Kuba-Gruppen Objekte zum Verkauf angeboten wurden. Entsprechend der westlichen Rezeption waren die Kuba auch in seinen Augen «was Besseres» [siehe Essay Geary].

34 Tagebuch, Hans Himmelheber, in der Umgebung von Bakwa Mue, 19.5.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

35 Tagebuch, Hans Himmelheber, in der Umgebung von Bakwa Mue, 24.5.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

36 Tagebuch, Hans Himmelheber, Mushenge, 6.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

Zudem seien sie «sehr offen, sie bringen ohne zu zögern ihre Sachen zum Verkauf und fliehen nie beim Anblick eines Weisen».³⁷ Dies traf – durchaus ungewöhnlich – auch auf Frauen zu. Viele der Gegenstände, wie die dekorierten Holzschalen, gehörten ihnen oder waren selbst von ihnen hergestellt worden, so die *mboong itool* und die Stickereien für die Raffiatextilien. Diese hohe Bereitschaft vieler Kuba, westlichen Sammlern die eigenen Gegenstände zu verkaufen, hatte bereits eine lange Tradition. Oftmals handelte es sich um Dinge des täglichen Gebrauchs, also um angewandte Kunst. Die aufwendig verzierten Holzdosen beziehungsweise Holzbecher beispielsweise dienten dem Mischen von Rotholzpuder sowie dem Genuss von Wasser oder Palmwein. Sie hatten also weder eine rituelle Funktion noch waren sie besonderen Personengruppen vorbehalten.

Ende der 1930er-Jahre konnte Himmelheber in vielen Kuba-Dörfern noch eine rege Kunstproduktion beobachten. Sowohl Männer als auch Frauen bis hin zu den Kindern waren neben der Feldarbeit als Schnitzer, Weber, Stickerinnen oder Bildhauerinnen aktiv. «Der Wunsch, die äussere Welt nach ästhetischen Prinzipien zu transformieren», war Teil des täglichen ökonomischen Lebens.³⁸ Für Nachschub im Fall des Verkaufs von Objekten war also gesorgt. Die grosse Menge an Textilien und Schnitzereien, die Himmelheber auf der Durchreise erwerben konnte, deutet darauf hin, dass die Kunstgegenstände auch auf Vorrat hergestellt wurden. Von den neueren Raffiamatten hätte Himmelheber nach eigener Aussage in den Kuba-Dörfern zwischen Lodi und Mushenge binnen kurzer Zeit Hunderte kaufen können.³⁹ Darüber hinaus dokumentierte er die gezielte Kunstproduktion für den westlichen Markt. Beispielsweise stellte ein Showa-Schnitzer eine Pfeife vor den Augen des Ethnologen her, welcher die Arbeitsschritte fotografierte, ein Interview über den Herstellungsprozess führte und schliesslich die Objekte und zum Teil auch Werkzeuge erwarb [Abb. 37].⁴⁰

Himmelheber sah in den verschiedenen Kuba-Gruppen Kulturbewahrer (*conservateurs*), die sich erfolgreich gegen die Missionierung wehrten und ihr kulturelles Erbe hüteten.⁴¹ Einige der Kuba-Akteure waren sich des hohen Werts und der Beliebtheit ihrer Kunstgegenstände aufseiten der Europäer bewusst. «Auch die Bakuba sprechen mit Respekt von den alten Sachen und setzen sie im Gegensatz zu allen andern bis jetzt besuchten Stämmen höher im Preis an.»⁴² Während sich Himmelheber mit dem Verkäufer vielfach auf einen niedrigeren Preis einigen konnte, gab es auch Fälle, wo dem Eigentümer der angebotene Preis zu gering war und die Transaktion nicht zustande kam.

Aber nicht nur der finanzielle Wert, auch der emotionale und historische Wert hielt manche Eigentümer vom Verkauf ihrer Kunstgegenstände ab. Bei dem folgenden missglückten Transfer betonte ein Kuba-Mann von hohem Stand die Bedeutung des Werks als familiäres Erinnerungsstück:

«Ein Minister [...] hat eine wunderschöne Klistierspritze, die er pietätvoll in einem Sack aufbewahrt und mir als was ganz besonderes fuer 40 frs verkaufen will. Ich will herunterbieten, nichts zu machen. Das sei die Klistierspritze seines Vaters, die bekaeme ich nicht billiger.»⁴³

Besonders das Alter der Werke und die damit verbundene Geschichte wurden von den Kuba wertgeschätzt. Ein weiterer Grund dafür, warum Himmelheber etwas nicht erhielt, lag darin, dass die Dinge noch gebraucht oder rituell verwendet wurden.

37 Tagebuch, Hans Himmelheber, Mushenge, 28.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

38 «Le désir de transformer le monde extérieur selon des principes esthétiques» (Himmelheber, 1940, S. 22).

39 Angesichts dessen, dass für deren Herstellung mehrere Tage bzw. im Fall der älteren Stücke auch Monate bzw. Jahre notwendig waren, bedeutet die sofortige Verfügbarkeit der Textilien, als Himmelheber auf der Durchreise war, dass sie im Voraus produziert worden waren.

40 In späteren Feldforschungen sollte dies noch viel ausgeprägter als bei der Kongo-Reise sein.

41 Brief von Hans Himmelheber an Eugène Pittard, Bakwa Kengo, 17.2.1939 (Archiv Musée d'ethnographie de Genève).

42 Tagebuch, Hans Himmelheber, Mushenge, 20.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

43 Tagebuch, Hans Himmelheber, Mushenge, 4.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

«Der Haeuptling hat eine Bakubamaske des Typs moadi, will sie mir aber nicht verkaufen. Er braucht sie naemlich noch zum sterben. Da bekommt er sie aufgesetzt, wenn er aufgebahrt wird, und dann auch im Grab. Ich interviewe ihn ueber die Baketegeschichte.»⁴⁴

Statt den Besitzer zu bedrängen, akzeptierte Himmelheber dessen Weigerung und machte stattdessen ein Interview mit ihm.

Bei den genannten Beispielen handelt es sich um aktive Verweigerungsstrategien der lokalen Akteure, die ihre Gegenstände dem westlichen Sammler aus finanziellen, emotionalen, historischen oder kulturellen Gründen nicht verkauften. In einer langen Passage seines Tagebuchs schilderte Himmelheber eine weitere Form der Verweigerung. Die Bewohner eines Luba-Dorfes versprachen Himmelheber zwar eine grosse Figur, liessen ihn dann aber so lange warten, bis er nach über fünf Stunden die Geduld verlor und erbost abfuhr. Obwohl Himmelheber sein Begehren mit sehr viel Nachdruck deutlich gemacht hatte, blieb er erfolglos. Den Gast hinzuhalten statt seinem Willen nachzugeben, kann als passiver Akt des Widerstandes gegen die Übermacht der im Kolonialsystem agierenden Europäer gedeutet werden.

In der Region der Songye war Himmelheber ebenfalls nicht sehr erfolgreich und konnte nur wenige der im Westen nachgefragten *kifwebe*-Masken mit ihren kubistisch anmutenden Formen und farbigen Streifenmustern ankaufen. Doch hier zeigte bereits die zerstörerische Politik der Mission und der Kolonialverwaltung ihre Folgen. In der Gegend von Kongolo begründeten die Dorfbewohner das Nichtvorhandensein von Masken damit, dass die Missionare und Kolonialadministratoren die Masken des mächtigen *kifwebe*-Geheimbundes konfisziert und zerstört hätten.

«Sie sind extrem selten, weil die Verwaltung viele von ihnen zerstört hat, und die Missionen, katholisch und protestantisch, verbrennen sie weiter, wenn sie sie finden können. Ich konnte einige letzte Exemplare kaufen, aber die Einheimischen achten darauf, keine Informationen über sie preis zu geben, die über ein «Das ist zum Spielen/c'est pour jouer» hinausgehen.»⁴⁵

Das Zitat verweist deutlich darauf, dass die Besitzer der wenigen Masken, die noch nicht von der Kolonialregierung zerstört waren, versuchten, deren eigentlichen Zweck geheim zu halten und damit die Wissensproduktion zu kontrollieren [siehe Story, S. 212]. Auch die kolonialen Akteure steuerten die Produktion von Kunst und das damit verbundene Wissen.

KONKURRENZ UND KONTROLLE

«Und dabei hat er noch nicht mal gemerkt, dass das Land voller Schaetze ist.»⁴⁶

Hans Himmelheber war nicht der Einzige, der im Kongo Objekte erstand. Neben Forschungsreisenden und Kunsthändlern wie ihm waren ausserdem zahlreiche Kolonialbeamte und Kolonialoffiziere, Angestellte der Plantagen oder Minen sowie Missionare als Sammler tätig. Unter den verschiedenen Sammlergruppen herrschte jedoch Konkurrenz, Misstrauen und Wettbewerb. In seinem Tagebuch äusserte sich Himmelheber kritisch über die ihm vorgeführten Privatsammlungen, die meist neu oder von schlechter Qualität seien: Dank seiner regionalen und fachlichen Kenntnisse, aber auch dank seiner Mobilität und der damit ver-

44 Tagebuch, Hans Himmelheber, Kambungu, 14.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

45 Unveröffentlichtes Manuskript des vierten *Brousse*-Artikels von Hans Himmelheber, der wegen des Krieges nicht erschien (Archiv Museum Rietberg Zürich).

46 Tagebuch, Hans Himmelheber, Mwaka, 23.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

bundenen Unverbindlichkeit sei er weitaus erfolgreicher beim Sammeln als die vor Ort lebende afrikanische und europäische Bevölkerung.⁴⁷ In seinen Forschungen und Publikationen ging es ihm sowohl um den Erwerb von Wissen über die Objekte als auch um seine Deutungshoheit als Experte der Kunst Afrikas.

In den 1930er-Jahren entstanden auf belgischer Seite einige Institutionen und Organisationen, um die Produktion der materiellen Kultur zu unterstützen, das damit verbundene Wissen zu bewahren und beides – als Teil des kolonialen Projektes – zu kanalisieren und zu kontrollieren.⁴⁸ Dazu gehörte seit 1935 die *Commission pour la Protection des Arts et Métiers Indigènes* des belgischen Kolonialministeriums. 1939 wurde ein Gesetz verabschiedet, um vor allem die kolonialen Stätten und Monumente sowie am Rande auch die einheimischen Künste zu schützen. Weitaus bedeutsamer in Belgisch-Kongo war die *Association des Amis de l'Art indigène*, die 1935 von enthusiastischen Freiwilligen, darunter auch hohe Kolonialbeamte, ins Leben gerufen worden war.⁴⁹ Um der Ausfuhr von Artefakten ins Ausland etwas entgegenzusetzen und die Kunstproduktion im Kongo selbst zu fördern, wurde im März 1938 das Musée de la vie indigène in Léopoldville gegründet. Bis zur Unabhängigkeit kamen auf Initiative des Freundeskreises noch andere Regionalmuseen hinzu. Zu den zahlreichen Aktivitäten des Vereins zählten neben Workshops zur Vermittlung von alter und neuer Kunst auch die Herausgabe der Zeitschrift *Brousse*.⁵⁰

Um seine Stellung als Sammler und Forscher vor Ort abzusichern, war Himmelheber um ein gutes Verhältnis zu den *Amis de l'Art indigène* bemüht. Auch zur Künstlerin und Kunsthistorikerin Jeanne Maquet-Tombu, der treibenden Kraft des Freundeskreises, und zu Adrien Vanden Bossche, dem späteren Direktor des Museums, hatte er eine gute Beziehung. Bereits kurz nach seiner Ankunft in Léopoldville hielt er einen bebilderten Vortrag über seine kunstethnologischen Studien bei den Inuit. Darin hob er den Ansatz des Freundeskreises, die indigenen Künste auf verschiedenen Ebenen (Forschung, Konservierung und Workshops für Künstler) zu fördern, lobend hervor. Nach dem erfolgreichen Vortrag war seine Bilanz: «Ich habe jetzt also volle Protektion und kann ungestört weiterarbeiten».⁵¹ Gegen den Erhalt von jeweils 300 Freixemplaren veröffentlichte Himmelheber 1939/40 in der Zeitschrift *Brousse* drei ausführliche Artikel auf Französisch zu seinen aktuellsten Forschungen über die Kunst der Yaka, Chokwe und Kuba. Ausserdem unterstützte er das Musée la vie indigène mit mehreren Schenkungen. Auch wenn es kein gesetzliches Ausfuhrverbot für Kunst gab, wählte Himmelheber den offiziellen Weg und präsentierte den Verantwortlichen des Museums seine Sammlung vor der Ausfuhr, damit jene einige Stücke für das Musée de la vie indigène auswählen konnten [Abb. 38]. Zu den zehn von ihm gespendeten Objekten gehörten fünf Masken der Yaka und Suku, zwei Chokwe-Masken aus dem Dorf Mavamba in der Kahemba-Region, ein Chokwe-Stuhl aus Mwakango und zwei Würdenstäbe der Suku aus der Feshi-Region. Am eindrücklichsten war die grosse, bemalte *mbawa*-Maske mit Hörnern aus Menikongo, die Himmelheber 1938 auf einem Feldfoto vor einer flachen Hütte abbildete und die noch in den 1940er-Jahren im Museum ausgestellt war, mittlerweile in den Besitz des Virginia Museum of Arts in den USA übergegangen ist [Abb. 39/40].⁵²

47 Dazu war auch eine Passage in seinem vierten, unveröffentlichten *Brousse*-Artikel vorgesehen (Archiv Museum Rietberg Zürich).

48 Siehe dazu Van Beurden, 2015, Kapitel 2.

49 Vgl. Raymaekers, 2017.

50 Siehe Halen, 1994. Die Vorgängerzeitschrift von *Brousse* (1939–1959) hiess *Arts et métiers indigènes dans la Province de Léopoldville* (1936–1938).

51 Zu seinem Vortrag erschienen neben den Mitgliedern des Freundeskreises auch hochrangige Vertreter des Kolonialstaates und der Kirche (Brief an das Museum für Völkerkunde Basel, Léopoldville, 28.7.1938, Archiv Museum der Kulturen Basel; sowie Artikel «Précieuse collaboration» zu seinem Vortrag in *Arts et métiers indigènes dans la Province de Léopoldville* 1938, 9, S. 4f.). Siehe auch das unveröffentlichte Manuskript des Vortrags «Les Esquimaux et leur art», 25.7.1938, Kinshasa (Archiv Museum Rietberg Zürich).

52 Siehe den Hinweis auf Himmelhebers Schenkung in *Arts et métiers indigènes dans la Province de Léopoldville* (8, 1938, S. 5). Zur Geschichte des Musée de la vie indigène, das nach der Unabhängigkeit an die kongolesische Regierung übergeben und 1965 geschlossen wurde, sowie den verzweigten Wegen der Schenkungen von Himmelheber auf den Kunstmarkt siehe Raymaekers, 2016. Laut Sarah Van Beurden, die ein Interview mit Mobutu zitiert (2015, S. 129), wurden in den 1960er-Jahren viele Museumsobjekte in Kinshasa vom damaligen Bürgermeister verkauft.

Abb. 38
Hans Himmelheber
Präsentation seiner ersten Yaka-Sammlung vor dem Transport
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 158-29



Abb. 38

Abb. 39
Hans Himmelheber
Feldfoto der *mbawa*-Maske rechts, hergestellt von Tata ka sila aus Menikongo, die Himmelheber 1938 dem Musée de Léopoldville schenkte
Mukumbi, 25.6.1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 158-4



Abb. 39

Abb. 40
Fotograf unbekannt
Ausstellungsraum des Musée de Léopoldville mit der *mbawa*-Maske an der Wand
Kinshasa, 1940er-Jahre
Privatsammlung Angelo Turconi



Abb. 40

Abb. 41
Künstler aus Tsambotseke der Suku-Region
Maske *kakungu*
Vor 1938, Holz, Fell, Pflanzenfasern, Ocker, 132 × 80 × 41 cm
Museum der Kulturen Basel, III 1358
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 41

Aber auch ideengeschichtlich gab es enge Verbindungen zwischen Himmelheber und den *Amis de l'Art indigène*. Sowohl Himmelheber als auch das Museum versuchten, wenn möglich die Namen von Künstlern zu dokumentieren. Zugleich teilten beide Seiten die Idee, die «traditionelle» afrikanische Kunst werde durch die Auswirkungen der westlichen Modernität und des europäischen Einflusses zerstört und drohe zu verschwinden. Damit konnte die Sammeltätigkeit als «Rettung» einer vermeintlich im Untergang befindlichen «authentischen» Kultur und Vergangenheit legitimiert werden. Auch mit der Fotografie sollte das Bild des vermeintlich «traditionellen» Afrika gewahrt werden [siehe Essays Geary und Guyer]. Diese Wahrnehmung vom Untergang des «wahren» Afrika ging oftmals einher mit einer Förderung der afrikanischen Kultur in Form eines kolonialen Humanismus. In den Workshops des Freundeskreises der *Amis de l'Art indigène*, die auch von Himmelheber befürwortet wurden, sollten moderne afrikanische Künstler wieder zu ihren eigenen Wurzeln zurückgeführt werden, jedoch wurde dafür die Anleitung von europäischer Seite als notwendig erachtet.⁵³

Aber nicht nur die Kulturpolitik in der belgischen Kolonie, auch die weltpolitische Lage kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hatte Auswirkungen auf Himmelhebers Sammeltätigkeit. Im Kongo stand Himmelheber unter ständiger Beobachtung der kolonialen Administration. Er musste sich nicht nur bei jedem Ortswechsel beim zuständigen *agent territorial* an- und abmelden. Himmelheber vermutete ausserdem, dass ihn der aus Luxemburg stammende Territorialagent Albert Hoffmann oder der belgische Kolonialbeamte Delcroix deshalb so grosszügig im Auto herumfahren, weil sie so seine Sammel- und Forschungstätigkeit kontrollieren konnten. Auch die lokale Bevölkerung, mit der Himmelheber Kontakt hatte, wurde über ihn ausgefragt.

«In Mweka war der Empfang bei den Administratoren merkbar kuehl. Inzwischen war naemlich der Chef de District hier und zwei Tage in Mushenge. Dort erzaehlte mir heute morgen der Koenigssohn [wahrscheinlich Kwete], er habe ihn nach mir ausgefragt. Ob ich viel kaufe? Ja, mehr als alle andern Weissen. Und ob ich gut bezahle? Ja, sehr gut. Also seien alle zufrieden? Ja, sagte der Prinz, und nun koennten sie alle die Steuern bezahlen.»⁵⁴

Neben diesem Seitenhieb auf die kolonialen Steuern, die mit dem Geld aus dem Verkauf von Objekten beglichen wurden, verweist das Zitat auch auf das Misstrauen der kolonialen Verwaltung gegenüber Hans Himmelheber als deutschem Staatsbürger. Gerüchte kursierten, er sei ein Spion und mehr als einmal schlug Himmelheber eine ablehnende Haltung wegen seiner deutschen Nationalität entgegen. Kurz nachdem er Ende Juli 1939 nach Deutschland zurückgekehrt war, brach der Zweite Weltkrieg aus und Himmelheber wurde in die Armee eingezogen. Der zweite Transport mit seiner Sammlung, vier Kisten von insgesamt 336 Kilogramm, wurde in Genua festgehalten. Um die Beschlagnahme zu vermeiden, bat er das Basler Museum für Völkerkunde um Hilfe, so dass die Sammlung nach Genehmigung des Ministry of Economic Warfare in London schliesslich in die neutrale Schweiz gelangte. Erst nach Kriegsende 1948 wurde die Sammlung geteilt, indem Himmelheber und das Museum in Basel abwechselnd jeweils ein Stück auswählten. Auf diese Weise erhielt das Museum in Basel solch eindruckliche Stücke wie die imposante

53 Siehe dazu auch Monroe, 2012, S. 469–472.

54 Tagebuch, Hans Himmelheber, Mweka, 7.2.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

Songye-Kraftfigur [Abb. 111, S. 92] oder die *kakungu*-Maske der Suku mit den langen Wimpern [Abb. 41].

VERNETZTE KUNSTWELTEN

In Anlehnung an das Konzept der Kunstwelten (*art worlds*) von Howard S. Becker ist Kunst nicht als Produkt eines einzelnen Schöpfers zu verstehen, sondern als das Resultat eines Netzwerkes von sehr unterschiedlichen Akteuren. Über mehrere Kontinente verteilt, sind sie an der Herstellung und Verwendung von Kunst, aber auch – wie Hans Himmelheber – an der Weitergabe und Vermarktung sowie an der Wissensproduktion und Imagination derselben beteiligt. Wie dieser Essay gezeigt hat, war die Kongo-Reise 1938/39 von Hans Himmelheber zweifach motiviert. Zum einen kaufte Himmelheber als Sammler und Händler für seine Auftraggeber Tausende von Objekte an. Mit seinen Kontakten zum Basler und Genfer Museum für Völkerkunde sowie zu den Kunsthändlern Charles Ratton in Paris und Erhard Weyhe in New York war Himmelheber in den globalen Markt für die Kunst Afrikas eingebunden. Vor Ort war er sowohl für seine Studien als auch für seine Sammeltätigkeit auf die Mitwirkung von afrikanischen Akteurinnen und Akteuren angewiesen, die im Umgang mit europäischen Sammlern über eine Bandbreite an passiven und aktiven Strategien – von der Produktion für den Kunstmarkt über Hinhaltenaktiken bis zum stillen Widerstand – verfügten. Nichtsdestotrotz blieb das Machtungleichgewicht zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren bestehen. Der Erwerb von Objekten und die damit verbundene Produktion von Wissen waren auch im Fall von Hans Himmelheber in die Kulturpolitik der belgischen Kolonie Kongo und zugleich in die Weltpolitik am Vorabend des Zweiten Weltkriegs eingebunden.

Zum anderen führte Himmelheber kunstethnologische Untersuchungen zur kongolesischen Kunst und ihren Künstlern durch, die wichtige Einblicke in die künstlerische Produktion Ende der 1930er-Jahre in bis dahin kaum erforschten Kunstregionen geben. Sein universalistisches Verständnis von Kunst im westlichen Sinne knüpfte dabei an Vorstellungen der ästhetischen Moderne an. Im Gegensatz zu den mehrmaligen Aufenthalten in Liberia und der Côte d'Ivoire blieb die Kongo-Reise aufgrund der politischen Unsicherheiten im Kongo nach der Unabhängigkeit ein einmaliges Unterfangen. Himmelhebers bleibendes Verdienst, besonders auch seiner späteren Studien, ist, das Forschungsinteresse des Westens auf Fragen der Autorschaft und der ästhetischen Prinzipien in der Kunst Afrikas gelenkt zu haben.



Abb. 42



Abb. 43

Abb. 42
Hans Himmelheber
Porträt seines Schattens
Kingulu, 18.6.1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-26

Abb. 43
Hans Himmelheber
«Oberhäuptlings-Dorf Kingulu»*
Kingulu, 18.6.1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-30

* Bildunterschriften in Anführungszeichen sind Originalbeschreibungen von Hans Himmelheber, die sich auf den Kontaktabzügen befinden (Archiv Museum Rietberg Zürich).

WIRKLICHE MOMENTE, VISUELLE FIKTIONEN: ANMERKUNGEN ZUR ENTSTEHUNG DER KONGO- FOTOGRAFIEN VON HANS HIMMELHEBER¹

Nanina Guyer

Am 18. Juni 1938 bietet sich den Bewohnerinnen und Bewohnern von Kingulu, einem Dorf in Belgisch-Kongo (heute DR Kongo), der Anblick eines weissen Mannes mit Tropenhut, der auf einer *tipoye* herangetragen wird. Sein Gesicht ist verdeckt von einer Leica-Kamera, mit der er seinen Schatten fotografiert und so die Ankunft im Dorf festhält [Abb. 42/43]. Es ist der deutsche Ethnologe Hans Himmelheber (1908–2003), der wenige Tage zuvor aus Gabun in den Kongo eingereist war. In Léopoldville (heute Kinshasa) hatte er sich die Erlaubnis beschafft, weiter in die Region südöstlich von Kinshasa zu reisen und nicht nur ungehindert Kunst zu erwerben, sondern auch zu fotografieren. Dass er die Genehmigung erhielt, hatte er der Empfehlung des Generalgouverneurs François Reste de Roca von Französisch-Äquatorialafrika zu verdanken, vormals Gouverneur der Côte d'Ivoire, den er von seiner früheren Reise in Westafrika kannte. In den nun folgenden Monaten wird Hans Himmelheber rund vierzig Rollfilme à 36 Bilder in seine Leica-Kamera einlegen und damit anderthalbtausend Fotografien aufnehmen.

Das visuelle Archiv von Hans Himmelhebers Kongo-Reise umfasst rund 1400 Schwarz-Weiss-Negative, aufgenommen zwischen Frühjahr 1938 und Sommer 1939 im Gebiet der Flüsse Kwango, Kwilu, Kasai, Sankuru und Lomami [siehe Karte, S. 19], sowie Kontaktabzüge mit handgeschriebenen Notizen und 14 Abzüge des kongolesischen Wanderfotografen Antoine Freitas. Noch während seiner Kongo-Reise veröffentlichte Himmelheber in der Fachzeitschrift *Brousse* drei Artikel und publizierte darin 14 seiner Fotos, davon sechs Abbildungen von Maskengestalten, fünf Aufnahmen von Kunsthandwerk und zwei, die von ihm erworbene Kunst in situ zeigen.² Himmelheber hatte die Absicht, die Kongo-Fotografien nach seiner Rückkehr zu vertreiben.³ Zu diesem Zweck ordnete er sein Fotoarchiv nach Themen und versah einzelne Bilder mit Bildunterschriften, deren Wortlaut die Leserschaft von illustrierten Magazinen wie *Die Umschau* ansprechen sollte. Ein grossflächiger Vertrieb liess sich schlussendlich aber nicht realisieren.⁴

Obwohl er fotografisch nicht ausgebildet war, gelangen Hans Himmelheber ikonische und beeindruckende Bilder, die bis heute reproduziert werden. Darin begegnen wir Maskentänzen, Kunsthandwerk und Porträts von Kongolesinnen und Kongolesen.⁵ Auf den ersten Blick sehen wir dokumentarische Momentaufnahmen aus dem ländlichen Kongo in den Jahren 1938 und 1939. Für sie

¹ Mein Dank gilt Christraud Geary, Michaela Oberhofer und Eberhard Fischer für ihre kritischen Kommentare früherer Versionen dieses Textes. In diesem Aufsatz werden die ersten Resultate des Teilprojektes «Abseits der grossen Narrative. Hans Himmelhebers Kongo-Fotografien als Quellen für alternative Geschichte(n)», finanziert durch den Schweizerischen Nationalfonds, publiziert.

² Himmelheber 1939a,b; Himmelheber 1940. Himmelheber hat die Rollfilme zur Entwicklung nach Deutschland an die Firma Foto Kino Veittinger geschickt und sich die entwickelten Negative und/oder Abzüge davon zurück in den Kongo senden lassen. Das heisst, dass er den Fotografierten keine Bilder geben konnte, was andere frühe Fotografen oftmals taten.

³ Himmelheber, Tagebuch, 6.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

⁴ Einzelne Bilder vertrieb er über den Artikeldienst für Zeitgeschehen in Hamburg.

⁵ Eine grosse Anzahl der Fotografien, die kulturelle Praktiken dokumentieren, wurde im Fotoband *Zaire* veröffentlicht (Fischer und Mayer-Himmelheber, 1993). Himmelheber hat ausserdem viele Aufnahmen der traditionellen Architektur in Dörfern und im modernen Kinshasa gemacht. Diese sind nicht Gegenstand dieses Essays und bieten ein spannendes Feld für zukünftige Forschungen.

gilt, was Fotografien generell auszeichnet: Sie besitzen eine besondere Aura der Authentizität und Wahrhaftigkeit, der man sich nur schwer entziehen kann; ihr konstruierter Charakter offenbart sich nicht auf den ersten Blick. Dies hatte für die Fremdwahrnehmung von Afrika seinerzeit weitreichende Konsequenzen. Mittels Fotografie liess sich ein scheinbar zeitloses und traditionelles Afrika darstellen, wobei die Frage nach der aktiven Rolle von Afrikanerinnen und Afrikanern in der Konstruktion solcher Bilder aussen vor blieb.⁶ Der kürzlich verstorbene nigerianische Kurator Okwui Enwezor bemerkte, dass «beim Erschaffen visueller Fiktionen des afrikanischen Kontinents kein Medium instrumentaler war als die Fotografie».⁷ Das Fotoarchiv Hans Himmelhebers hingegen gewährt uns dank seiner Dichte, seines Seriencharakters und der guten Quellenlage zweite Blicke, Serienblicke, Zwischenblicke und Querblicke und somit die Möglichkeit, verschiedene Momente, Mechanismen und Akteure zu beleuchten, die zur Entstehung dieser Fotografien beigetragen haben. Ziel dieses Essays ist es, die Fotos aus ihrem ethnografischen Präsenz herauszulösen und im historischen Kontext ihrer Entstehung zu verorten.

6 Thoss, 2000, S. 8.

7 Enwezor, 1996, S. 20.

FOTOGRAFIEREN UND FOTOGRAFIERT WERDEN SÜDÖSTLICH VON KINSHASA, 1938–1939

Himmelheber wird sich während der 14 Monate, die er im Kongo verbringt, Dörfern noch oft fotografierend nähern, anfangs in der *tipoye* sitzend, später auch aus dem Auto heraus. Rund zehn Prozent seiner Fotografien entstanden in solchen Situationen der Annäherung. Sie entziehen sich jeglicher Kategorisierung; es sind keine ethnografischen Fotos und Himmelheber verwendet sie auch nicht in seinen späteren Publikationen.⁸

Die Bevölkerung des Kongo wurde in den späten 1930er-Jahren von den Belgiern ausgebeutet und unterdrückt. Um in dieser Situation erfolgreich Kunst erwerben und forschen zu können, musste Himmelheber seine Rolle gegenüber der Bevölkerung klar artikulieren und sich von anderen westlichen Akteuren in der Region abgrenzen. Er kommt nicht, um zu predigen; er ist kein Administrator und er ist auch keiner, der impft; er ist kein Händler und er rekrutiert keine Arbeiter; er ist kein Tourist mit einer billigen Kamera. Er kommt, um zu dokumentieren und zu sammeln. Genau das verkündet er mit seiner Kamera und dem Akt des Fotografierens.⁹ Einmal im Dorf angekommen, unterstreicht Himmelheber seine Kaufkraft, indem er sich selbst als «reicher Weisser» einführt.¹⁰

Die Fotografien, die aus solchen Situationen heraus entstanden, waren für ihn selbst nur ein Mittel zum Zweck, ein Nebenprodukt. Dennoch sind die Bilder aus heutiger Perspektive wertvolle und eindrückliche Zeugnisse des ersten Aufeinandertreffens von Himmelheber und Kongolesinnen und Kongolesen, weil er beim Ankommen auch die Blicke der Bewohnerinnen und Bewohner festhält. Es sind freundliche, misstrauische und aufgeschlossene Blicke [Abb. 44–47].

Himmelheber betrachtete die Fotografie als ein Zeichen, das für die Dorfbevölkerung leicht zu lesen war. Das lässt auf die damalige Bekanntheit der Fotografie in der Region schliessen. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben Reisende, Ethnologen und afrikanische Fotografen wie Herzekiah Shanu im Gebiet der

8 Himmelheber selbst verschlagwortet die Bilder seines Ankommens unter «Expedition» (Themenverzeichnis Fotos, Archiv Museum Rietberg Zürich).

9 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben westliche Ethnografen und Reisende das Fotografieren als eine Errungenschaft westlicher Technologie häufig dafür benutzt, ihre Überlegenheit zu artikulieren. Siehe Vansina, 1992, S. 201, für einen Überblick zu diesem Thema.

10 Himmelheber, Tagebuch, 5.2.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

Abb. 44
Hans Himmelheber
«Frau mit Kalebassen im Ohr»
Pende-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 190-3

Abb. 45
Hans Himmelheber
Menschen beim Eingang des Dorfes
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-7

Abb. 46
Hans Himmelheber
Eine Gruppe betrachtet Himmelheber
Songye-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-8

Abb. 47
Hans Himmelheber
Männer blicken ins Auto
Pende-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 191-7



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52

Abb. 48
Hans Himmelheber
Kinder betrachten eine Fotografie
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 169-10

Abb. 49
Hans Himmelheber
Porträt eines Chiefs
Vermutl. Kingulu, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 157-3

Abb. 50
Hans Himmelheber
«2 Bayaka-Häuptlinge mit Insignien (Schwert u. Schirm)»
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-22

Abb. 51
Hans Himmelheber
Annäherung an tanzende Frauen
Biombo-Region, 20.5.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-40

Abb. 52
Hans Himmelheber
«Totenfest der Bakuba»
Ichala, 10.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 181-30

heutigen DR Kongo fotografiert sowie Fotografien mitgeführt und gezeigt.¹¹ Hans Himmelheber hatte ebenfalls eine Fotografie im Gepäck, wahrscheinlich ein Porträt seines Vaters Gustav Himmelheber, das bei der Kontaktaufnahme mit zukünftigen fotografischen Subjekten hilfreich war [Abb. 48].

Für Fotografien in West- und Zentralafrika gab es bereits im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einen lokalen Markt.¹² In den 1930er-Jahren galten sie zumindest unter den Vermögenden als eine moderne Form der Selbstdarstellung. Himmelhebers Aufnahmen von Chiefs, die Fotografien an ihre Hüte steckten [Abb. 49/50], zeugen davon. Fotos fanden sich in den Häusern der besser situierten Kongolesen und waren Bestandteil von Bestattungsritualen. Alleine in den Jahren 1938/39 hielten sich folgende Bildermacher in der Region auf: der Missionar und Arzt Émile Muller, die Berufsfotografen Casimir Zagourski und Antoine Freitas, Reisende wie der Italoamerikaner Attilio Gatti sowie diverse Touristen, die Bilder als Ausbeute ihrer Erlebnisse im Kongo mit nach Hause nahmen. In der Region der Kuba fanden während des Aufenthaltes von Himmelheber sogar Dreharbeiten für einen Film mit lokalen Statisten statt [siehe Essay Geary]. Himmelheber erwähnt auch die Existenz eines Kinos, «von einem Mann vorgeführt, der damit einen bestimmten Tournus der Eisenbahn entlang macht».¹³

Chiefs, die mit der Fotografie vertraut waren, liessen sich gerne von Himmelheber ablichten. Sie forderten dies manchmal auch als Gegenleistung ein, beispielsweise für die Erlaubnis, die *mukanda*-Tänze bei den Yaka dokumentieren zu dürfen [Abb. 49]. Bei diesen Aufnahmen bestimmten die Chiefs ihre Inszenierung selbst und der Fotograf hatte wenig Einfluss.¹⁴ Für Himmelheber waren die lokalen Konventionen des Posierens ein Problem, wie seiner Schilderung einer fotografischen Begegnung mit zwei Chiefs zu entnehmen ist [siehe Abb. 50 für die aus der Begegnung resultierende Fotografie]: «Das erinnert mich an meine Schwierigkeiten mit den Eingeborenen beim Fotografieren; hatte ich endlich eine ansprechende Szene gefunden, beispielsweise zwei Chiefs im Rat, und ich mich mit meiner Leica ihnen näherte, so schrie mein Koch oder ein Polizist: «Steht gerade, der Weisse wird ein Foto machen.» Wie von einem Stromschlag erfasst, richten sich die beiden Chiefs auf, es verlässt sie jeglicher Gesichtsausdruck, Beine und Arme werden reglos, und ich mache aus Höflichkeit dieses Foto, «zu Händen der beiden Eingeborenen.»¹⁵

Im Gegensatz zu den Chiefs verstand Himmelheber die Kamera als dokumentarisches Werkzeug, um ein zeitloses, traditionelles Afrika darzustellen. Eine solche Auffassung verlangte nach möglichst wahrheitsgetreuen, unverfälschten Bildern. Dieses Ideal versuchte auch Himmelhebers Berufskollege Hugo Bernatzik zu erreichen, der Ambitionen als Ethnologe hatte. Bernatzik riet zu List, Täuschung und Schnappschüssen, um möglichst «authentische Fotografien» zu erhalten.¹⁶ Auch Himmelheber fotografierte nach Möglichkeit spontan. Solche Bilder entstanden manchmal mit der Sonne im Rücken, worauf sein eigener Schatten im Bild deutet [Abb. 51/52]. Die Länge des Schattens, den sowohl Himmelheber als auch die Abgebildeten werfen, verrät, dass die Bilder am frühen Morgen oder späten Nachmittag aufgenommen wurden. Tagsüber reiste Himmelheber und die Menschen arbeiteten ausserhalb der Dörfer. Er gab den Fotografierten

11 Mack, 1991, S. 65. Für einen exzellenten Überblick zur Fotografiegeschichte Zentralafrikas siehe Geary, 2002.

12 Schneider, 2013, S. 53.

13 Himmelheber, Tagebuch, 12.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

14 Bei den Mangbetu benutzte König Okondo um 1910 einen Spiegel, um seinen Auftritt vor Publikum und vor der Kamera zu kontrollieren. Siehe dazu Schildkrout, 1991, S. 82, und Geary, 2002, S. 85–86.

15 Meine Übersetzung, Himmelheber, 1939b, ohne Seitenzahl.

16 Bernatzik, 1947; Theye 1989, S. 260.

wenig Zeit, sich auf die Aufnahme vorzubereiten. Dies ist ersichtlich am Porträt eines Mannes, der noch den Geldschein in der Hand hält, den er offenbar als Entgelt für das Foto erhalten hatte [Abb. 53].¹⁷ Eine Serie von vier Bildern wiederum zeigt, wie Himmelhebers Dolmetscher einen Mann um Erlaubnis bittet, ihn fotografieren zu dürfen [Abb. 54].

Die unterschiedliche Auffassung über den Zweck der Fotografie – dokumentarisches Werkzeug versus Mittel zur Selbstdarstellung – kommt in einer Bilderserie zum Ausdruck, die Himmelheber von König Pero aufnahm. In dessen Dorf verbrachte Himmelheber, der an den meisten Orten nur ein flüchtiger Besucher war, drei Tage; genug Zeit, um Vertrauen aufzubauen. Pero verkaufte Himmelheber einen Becher und eine Maske. «Er kommt dann, etwas ganz ungewöhnliches in Afrika, wo man nachts höchstens tanzt, um 9 Uhr und bleibt bis 1/2 11; erzahlt mir die Geschichte der Bashilele, s. meine Notizen.»¹⁸

In Himmelhebers Fotografien, die er während dieser drei Tage macht, ist Pero mehrere Male präsent. Einmal beispielsweise als Passant im Hintergrund, während Himmelheber einen Becherschnitzer fotografiert [Abb. 55]. Als Pero zu seiner eigenen Fotosession erscheint, dokumentiert Himmelheber die Annäherung diesmal aus einer anderen Perspektive als sonst: Es ist Pero, der auf ihn zukommt, und nicht umgekehrt. Zu sehen ist, wie Pero eine Pfeife als Zeichen seiner Würde gereicht wird, mit der er anschliessend posiert [Abb. 56/57]. Tags darauf erscheint Pero noch einmal; nun trägt er Schmuck und Zeremonialgewand und inszeniert sich als mächtiger Herrscher, auf einem Stuhl sitzend, frontal zur Kamera gerichtet [Abb. 58]. Diese Bildsprache lehnt sich an lokale Darstellungskonventionen an.

WIE EINE BILDREPORTAGE – MASKENTÄNZE UND KUNSTHANDWERK

Die Fotografien von Hans Himmelheber lassen sich im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Dokumentation und dem in den 1930er-Jahren aufkommenden Bildjournalismus verorten. Bei der Auswahl seiner Sujets war Himmelhebers Blick vom bereits vorhandenen Bildarsenal der Region geprägt, das Ethnologen vor ihm geschaffen hatten. Himmelheber war äusserst belest und befasste sich auch während seiner Reise mit Fachliteratur wie Emil Tordays Standardethnografie der Kuba oder Hermann Baumanns Studie über die Lunda.¹⁹ Anders als ihm vertraute Fotografen wie Emil Torday verzichtete Himmelheber auf arrangierte Gruppenszenen und statische Ganzkörperaufnahmen und damit auf eine Fortsetzung der Typenfotografie des 19. Jahrhunderts.²⁰ Vielmehr folgte er bei seinen Inszenierungen der Bildkultur illustrierter Zeitschriften. Bildreportagen über fremde Völker gehörten zum festen Repertoire dieser Magazine und waren für Ethnologen eine zusätzliche Finanzierungsquelle für ihre kostspieligen Reisen. Himmelheber berichtet, dass er während seiner Reisen in der *tipoye* zum Zeitvertrieb in zahlreichen illustrierten Zeitschriften blätterte.²¹

Die Bildkultur dieser Magazine verlangte eine hohe Erzählqualität der Fotos, den Verzicht auf inszenierte Bilder sowie den Seriencharakter der Bildreportage, das heisst die anschauliche Darstellung des jeweiligen Geschehens in einer Folge von Einzelbildern.²² Diese gestalterischen Prinzipien sind im visuellen

17 Früher wurden im Kongo Salz, Nägel oder Perlen als Gegenleistung fürs Fotografieren angeboten (Schildkrout 1991, S. 76).

18 Himmelheber, Tagebuch, 4.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

19 Himmelheber, Tagebuch, 5.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich); Baumann, 1935; Torday, 1925a.

20 Edwards, 1992.

21 Himmelheber, Tagebuch, 28.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

22 Theye, 1989, S. 32f.

Abb. 53
Hans Himmelheber
«**Bapende Elfenbeinhänger**»
Pende-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 191-17

Abb. 54
Hans Himmelheber
Annäherung an einen Mann
Lele-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 179-23, 179-24, 179-27, 179-28

Abb. 55
Hans Himmelheber
«**Hinter dem Becherschnitzer
König Pero der Bashilele**»
Lele-Region, 4.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 177-16

Abb. 56
Hans Himmelheber
König Pero wird eine Pfeife gereicht
Lele-Region, 4.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 177-25

Abb. 57
Hans Himmelheber
«**König Pero der Bashilele**»
Lele-Region, 4.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 177-26

Abb. 58
Hans Himmelheber
«**König Pero der Bashilele**»
Lele-Region, 5.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 178-21



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55

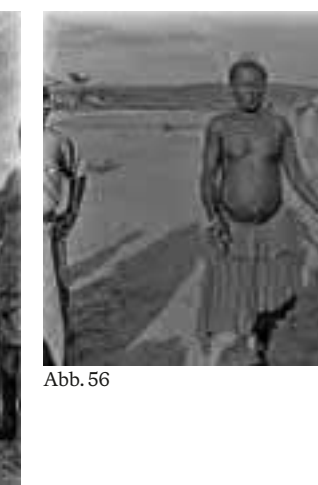


Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59.1



Abb. 59.2



Abb. 59.3

Abb. 59
Hans Himmelheber
«Tanz in Kingulu»
Kingulu, 20.6.1938, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich,
FHH 155-34 bis 155-40, 156-1 bis 156-41,
157-1, 157-2

Archiv von Himmelheber erkennbar und lassen sich anhand der Bildserien von Maskentänzen aufzeigen.

Himmelheber reiste just zu dem Zeitpunkt in den Kongo, als die nur alle zehn Jahre stattfindenden Beschneidungslager *mukanda* zur Initiation der Knaben anstanden [siehe Essay Strother]. Sie fanden zeitgleich bei den Yaka, Chokwe und Pende statt. Diesem glücklichen Zufall ist es zu verdanken, dass Himmelheber zahlreiche Masken erwerben sowie Maskentänze und andere Rituale, die im Kontext der *mukanda* stattfanden, fotografieren konnte. Abschluss und Höhepunkt der Lagerzeit bildete eine Tanztournee von Orchester, Maskengestalten und Knaben durch die Dörfer, um Geld zu sammeln. Bereits kurz nach seiner Einreise traf Himmelheber unweit von Kinshasa in Kingulu auf ein solches Maskenensemble der Yaka auf Tournee. Nachdem er den Vorstehern und Sängern Geschenke überreicht hatte, konnte er «den Tänzen beiwohnen und nach Belieben fotografieren».²³ In der Folge erlebte er noch einen weiteren, extra für ihn aufgeführten Maskentanz. Diese beiden Tänze dokumentierte Himmelheber mit der Kamera systematisch. Ihm gelangen dabei ikonische Bilder, die durch ihre Bewegtheit und Perspektiven beeindruckten [Abb. 59]. Betrachten wir die Fotografien der Tänze in Serie, so lässt sich nachvollziehen, wie Himmelheber an solchen Anlässen fotografierte: Im Gegensatz zu den zuschauenden Männern, die im Schatten sitzen bleiben,²⁴ beteiligt sich Himmelheber als Fotograf aktiv am Geschehen. Er nimmt verschiedene Positionen ein und verändert dadurch immer wieder die Perspektive, während er sich den Maskengestalten und tanzenden Initianden annähert und allmählich von der Peripherie ins Zentrum rückt. Auf diese Weise dokumentiert er auch seine Bewegung als sozialer Akteur im rituellen Raum.²⁵ Auch die Maskengestalten interagieren mit der Kamera und gestalten auf diese Weise die Fotografien mit. Sie sind sich der Anwesenheit des Fotografen bewusst und wenden ihm ihre Körper zu.

In Mushenge, der Residenz des Königs der Kuba, wurden zweimal auf sein Geheiss Maskentänze aufgeführt, die ihn zutiefst beeindruckten [Abb. 60].²⁶ Diese Tänze fotografierte Himmelheber, der bei Porträts auf Nächstaufnahmen stets verzichtete, aus ungewöhnlich grosser Nähe. Beispielsweise zeigt er, wie er «einen von beiden Taenzern bei der Auftackelung überrascht»²⁷ [Abb. 61] oder wie der erschöpften Maskengestalt Luft zugefächelt und Wasser eingeflösst wird [Abb. 61.1].

Interessant ist, dass es für den Betrachter keinen erkennbaren Unterschied gibt zwischen den Tänzen, die Himmelheber spontan fotografierte, und jenen, die eigens für ihn aufgeführt wurden.²⁸ Das liegt vermutlich daran, dass das Auftreten vor Publikum – ob mit Kamera oder ohne – Teil der Aufgabe der Akteure war.²⁹ Dennoch unterscheiden sich die gestellten von den ungestellten Auftritten bezüglich ihres Publikums. Bei einem für Himmelheber arrangierten Tanz der Kuba sind nur wenige Zuschauer anwesend; scheinbar teilnahmslos stehen sie in einiger Entfernung in einer Reihe [Abb. 60.2]. Es ist gut möglich, dass sich der Grossteil des Publikums hinter dem Fotografen befand und für die Fotografie nur wenige ausgewählte Männer als Zuschauer inszeniert wurden.

Ähnlich verhält es sich bei der fotografischen Dokumentation von Werkverfahren, eine Disziplin, die Himmelheber im Verlauf der vier Jahrzehnte, in denen er das Kunstschaffen in Westafrika

23 Himmelheber, 1939a, S. 13.

24 Fischer und Mayer-Himmelheber, 1993, S. 148; Himmelheber, 1939a, S. 28–30.

25 Morton, 2012, S. 48.

26 Himmelheber, Tagebuch, 6.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

27 Himmelheber, Tagebuch, 22.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

28 Himmelheber, 1939a, S. 30; Himmelheber, 1960, S. 323.

29 Siehe dazu auch Guyer, 2014.

dokumentierte, verfeinern und ausbauen sollte. Im Kongo fotografierte er Handwerkstechniken wie Töpfern, Weben, das Sticken von Raffiatextilien, die Herstellung von Borten, das Schnitzen eines Pfeifenstils sowie von Masken, das Reinigen von Holzdosen sowie Mattenflechten und Nähen. Anhand einer Serie von neun Bildern, die einen Yaka-Künstler zeigen, lässt sich aufzeigen, welches Muster Himmelhebers Dokumentation von Kunsthandwerk zugrunde liegt [Abb. 62]. Die Serie zeigt einen Künstler, der eine Maske aufbessert und vom Auftraggeber der Maske Anweisungen erhält. Mit der Kamera nähert sich Himmelheber dem auf einem Liegestuhl sitzenden Künstler an, umkreist ihn und endet mit einer Einstellung über die Schulter des Künstlers hinweg. Die Künstlerinnen und Künstler waren es seinerzeit gewohnt, in der Öffentlichkeit und vor Publikum zu arbeiten.

PORTRÄTS: TRADITIONELLE MÄNNER, MODERNE FRAUEN

Im Verlauf seiner Kongo-Reise porträtierte Himmelheber viele Menschen, vorzugsweise im Brustporträt. Wie beim Kunstkauf liess sich der Ästhet Himmelheber bei der Auswahl seiner Sujets auch von «Schönem» leiten [siehe Essay Oberhofer]. Dabei war das, was er als schön empfand, oftmals das Traditionelle. Er suchte nach Männern und Frauen mit «alten» Frisuren und Tätowierungen, die ihn an Darstellungen auf Bechern, an Figuren und Masken erinnerten. Dann notierte er im Tagebuch: «Sofort faellt eine Sache auf: die Frauen haben die richtige alte Bakubafrisur, die auf den Bechern ist.»³⁰ [Abb. 64]. Um die Personen und ihre Merkmale von allen Seiten zu zeigen, nahm Himmelheber sie aus verschiedenen Winkeln auf. Während seine Annäherung an Menschen zu Beginn seiner Kongo-Reise eher noch zögerlich war [Abb. 54], ging er gegen Ende seiner Reise bestimmter auf sie zu. Im Gebiet der Pende traf er auf einige Chiefs, die ihn beeindruckten: «Die Maenner vielfach sehr gross und schoen, [...] hager, schmales Gesicht, Baerte, scharf geschnittene Zuege. Sie tragen vielfach alte Glasketten und schoene Frisuren – Fotos.»³¹ Mit diesen Männern veranstaltete er Fotoshootings auf Dorfplätzen, manchmal vor menschenleerem Bildhintergrund [Abb. 63].

Viele Frauen, die Himmelheber auf seiner Reise antraf, schmückten sich mit westlichen Attributen wie Parfümfläschchen, leeren Patronenhülsen oder Sardinenbüchsenöffnern oder trugen europäische Kleidung. Himmelheber nahm solchen Anagnungen gegenüber eine ablehnende Haltung ein. Das Aufzeigen von, wie man glaubte, verderblichen Einflüssen der westlichen Zivilisation auf einheimische Kulturen war ein gängiges Stereotyp in Bildreportagen jener Zeit. Auch Himmelheber griff diesen Aspekt in vielen seiner Bilder auf. Dabei hatte er nicht zuletzt die Leserschaft von illustrierten Zeitschriften vor Augen. In Bildunterschriften, die er im Zuge des Vertriebs solcher Bilder mitlieferte, sprach er von Beispielen einer falsch interpretierten Moderne, gleichsam Karikaturen – ein Deutungsmuster, das seit dem 19. Jahrhundert im geografischen Norden gang und gäbe war.

Dass bei der Entstehung solcher Bilder neben ökonomischen auch andere Faktoren, wie zum Beispiel Erotik, eine Rolle spielten, zeigt sich in drei Fotografien, die Himmelheber am 20. Mai 1939 aufnahm.³² Aus dem Auto heraus erblickte er eine junge Frau [Abb. 65.1], die in der Folge in unterschiedlichen Haltungen für

30 Himmelheber, Tagebuch, 13.2.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

31 Himmelheber, Tagebuch, 24.5.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

32 Fabian, 2000 und auch Hahn, 2018 plädieren dafür, emotionale Faktoren, die bei der Produktion von Wissen und Fotografien im Feld eine Rolle gespielt haben, miteinzubeziehen.

Abb. 60
Hans Himmelheber
«Maske Ngedemoasch,
die von einer Frau getragen wird»
Mushenge, 6.3.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 185-20,
185-22

Abb. 61
Hans Himmelheber
«Maskenauftritt vor dem
gelähmten König»
Mushenge, 6.3.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 182-28, 182-32

Abb. 62
Hans Himmelheber
«Bemalen der aus Bast geflochtenen
Frisur einer Maske»
Yaka-Region, 1938/39, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 167-3 bis
167-11

Abb. 63
Hans Himmelheber
«Männerporträts»
Pende/Chokwe-Region, 24.5.1939,
SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 190-11
bis 190-14, 190-25, 190-26, 190-35

Abb. 64
Hans Himmelheber
«Alte Bakuba-Frisur
wie auf Königsfiguren!»
Kuba-Region, 2.2.1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich,
FHH 185-7, 185-8



Abb. 60.1



Abb. 60.2



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 61.1



Abb. 63



Abb. 64





Abb. 65.1



Abb. 65.2/65.3



Abb. 66



Abb. 67

Abb. 65
Hans Himmelheber
Fotosession mit einer Frau
Biombo-Region, 20.–22.5.1939,
SW-Negative
Museum Rietberg Zürich,
FHH 189-15 bis 189-17

Abb. 66
Hans Himmelheber
Orchester
Luluwa-Region, 9.4.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 186-39

Abb. 67
Hans Himmelheber
**«Tshokwe Beschneidungslager
der Knaben»**
Chokwe-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 174-24

ihn posierte [Abb. 65.2/65.3]. Diese Fotosession erinnert an jene von lokalen Berufsfotografen, wie sie Tobias Wendl für Ghana beschreibt: Die Sitzungen der männlichen Fotografen mit den jungen Frauen gleichen einem Ritual, das Schauen, Scherzen und Berühren umfasst.³³ Wir können uns gut vorstellen, dass ähnliche Dynamiken im Fall des unverheirateten, erst dreissigjährigen Himmelheber und der jungen Frau wirksam waren.

«FOTOBOMBEN»: UNGEWOLLTE ZEICHEN DER MODERNE

Für Himmelheber hatte die Fotografie einen dokumentarischen Wert. Dies bedeutete einerseits, spontan zu fotografieren, um «unverfälschte» Fotos zu produzieren; andererseits ging es darum, ausschnitthaft ein von äusseren Einflüssen unberührtes, traditionelles und harmonisches Dorfleben abzubilden. Dies entsprach auch der offiziellen Bildpolitik der belgischen Kolonialverwaltung, die das Ideal einer von der Moderne unberührten, zeitlosen und harmonischen Dorfbevölkerung versus der modernen Stadt mit ihrer fortschrittlichen Bevölkerung propagierte.³⁴ Dennoch schlichen sich Elemente als «Fotobomben» ins Bild ein, die auf die enge Verflechtung zwischen Tradition und Moderne sowie zwischen Stadt und Land im damaligen Kongo verweisen. Mit «Fotobomben» meine ich eine beabsichtigte oder unbeabsichtigte Aktion während des Fotografierens, etwa wenn sich eine Person in den Vordergrund oder gut sichtbar in den Hintergrund drängt oder ein Gegenstand unbeabsichtigt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.³⁵ In einer Fotografie eines Orchesters in der Region der Luluwa sind im Hintergrund drei modern gekleidete Jugendliche – vielleicht Missionsschüler – zu erkennen, die just in dem Moment durch das Bild liefen, als Himmelheber den Auslöser betätigte [Abb. 66]. Ihrer geduckten Haltung nach zu urteilen, hatte man sie kurz davor offenbar angewiesen, den Hintergrund schnellstmöglich zu verlassen. Dieses Beispiel zeigt, dass Himmelheber durchaus bemüht war, seinen Bildern eine möglichst traditionelle Atmosphäre zu verleihen.

Gleich zwei solcher «Fotobomben» enthält die Aufnahme vom Inneren eines *mukanda*-Lagers bei den Chokwe [Abb. 67]. Hier wollte Himmelheber dokumentieren, wie einer Maskengestalt das Kostüm zugeschnürt wird – gleichzeitig erscheint unvermittelt am rechten Bildrand eine Maske. Auf was ich aber hinauswill, ist der Mann in westlicher Kleidung, der, scheinbar unbeteiligt, im Hintergrund unter einem Sonnenschirm sitzt. Er war nicht Teil des von Himmelheber beabsichtigten visuellen Narrativs. Das Beispiel führt uns vor Augen, dass es eine Vielzahl von Lesarten gibt, von denen manche das Potenzial haben, die ursprüngliche Absicht und den Zweck eines Bildes zu unterlaufen. In diesem Fall wird die beabsichtigte visuelle Fiktion – eine von der Moderne unberührte *mukanda*-Praktik – auf den zweiten Blick durch das Bild selbst dekonstruiert [siehe auch Essay Strother für eine aktuelle Beschreibung von *mukanda*].

33 Wendl, 1998, S. 13.

34 Geary, 2002, S. 52. Dies erfolgte auch als Gegenbewegung zu den Fotografien der englischen Missionare Alice Seeley Harris und John Harris im Jahre 1904, die Verstümmelungen von Kongolesern durch Soldaten der Force Publique festhielten und den Missbrauch an der Bevölkerung im Freistaat Kongo einer breiten Öffentlichkeit in den USA und Europa bekannt machten.

35 <https://de.wikipedia.org/wiki/Photobombing>, eingesehen am 21.7.2019.

ZÖGERLICHE PRÄSENZEN:
VERTRETER KOLONIALER MACHT, LOKALE
HELPER UND KUNSTERWERB

«Morgens mit Herrn Delalois im Camion nach Mushenge zurueck, wo Sammlung bei Mission bleibt. Nachmittags mit Bruder zum Baden.»³⁶ Dem Tagebuch ist zu entnehmen, wie stark Himmelheber bei Logistik und Organisation seiner Reise- und Erwerbstätigkeit auf die Infrastruktur der kolonialen Verwaltung, der Konzessionsgesellschaften und der Missionare angewiesen war. Seine Gastgeber, Begleiter und Wegbereiter – Missionare, Kolonialagenten, Dolmetscher, Koch – fotografierte er selten.

Um die Präsenz der kolonialen Macht auch im Fotoarchiv sichtbar zu machen, müssen wir Serien betrachten wie beispielsweise jene, die Hans Himmelheber am 9. Januar 1939 in Dibanga aufnahm. In diesem Gebiet erhielt Albert Hoffmann, Vertreter der Huileries du Congo Belge, den Auftrag, Himmelheber zu begleiten.³⁷ Auf den Bildern ist zu sehen, wie sich Hoffmann mit dem Dorfvorsteher auf einem menschenleeren Platz der Kamera nähert [Abb. 68]. Der Chief scheint währenddessen über die Gegenleistung für die fotografische Aufnahme zu verhandeln. Der Platz dient in der Folge als Bühne für die folgenden Inszenierungen, die einmal Himmelheber [Abb. 69.1] und einmal Hoffmann [Abb. 69.2] zeigen, wie sie sich vom Chief Pfeile erklären lassen, die Himmelheber im Anschluss erwirbt. Die Serie gleicht einer theatralen Zurschaustellung kolonialer Macht. Es treten unterschiedliche Schauspieler auf und die beiden Europäer wechseln sich beim Fotografieren ab. Ein weiterer Mann erscheint auf der Bühne und posiert mit einem Stock [Abb. 70]. Den für die Aufnahme überreichten Geldschein hält er noch in der Hand; später wird ihm ein anwesender Polizist als Statist zur Seite gestellt [Abb. 71]. Polizisten und andere Assistenten tauchen zwar oft auf Bildern auf, sind aber selten im Fokus. Sie bleiben im Archiv Himmelhebers meist namenlos und sind in seinen Fotografien nur peripher präsent, etwa wenn er die reich geschmückte Tochter einer seiner Angestellten ablichtet und die Interaktion zwischen Vater und Tochter einfängt [Abb. 72].

Ein weiteres Thema, das in Himmelhebers Fotos nur punktuell auftaucht, ist der Erwerb von Kunstwerken [siehe Essay Oberhofer]. Himmelheber erwarb im Kongo Tausende von Objekten und sein Tagebuch gibt dazu einmalige Einblicke. Erworbene Kunstobjekte fotografierte Himmelheber in Auslegeordnungen auf kongolesischem Boden und belegte somit deren authentische Herkunft [Abb. 73]. Abbildungen lokaler Verkäuferinnen und Verkäufer finden sich in seinem Fotoarchiv nur in zwei Serien. Diese zeigen den Kunsterwerb im Dorf einer Kuba-Chefin und den Erwerb einer Kraftfigur [siehe Stories, S. 88 und 92]. In diesen Serien inszenierte Himmelheber den Erwerb als Bildgeschichte, deren Adressaten er bereits während des Fotografierens vor Augen hatte. Das Bild mit der Kuba-Chefin publizierte er in einem Fachartikel zur Kunst der Kuba, der sich an Sammler richtete und auch als Anleitung für die beste Methode, Kunst anzukaufen, gelesen werden kann. Die Bilder vom Kauf der Kraftfigur schickte er später an das Museum für Völkerkunde in Basel, das auch die Kraftfigur erwarb.³⁸

36 Himmelheber, Tagebuch, 6.2.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

37 Himmelheber, Tagebuch, 2.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

38 Karteikarte III 9510, Archiv Museum der Kulturen Basel und Himmelheber 1940.

Abb. 68
Hans Himmelheber
«**Tshokwe Häuptling mit Administrator Hoffmann**»
Chokwe-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 180-3

Abb. 69
Hans Himmelheber und
vermutl. A. Hoffmann
«**Tshokwehäuptling erklärt mir, Admin. Hoffmann, Pfeile**»
Chokwe-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 180-13, 180-14

Abb. 70
Hans Himmelheber
Mann mit Stab
Chokwe-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 180-24

Abb. 71
Hans Himmelheber
Knieender Mann und Polizist
Chokwe-Region, 1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 180-25

Abb. 72
Hans Himmelheber
«**Pfeife rauchendes Mädchen**»
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 166-24, 166-25

Abb. 73
Hans Himmelheber
«**Meine Sammlung**»
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 158-23



Abb. 68



Abb. 69.1



Abb. 69.2



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74



Abb. 75



Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81



Abb. 82

Abb. 74–82
Antoine Freitas
Porträts
Verschiedene Orte in der Region
Kasaï, 1936–1939, SW-Abzüge auf
Gelatinesilberpapier
Museum Rietberg Zürich

DIE FIKTION ALS ZIEL: DIE FOTOGRAFIEN VON ANTOINE FREITAS (1901–1966)

Hans Himmelhebers visuelles Archiv enthält 14 auf Postkartenpapier gedruckte Schwarz-Weiss-Abzüge, die er in Kinshasa und/oder Port Francqui (heute Ilebo) beim lokalen Berufsfotografen Antoine Freitas gekauft hatte [Abb. 74–82]. Antoine Freitas wanderte 1919 aus Angola in den Kongo ein und lernte bei einem englischen Missionar in Mbanza Congo das Fotografieren. Ab 1935 bereiste er mit einer selbstgebaute Kamera als mobiler Sofortbild-Fotograf weite Teile des Kongo, ehe er 1947 das Studio Antoine Photo in Kinshasa eröffnete.³⁹ Eine erstaunliche Fotografie zeigt, wie Freitas 1936 im Dorf Bena Mulumba vier Frauen vor einem Hintergrund ablichtet [Abb. 83]. Das Bild verdeutlicht das Spektakel, das eine fotografische Aufnahme mit sich brachte. Ähnlich werden sich fotografische Momente bei Himmelheber gestaltet haben. Der am linken Bildrand aufgespannte, gemalte Hintergrund ist auch in den von Himmelheber erworbenen Fotos erkennbar. Solche Bilder wurden von Privatpersonen in Auftrag gegeben, dienten den Fotografen aber gleichzeitig als «Postkartenmaterial».⁴⁰ Freitas Bilder bestehen durch kreative Bildkonstellationen und die spielerischen Posen der Abgebildeten. Sie zeugen vom Spass, den die fotografischen Subjekte während der Aufnahme hatten. Die Absicht hinter den Bildern war jener von Himmelheber entgegengesetzt: Für Freitas' Kunden ging es darum, bewusst ein Wunschbild zu inszenieren. In Freitas' Freiluftstudio konnten sich die Abgebildeten so darstellen, wie sie von der Nachwelt in Erinnerung behalten werden wollten.⁴¹ Dafür hat Freitas auch Kunsttechniken wie die Collage angewendet. Dies zeigt sich am Porträt einer jungen Frau, signiert mit «Photo Antoine, Port Francqui 22.7.38», dem die Abbildung einer Brieftaube beigefügt wurde [Abb. 76].⁴²

Himmelheber empfand bei solchen Fotos eine ähnliche Abneigung wie gegenüber seinen eigenen Aufnahmen von Frauen in europäischer Kleidung und mit europäischem Schmuck. Er erwarb Freitas Arbeiten, um zu illustrieren, dass es sich bei der lokalen Fotografie um eine Ausprägung städtischer «Pseudokultur» handele; die Posen der abgebildeten Menschen bezeichnete er als «unfrei, ganz im Gegensatz zu den Dörfern, in denen das wahre Kulturgut war».⁴³ Aus heutiger Perspektive zeigen die vierzehn Fotografien, die zeitgleich zu Himmelhebers Bildern an ähnlichen Orten entstanden sind, eine parallele Bilderwelt und führen uns den konstruktiven Charakter von Fotografien vor Augen. Solche Bilder illustrieren, warum Fotografen in Afrika heute als Autoren einer parallelen Geschichtsschreibung bezeichnet werden.⁴⁴

KWETE ALS NEXUS LOKALER FOTOGESCHICHTE

Georges Kwete Mwana (1913–1970), ein Sohn des Königs von Mushenge, posierte sowohl für Himmelheber als auch für Antoine Freitas. Am 20. Januar 1939 fotografierte Himmelheber Kwete in Mushenge [Abb. 84].⁴⁵ In der Fotografie ist Kwete, der ab 1936 bei offiziellen Auftritten meist europäische Kleidung trug, in Festtagskleidung abgebildet.⁴⁶ Auch für Freitas posierte Kwete in traditioneller Aufmachung [Abb. 85]. In der Fotografie trägt er einen einfachen Wickelrock sowie Schwert und Hütchen

39 Für Informationen zu A. Freitas siehe Saint Léon, 1999 und Fall, 2001.

40 Geary, 2002, S. 110.

41 Zur Erinnerungsfunktion von Porträts in Afrika siehe zum Beispiel Wendl, 1998.

42 Die Collage-Technik haben auch Berufsfotografen in Westafrika beherrscht (vgl. Guyer, 2016).

43 Legende für den Vertrieb, Archiv Museum Rietberg Zürich.

44 Zur parallelen Bilderwelt von kolonialer und lokaler Fotografie im Kongo der 1950er-Jahre siehe Colard, 2019.

45 Himmelheber, Tagebuch, 22.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

46 Zu Kwetes Biografie siehe Kwete, 2010.



Abb. 83



Abb. 84



Abb. 85

Abb. 83
Unbekannter Fotograf
**Antoine Freitas mit seiner
Box-Kamera im Kasai**
Bena Mulumba, 1936, Bildpostkarte
Revue Noire

Abb. 84
Hans Himmelheber
«Sohn des Königs namens Kwete»
Mushenge, 22.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich,
FHH 182-38

Abb. 85
Antoine Freitas
Porträt von Kwete
Kasai, 1936–1939,
SW-Abzug auf Gelatinesilberpapier
Museum Rietberg Zürich

und artikuliert auf diese Weise seine Identität als würdiger Kuba [siehe Essay Geary]. Was die Inszenierung betrifft, unterscheiden sich die beiden Bildern jedoch erheblich. In Himmelhebers Fotografie erscheint Kwete in stolzer, unnahbarer Haltung aus einiger Entfernung, sein Blick von der Kamera abgewandt und die Arme verschränkt. In Freitas' Bild hingegen blickt uns Kwete mit offenem, freundlichem Blick entgegen, die Arme in die Hüften gestemmt. Seine Körpersprache lässt ihn hier viel zugänglicher und entspannter erscheinen. Den Status von Kwete als Königssohn und wichtiger Partner der Kolonialadministration unterstrich Freitas dennoch, in dem er Kwete leicht von unten ablichtet, eine Perspektive, die Menschen dominant erscheinen lässt.

«Ironischerweise müssen wir uns auf die Fotografie und ihr breites Spektrum an Zeichen verlassen, um die Macht dieser historistischen Fiktionen zu entschärfen.»⁴⁷

47 Enwezor, 1996, S. 20.

In diesem Essay wurde am Beispiel von Hans Himmelheber versucht, ein visuelles Archiv aufzuschlüsseln. Das Ergebnis zeigt, welche Denkmuster und Bildkulturen – lokale und europäische –, welche ökonomischen Faktoren, Emotionen, Mechanismen und realen Momente prägend waren für das Kongo-Fotoarchiv von Hans Himmelheber. Die Rekonstruktion einiger fotografischer Momente verdeutlicht, welchen Beitrag die fotografischen Subjekte, in diesem Falle Bewohnerinnen und Bewohner des Südostens des Kongo, bei der Entstehung der Bilder geleistet haben. Studien zur Fotogeschichte Zentralafrikas haben bereits aufgezeigt, dass die fotografierten Kongolesinnen und Kongolesen die Bilder von Ethnologen und anderen Fotografen massgeblich mitgeformt haben und auch selbst als Bildproduzenten aktiv waren.⁴⁸ Indem man die Mitautorenschaft der Fotografierten hervorhebt, hilft man, der Entsubjektivierung der Abgebildeten, die mit der ethnografischen Fotografie einhergeht, entgegenzuwirken. Weiter geben uns Bildthemen, die im Archiv gar nicht oder nur marginal präsent sind, Einblick in den selektiven Charakter von Fotoarchiven. Dieser tritt noch deutlicher hervor angesichts Freitas' Bilder, die zeitgleich und an denselben Entstehungsorten eine fotografische Parallelwelt zeigen.

48 Schildkrout, 1991; Mack, 1991; Geary, 2002.

Gegenwärtig nehmen kongolesische Künstlerinnen und Künstler wie Sammy Baloji, David Shongo oder Michèle Magma eine Neubewertung der ethnografischen Fotografien von Hans Himmelheber vor [siehe Stories, S. 96 und 104]. Damit werden die Fotografien ins Hier und Jetzt gehoben und neue Fiktionen für die Zukunft kreiert.



Abb. 86



Abb. 87

«Mwaleta lunanda, mwaleta lunanda
Wazunga masambazi, mwaleta lunanda
Wazunga ma lunanda!

Ihr habt uns die Weissen gebracht
Aber damit auch so viel Kummer
Weil die Weissen dauernd unterwegs sind!»¹

1 De Bouveignes, 1948, S. 100.



Abb. 88



Abb. 89



Abb. 90



Abb. 91



Abb. 92



Abb. 93



Abb. 94



Abb. 95



Abb. 86

Abb. 86
Duarte Lopez und Filippo Pigafetta
Die sechste Figur, wie sich die Congianer tragen lassen
Aus: *Regnum Congo hoc est Warhafft vnd Eigentliche Beschreibung dess Königreichs Congo in Africa*. Frankfurt am Main 1609
Zentralbibliothek Zürich, EE 1505

Abb. 87
Louis O'Hier de Grandpré
Tati, surnommé Despons, courtier de Malembe, venant de sa petite-terre, en hamac
Aus: *Voyage à la côte occidentale d'Afrique, fait dans les années 1786 et 1787*. Paris 1801
Zentralbibliothek Zürich, NR 1710

Abb. 88
Künstler der Chokwe-Region
Tabakpfeife mit tipoye-Motiv
Vor 1939, Holz, Metall,
51,5 × 8,5 × 7,2 cm
Sammlung Kegel-Konietzko
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 89
Künstler der Suku-Region
Maske mit Darstellung einer tipoye
1. Hälfte 20. Jh., Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, Papier, 60 × 45 × 50 cm
Sammlung Marc Felix
Dr. de Winter, Jacques und Denise Schwob

Abb. 90
Angali
Temps Belge 1919
1991, Öl auf Leinwand, 46 × 80,5 × 2 cm
RMCA Tervuren, HO.2013.57.794

Abb. 91
Hergé
Tintin wird in der tipoye getragen
Aus: *Tim und Struppi. «Tim im Kongo»*,
Hamburg 1997 (Erstausgabe 1931/46)

Abb. 92
C. De Bruyne
Congo Belge. Maluku. Un chef Bafenunga au poste
Postkarte um 1925, datiert 6. Juli 1931,
Maluku, Lichtdruck, 13,8 × 18,7 cm
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 93
Jean-François Audema
Le Tipoyé à 4 à Loango – Congo Français, Collection J. Audema
Fotografie um 1895, Postkarte um 1904,
gedruckt A. Bergeret et Cie (Nancy, France), Loango, Republik Kongo,
Lichtdruck, 24 × 19 cm
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 94
Carl Friedrich Wilhelm Robert Visser
Congo. Phot. R. Visser, Déposé
Fotografie vor 1900, Postkarte um 1905,
Republik Kongo, Lichtdruck, 24 × 18,9 cm
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 95
Hans Himmelheber
Aus der tipoye heraus fotografiert
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-28

Abb. 96
Fotograf unbekannt
Patrice Lumumba auf einer tipoye
Kisangani, 1.5.1960
Alamy Stock Photo, B9RM15

Abb. 97
Fotograf unbekannt
Der ugandische Präsident Idi Amin Dada lässt sich von vier britischen Geschäftsmännern tragen
Uganda, 1975
Alamy Stock Photo, E115H9

TRANSPORTMITTEL DER MÄCHTIGEN: TIPOYE IM SPIEGEL DER ZEIT — Die *tipoye* ist ein Transportmittel, das im zentralen Afrika auf eine über 500-jährige Geschichte zurückblicken kann.¹ Bei der *tipoye* handelte es sich um eine Trage in Form einer Hängematte oder Sänfte, die an einem oder zwei langen Hölzern befestigt war und von zwei beziehungsweise vier Personen auf den Schultern getragen wurde. Der Begriff stammt vom portugiesischen Wort *tipóia* ab, das wiederum aus einer in Brasilien beheimateten Lokalsprache entliehen ist und ursprünglich ein Tragetuch für Kinder bezeichnete. Bereits die frühen Reisenden und Missionare aus dem 16. Jahrhundert berichteten davon, dass sich Würdenträger und Könige in einer Art Hängematte von Sklaven oder Söldnern herumtragen liessen [Abb. 86/87]. Auch in der lokalen Kunst war das Motiv – ein Chief wird in einer Hängematte transportiert – häufig anzutreffen, wie im Fall der Prestigepfeife der Chokwe [Abb. 88].

Ende des 19. Jahrhunderts wurde die *tipoye* zum Symbol für die Eroberung und Kolonialisierung Afrikas durch Europa. Kolonialbeamte, Offiziere und Missionare liessen sich von afrikanischen Trägern transportieren, die mitunter zu dieser schweren Arbeit gezwungen wurden. Die Suku-Maske stellt einen weisen Mann in einer Hängematte sitzend dar, die von zwei Personen, die in einem Kanu stehen, getragen wird. In seinen Händen hält der Mann ein Buch, in das ein Papierstück mit flämischen Worten geklebt ist [Abb. 89]. Das moderne Gemälde von Angali im Stil der populären Malerei verbildlicht die Machtungleichheit zwischen Kolonialherren und Kolonisierten [Abb. 90]. Während der Belgier in seinem weissen Anzug von vier Männern transportiert wird, schafft ein weiterer Träger die Kiste mit den eingetriebenen Steuern heran. Das Bild des vermeintlich überlegenen Weissen und des servilen Afrikaners findet sich auch auf Postkarten oder im Comic – wie bei Hergés *Tim im Kongo* – wieder [Abb. 91–93].

Auch Reisende und Sammler wie Robert Visser oder Hans Himmelheber nutzten dieses Fortbewegungsmittel [Abb. 94]. Himmelheber zufolge wurde von ihm als Weissem erwartet, nicht zu Fuss zu gehen, sondern mit der *tipoye* aufzutreten [Abb. 95]. Das Getragenwerden unterstrich sein Prestige und seine ökonomische Überlegenheit. Ausserdem machte er aus dieser erhöhten und zugleich distanzierten Position heraus zahlreiche Fotografien von der Landschaft, den Menschen und Dörfern.

Häufig stimmten die Träger während der harten Arbeit spezielle Karawanenlieder an.² Während sie oftmals der Unterhaltung dienten und den Rhythmus der Schritte begleiteten, gab es auch Texte, die sich auf die Person in der *tipoye* bezogen. Besonders die Härte der Arbeit wurde kritisch kommentiert. Da die Europäer die Lieder, die über sie gesungen wurden, in den Lokalsprachen meist nicht verstanden, kann man von einer subversiven Form der Kritik an den kolonialen Machtverhältnissen sprechen. Nach der Unabhängigkeit nutzten afrikanische Politiker wie Patrice Lumumba die *tipoye* als traditionell-modernes Machtsymbol [Abb. 96]. Der ugandische Herrscher Idi Amin Dada kehrte die Verhältnisse sogar um und liess sich von britischen Geschäftsmännern tragen [Abb. 97]. — Michaela Oberhofer

¹ Zur Geschichte der *tipoye* siehe Etambala, 2011/12.
² De Bouveignes, 1948, S. 95–100.



Abb. 97



Abb. 98



Abb. 99



Abb. 100.1



Abb. 100.2



Abb. 100.3

Abb. 98
Léopold Gabriel
Ohne Titel. Chef médaillé mit seiner Frau in Belgisch-Kongo
Postkarte um 1930, vermutl. Katanga Province, Abzug auf Gelatine-Silberpapier, 13,9 × 8,9 cm
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 99
S.N. Wellington
Kindu. Chef Lufungula avec sa famille
Fotografie um 1930, Postkarte publiziert um 1935 von Nels, Brüssel, Kindu, Maniema Province, Lichtdruck, 13,7 × 8,7 cm
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 100
Muledi aus Mukulu-Nzambi
Prestigestuhl eines chef médaillé
Anfang 20. Jh., Kwilu-Pende-Region, Holz, Leder, Metall und Glas, 97 × 49,5 × 70 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 804
Geschenk Eduard von der Heydt

KUNST IM DIENSTE DER KOLONIALMACHT: DER PENDE-STUHL EINES CHEF MÉDAILLÉ — Kunst wurde nicht nur gegen das koloniale System, sondern auch im Dienste des Kolonialstaates eingesetzt. Die Kolonialverwaltung in Belgisch-Kongo ernannte unter den traditionellen Chiefs sogenannte *chefs médaillés*, die als Erkennungsmerkmal eine Medaille an einer Kette trugen [Abb. 98/99]. Im *indirect rule*-System der belgischen Kolonialregierung zogen sie Steuern ein und sorgten dafür, dass das koloniale Gesetz durchgesetzt wurde. Wer nicht mitmachte oder revoltierte, wurde hart bestraft. Im Gegensatz zu traditionellen Chiefs, die als Vermittler zwischen der Bevölkerung und der Welt der Ahnen galten, besaßen die «Chiefs für die Weissen» keine rituellen Insignien der Macht. In der Kwilu-Region, wo deren Position besonders umstritten war, liessen sich *chefs médaillés* deshalb imposante Stühle mit beschnitzten Lehnen und Fussteilen herstellen, welche ihre soziale Stellung und ihren neu erworbenen politischen Rang unterstreichen sollten.

Bekannter als die Pende sind die Chokwe für ihre reich beschnitzten Stühle. Schnitzer der Chokwe interpretierten die Stühle der Portugiesen als ästhetische Embleme der Macht von Chiefs neu und verzierten sie mit Szenen aus dem sozialen und politischen Leben. Nachdem sich Chokwe-Gruppen in den 1890er-Jahren auch im Pende-Gebiet niedergelassen hatten, übernahmen Pende-Schnitzer deren Stil und adaptierten ihn für die Embleme der neuen politischen Klasse. Später produzierten sie auch für den westlichen Kunstmarkt.

Ein besonders eindrückliches Beispiel ist dieser Stuhl, den der renommierte Künstler Muledi aus dem Dorf Mukulu-Nzambi für seinen Patron schnitzte [Abb. 100].¹ Die Bildsprache des Stuhls unterstreicht die Macht der neuen Amtsinhaber und deren Nähe zur Kolonialregierung. Die Maske und die Figuren auf der Lehne haben weit geöffnete Augen, die wie bei *mangaaka*-Kraftfiguren mit Glas hinterlegt sind. Der aggressive Blick verweist auf die okkulten Kräfte, die *chefs médaillés* – so die Vorstellung – für sich einzusetzen wussten. Auf diese Weise rückten die neuen Chiefs in die Nähe von Hexerei. Die über den ganzen Stuhl verteilten Punkte und die Füße des Stuhls in Form von Tatzen verweisen auf den Leopard und damit auf die ambivalente Stellung der *chefs médaillés* als Steuereintreiber und Kolonialagenten – wie ein Leopard rissen sie ohne Gegenleistung alles an sich. Auf der Seite des Stuhls sind zwei Szenen eines Ehebruchs dargestellt, ein Streitfall, in dem ebenfalls die «Chiefs für die Weissen» richteten. Die Identifikation und Zusammenarbeit mit den Weissen wird noch betont, indem eine der Kraftfiguren auf der Lehne einen Europäer mit Hut darstellt. Unten am Fussteil ist ein weiterer Kolonialbeamter zu sehen, der in einer *tipoye* sitzt und von mehreren Soldaten mit Gewehren getragen wird. Die bedrohliche Botschaft des Stuhls ist deutlich: Der Chief agiert im Auftrag der Kolonialregierung und wird durch sie unterstützt. — Michaela Oberhofer

¹ Siehe dazu Strother, 2016, S. 207–219, sowie Strother, 2008, S. 41ff. Muledi starb 1946. Ihm wird auch ein weiterer Stuhl aus dem AfricaMuseum in Tervuren zugeschrieben.



Abb. 101



Abb. 102

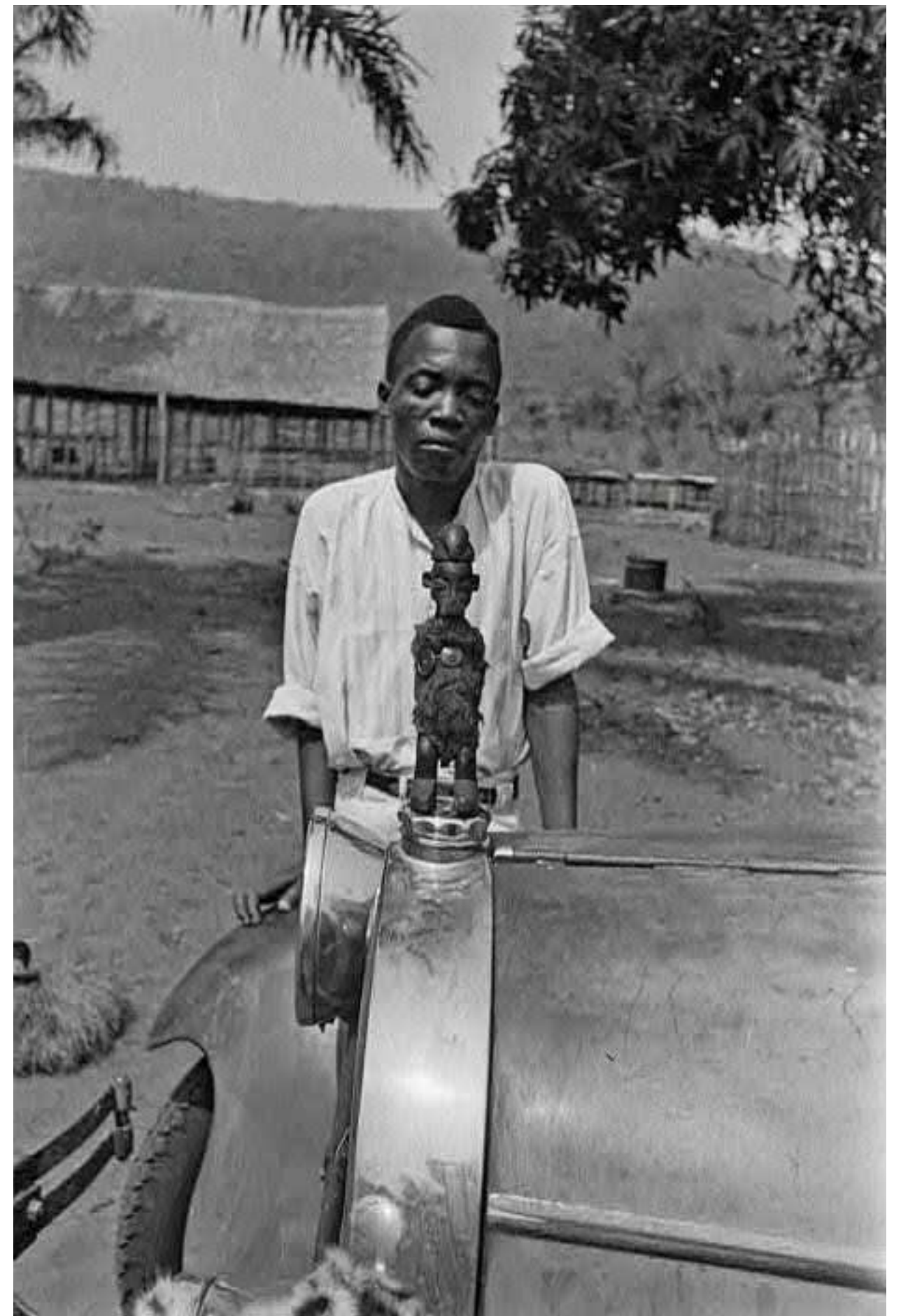


Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105

Abb. 101
Künstler der östlichen Pende-Region
Maske mit Hörnern, ngolo
Vor 1939, Holz, Pflanzenfaser,
Farbpigmente, 67 × 29 × 36 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 19
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 102
Hans Himmelheber
Maskengestalt und Männer
Pende-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 190-37

Abb. 103
Hans Himmelheber
Yaka-Figur auf Kühlerhaube
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 158-28

Abb. 104
Hans Himmelheber
**Figur auf dem Dach von
Himmelhebers Auto**
Luluwa-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 186-3

Abb. 105
Künstler der Luluwa-Region
**Hocker in Form einer
menschlichen Figur**
Vor 1939, Holz, 42 × 19 × 18 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.110
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

MANN UND MASCHINE, AUTO UND KUNST — «Zu dumm, dass ich kein Auto habe. Ich weiss genau, dass hier nichts zu holen ist, aber ich klebe fest ...»¹

Mehr als ein halbes Jahr lang versuchte Hans Himmelheber vergeblich, ein eigenes Fahrzeug zu kaufen, und war auf Mitfahrgelegenheiten angewiesen, die ihm Chiefs, Kolonialbeamte und Missionare anboten. Erst im Januar 1939 hatte er Erfolg und wurde Besitzer eines Chevrolet 1936. Nun legte Himmelheber auf den mit Schlaglöchern übersäten Strassen bis zu 270 Kilometer an einem Tag zurück und fuhr auf der Suche nach Kunst das Strassennetz nach einer Karte des Touringclubs systematisch ab. Dabei fotografierte er aus dem Auto heraus, was immer ihm begegnete, beispielsweise eine Maskengestalt des Beschneidungslagers *mukanda* der Pende [Abb. 101/102].

Die Beschäftigung mit und die Sorge um das Auto, das wegen der schlechten Strassen und des Staubs ständig reparaturbedürftig war, wird zum zentralen Thema im Tagebuch des erst Dreissigjährigen. In einem grösseren Zusammenhang lässt sich Himmelhebers intensive Beschäftigung mit dem Auto auch im damaligen Zeitgeist verorten.

In der Zwischenkriegszeit kamen Auto-Rallyes in Mode, die durch ganz Afrika führten. Solche modernen Versionen der grossen Expeditionen des 19. Jahrhunderts symbolisierten die Unterwerfung fremder Gegenden und die Überlegenheit westlicher Technologie.² Eine der bekanntesten Rallyes war die *Croisière Noire*, die 1924/25 mit acht Autos von Algerien bis zum Kap der Guten Hoffnung an der Südspitze Afrikas führte. Unter den 8000 Fotografien, die während der Expedition entstanden, befand sich auch das Porträt einer Frau aus dem Kongo, Prinzessin Nobosodrou. Das Bild diente als Vorlage für eine berühmte Art-déco-Kühlerfigur, die François Bazin (1897–1956) für Citroën gestaltete.³

Auf vergleichbare Art schmückte Hans Himmelheber auch Autos im Kongo mit Kunst. In Anlehnung an das Maskottchen der *Croisière Noire* montierte er für die Präsentation seiner im Yaka-Gebiet erworbenen Stücke eine der Figuren auf die Kühlerhaube und fotografierte sie [Abb. 103].⁴ Auf einer anderen Aufnahme sind auf dem Auto ausgebreitete Leopardenfelle erkennbar [Abb. 38]. In Himmelhebers Fotoarchiv finden sich noch weitere Fotografien von Autos und Kunst, darunter das Bild eines Hockers auf dem Dach seines Chevrolet, der sich heute in der Sammlung des Museums Rietberg befindet [Abb. 104/105]. — Nanina Guyer

¹ Himmelheber, Tagebuch, 14.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

² Geary, 2002, S. 49.

³ Ich danke Sammy Baloji für diesen Hinweis.

⁴ Die Figur wurde später an die Weyhe Gallery in New York verkauft. Siehe Katalog *African N— Art*, Weyhe Gallery 1940.



Abb. 106



Abb. 107



Abb. 108



Abb. 109



Abb. 110

Abb. 106
Künstler der Kuba-Region
Harfe
Vor 1939, Holz, Pflanzenfaser,
66 × 24 × 20 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.101
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 107
Künstler der Kuba-Region
Palmweinbecher
Vor 1939, Holz, 19 × 15 × 12 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.14
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 108
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Textil mit Stickerei
Vor 1939, Raffia, 66 × 62 cm
Museum Rietberg Zürich, 2014.138
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 109
Hans Himmelheber
**Porträt einer Kuba-Frau mit Sohn
beim Verkauf von Kunst**
Kuba-Region, 8.3.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 185-30

Abb. 110
Hans Himmelheber
**Eine Kuba-Frau und Hans Himmelheber
in einer gestellten Ankaufsszene**
Kuba-Region, 8.3.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 185-35

DIE CHEFIN, DIE KUNST UND DIE FOTOGRAFIE — Auf der Suche nach Alltagskunst wie Becher, Schachteln oder Stoffe besuchte Hans Himmelheber am 8. März 1939 ein grosses Dorf zwischen Mushenge und Port Francqui. Dort traf er auf eine Dorfchefin, die ihn beeindruckte. Diese Begegnung hielt Himmelheber in seinem Tagebuch fest:

«Sie ist eine sehr imponierende Aristokratin, gross und reserviert, mit vornehm niedergeklappten Augendeckeln. Sie setzte sich vor mich. Die anderen müssen alle stehen, und wurde wie die männlichen Häuptlinge von der Versammlung begrüsst, indem sich alle in die Knie hockten und dann die bekannte Klatscherei aufführten während der sie ruhig da sass und nicht antwortete.»¹

In dem Porträt, das Himmelheber von ihr und ihrem Sohn aufgenommen hat, blickt uns eine unnahbare, würdevolle Frau entgegen, derweil die Männer im Hintergrund das Geschehen sehr kritisch betrachten [Abb. 109]. Die Frauen im Gebiet der Kuba genossen ein hohes Ansehen und viele der von Himmelheber gesuchten Kunstwerke befanden sich in ihrem Besitz [siehe Essay Oberhofer]. Himmelheber kaufte im Dorf zwei Harfen, mehrere geschnitzte Becher, halbmondförmige Schachteln und Raffiastoffe [Abb. 106–108]. Diese Transaktion lässt Himmelheber für eine Fotografie nachstellen und wählt dazu als Verkaufspartnerin die Dorfchefin [Abb. 110]. Auch dies schildert er im Tagebuch:

«Nachher versuchte ich, mich mit der Chefin in einer gestellten Ankaufsszene von einem meiner Leute aufnehmen zu lassen. Während aber die halbgebildeten boys die Fotografiererei absolut nicht kapierten, verstand sie sofort, um was es sich handelte, streckte die Hand von dem von mir angebotenen Geld aus, als handelten wir etwas aus.»²

Die Fotografie zeigt Himmelheber auf einem Stuhl sitzend, einen Becher und Stoffe in der einen Hand, eine Geldmünze in der anderen. Vor ihm sind die erworbenen Kunstwerke ausgebreitet. Die Frau sitzt tiefer als Himmelheber, auf einem breiten Hocker, und streckt die Hand nach dem dargebotenen Geldstück aus. Die männliche Bevölkerung des Dorfes bildet einen Art Rahmen um das Hauptgeschehen.

Dies ist eines der wenigen Male, bei denen Himmelheber die Kamera aus der Hand gibt und sich selbst ablichten lässt. Dass er dies gerade beim Kunstkauf macht, einer Aktivität, die er sonst nicht unbedingt in den Vordergrund stellt, ist interessant. Was wollte Himmelheber mit diesem Foto bezwecken? Er inszenierte das Bild für die Leserschaft der Zeitschrift *Brousse*, in der er kurze Zeit später einen Aufsatz zur Kunst der Kuba publizierte, der sich explizit an die Sammler kongolesischer Kunst richtete. Auch das Bild druckte er in diesem Aufsatz ab und versah es mit der Unterschrift «Achat d'objets par l'auteur, chez les Bakele» («Kauf von Objekten durch den Autor bei den Bakele»)³ Die Fotografie kann als eine bildliche Anleitung gelesen werden, wie man Kunst «richtig» kauft, nämlich mit Geld, in aller Öffentlichkeit und im gegenseitigen Einvernehmen.

Und die Frau, deren Namen wir nicht kennen? Das Bild lässt sich auf viele verschiedene Arten interpretieren. Während sich der Kunsterwerb und die fotografische Aufnahme in einem Klima der allgemeinen Unterdrückung abspielten, konnte sie mit einem solchen Auftritt als Verkäuferin und Schauspielerin durchaus das eigene Prestige stärken. — Nanina Guyer

^{1/2} Himmelheber, Tagebuch, 8.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

³ Himmelheber, 1940.



Abb. 111



Abb. 112



Abb. 113

Abb. 111
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur «Yankima»
Vor 1939, Holz, Antilopenhorn,
Pflanzenfasern, Kupferblech,
Messingziernägel, Schlangenhaut,
Schnur, 164 × 65 × 54 cm
Museum der Kulturen Basel, III 9510
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 112
Hans Himmelheber
Die Kraftfigur wird herangetragen
Songye-Region, 28.4.1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-21,
FHH 188-22, FHH 188-18

Abb. 113
Künstler der Songye-Region
Mütze
Vor 1939, Pflanzenfasern, Federn,
Glasperlen, 21 × 16 × 18 cm
Museum der Kulturen Basel, III 9496
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 114
Hans Himmelheber
**Der Chevrolet im Graben,
die Figur im Fokus**
Songye-Region, 1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-23



Abb. 114

VON DER KRAFTFIGUR ZUM MUSEUMSSTÜCK: DIE BEWEGTE GESCHICHTE DES «YANKIMA VON MITEMBE»¹ — Das Archiv von Hans Himmelheber bietet die Chance, Objekt, Fotografie und Text zu Objektbiografien zu verknüpfen. Das lässt sich am Beispiel der Kraftfigur mit dem Namen Yankima aufzeigen [Abb. 111]. Von Himmelheber wissen wir, dass es die Aufgabe dieser imposanten und ungewöhnlich grossen Figur war, dem Dorf des Chiefs Mitembe zu Kinderreichtum zu verhelfen. Er hält dazu fest: «man sagt geradezu er bringt die Kinder zur Welt».² Daraus geht hervor, dass das Objekt eine aufgeladene Figur war, der Handlungsmacht zugeschrieben wurde. Die an der Figur angebrachten Materialien wie Kupfer, Polsternägel, Perlen, Schlangenhaut oder die Medizin im Nabel dienten der Aktivierung des Objektes [siehe Essay Oberhofer/Mannes/Stenger]. Himmelheber zufolge konnte er in der Regel nur solche Kraftfiguren erwerben, die wirkungslos geworden waren.³

Die Figur Yankima erwarb Hans Himmelheber am 28. April 1939 bei Chief Mitembe in einem Dorf an der grossen Strasse unweit von Kabinda. Gleich einer Filmsequenz dokumentierte er, wie die Figur auf der grossen Strasse herangetragen wurde [Abb. 112, siehe auch S. 222]. Gegen drei Uhr verliess der Ethnologe das Dorf. Zuvor wurde er gewarnt, dass im Dorf Uneinigkeit darüber bestünde, ob die Kraft des Yankima tatsächlich ganz erloschen sei.⁴ Wenig später kam sein Chevrolet von der Strasse ab und rutschte in einen Graben. In seinem Tagebuch schreibt er: «Die Eingeborenen sagen unter sich, dass es wegen des grossen Mukishi sei, der mich nicht ueber die Bruecke (in 20 m Entfernung) lassen will.»⁵

Die Szene mit dem Auto im Graben hielt Himmelheber ebenfalls fotografisch fest [Abb. 114]. Die Aufnahme zeigt einen zu Hilfe geeilten Missionar mit Personal, den entladenen Wagen sowie im Fokus die grosse Figur. Für das Foto wurde ihr eine ungewöhnliche Kappe aus Glasperlen und gestutzten Federn aufgesetzt, von der Himmelheber auf seiner Reise insgesamt nur zwei Exemplare antraf [Abb. 113].⁶

Hans Himmelheber erwarb die Figur für das Museum für Völkerkunde in Basel. Ein Vergleich zwischen ihrem heutigen Aussehen und ihrer Erscheinung im Jahr 1939 zeigt, dass sie nach ihrer Ankunft im Museum in Basel weiter manipuliert wurde. Heute trägt die Kraftfigur einen Rock aus Raffia und ein Antilopenhorn, das verkehrt herum in ihrem Kopf steckt. Auf diese Weise wurde die Figur den westlichen Vorstellungen vom Kunstkanon der Songye-Figuren angepasst, die üblicherweise so geschmückt sind.⁷ — Nanina Guyer

1 Himmelheber, Tagebuch, 12.5.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

2/3 Karteikarte III 9510 (Archiv Museum der Kulturen Basel).

4 Himmelheber, 1960, S. 406.

5 Himmelheber, Tagebuch, 28.4.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

6/7 Karteikarte III 9496 (Archiv Museum der Kulturen Basel).

**EVOLVE:
ERINNERUNGEN EINES ÉVOLUÉ**
Michèle Magma

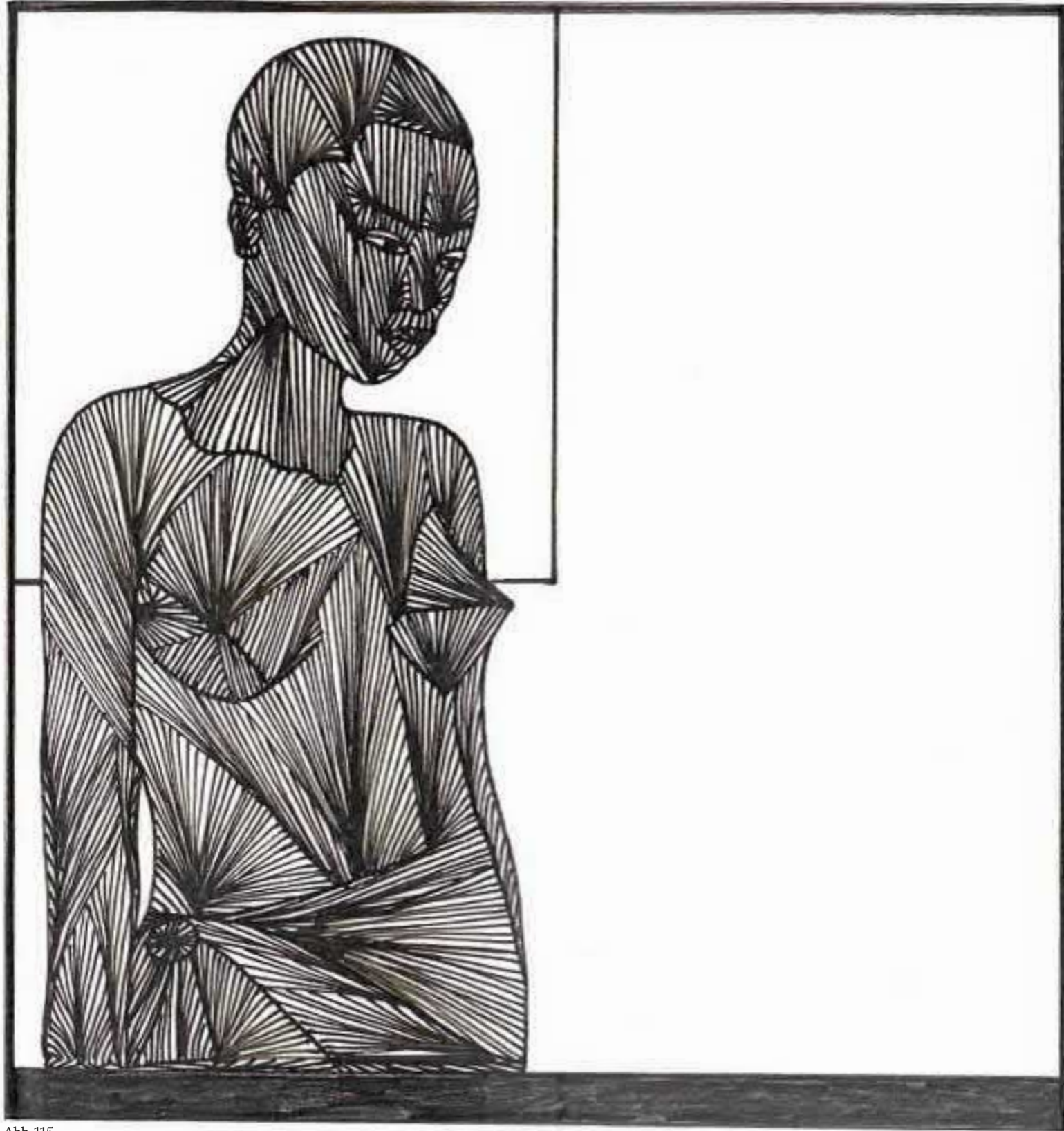


Abb. 115

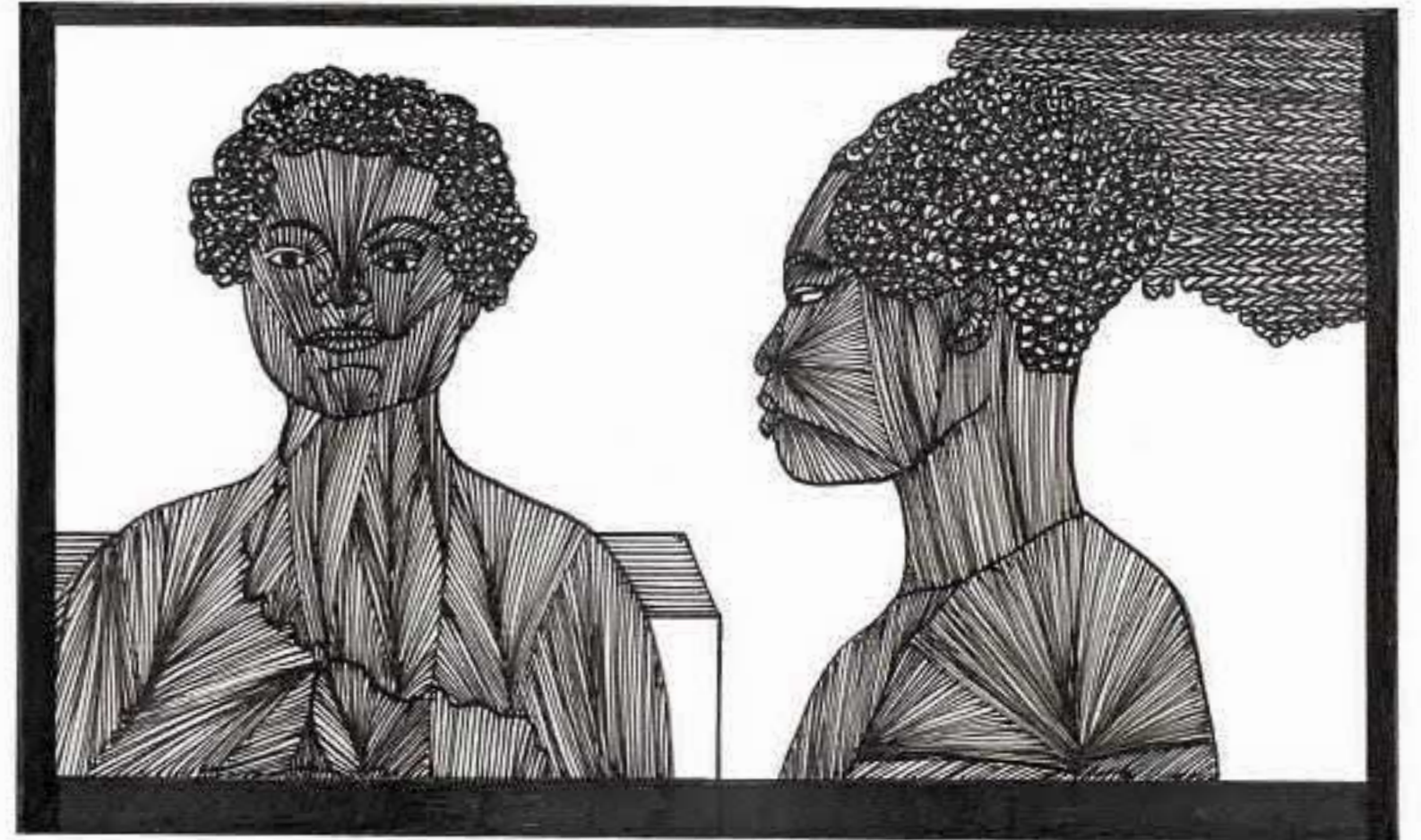


Abb. 116



Abb. 117.1



Abb. 117.2

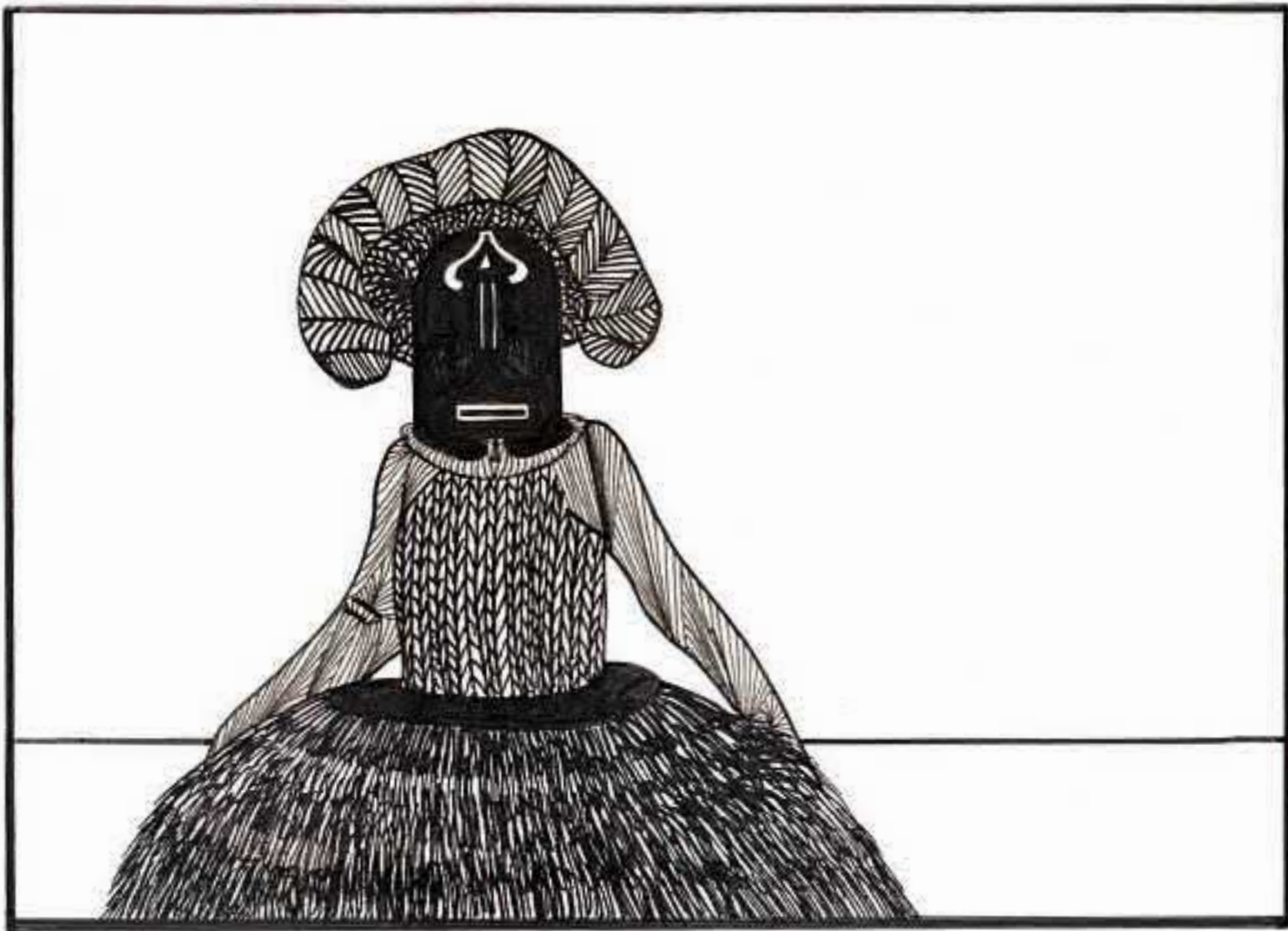


Abb. 118



Abb. 119

Abb. 115/116/118/119
Michèle Magema
EVOLVE
2019, Zeichnungen
Michèle Magema, entstanden im Auftrag
des Museums Rietberg Zürich

Abb. 117
Studio Photo Guye, Kinshasa
**Malongo Isaac Magema und
Ndenga Mpuntu Marie**
1967, Fotopapier, 20 × 30 cm
Persönliches Archiv – Michèle Magema

Abb. 120
Hans Himmelheber
Porträt einer jungen Frau
Kuba-Region, Januar 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 182-13

Abb. 121
Hans Himmelheber
Frauen mit traditionellen Frisuren
Kuba-Region, 2.2.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 185-8

Abb. 122
Hans Himmelheber
Wächtermaske *chihongo*
Lele-Region, 6.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 178-32

Abb. 123
Hans Himmelheber
Chief mit Federkappe und Schwert
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-23

In *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* zeichnete Stefan Zweig das Schicksal einer Generation nach, die schonungslos mit dem Wandel der Geschichte und in gewisser Weise mit dem Versagen der Zivilisation konfrontiert ist. Das Jahr 1938 markierte den Höhepunkt der Konflikte in Deutschland, die Europa mit dem Zweiten Weltkrieg verändern sollten. In dieser angespannten Situation führte Hans Himmelheber 1938/39 seine ethnologische Reise nach Belgisch-Kongo durch. Zu diesem Zeitpunkt, als die koloniale Ideologie auf ihrem Höhepunkt war, herrschte ein rassistisches Denken, das die Ungleichheit zwischen Kolonisten und Kolonisierten predigte.

1938/39 war der Grossvater von Michèle Magema, Malongo Isaac Magema, 20 Jahre alt und arbeitete in der Verwaltung von Belgisch-Kongo, wo er im Begriff war, für die Kolonialregierung und die kolonisierte Bevölkerung das zu werden, was man als *évolué* bezeichnete. Waren sich Hans Himmelheber und Malongo Magema im Kongo begegnet? Nein! Doch welchen Blick konnte ein Ethnologe auf eine kolonisierte Kultur haben, während seine eigene im Begriff war unterzugehen? Welchen Blick konnte Malongo Magema als zukünftiger *évolué* auf Hans Himmelheber haben?

Für die Ausstellung *Fiktion Kongo* realisiert Michèle Magema eine Installation, welche die komplexe Hinterlassenschaft der belgischen Kolonisation an die Generation der *évolués* untersucht. Michèle Magema hat sich dabei der Fotografien des Ethnologen Hans Himmelheber bedient und eine Installation geschaffen, die Zeichnungen, Fotos und Texte miteinander kombiniert. Das Projekt *EVOLVE* hinterfragt die Jahre 1938/39 im kolonialen Kontext und verbindet dabei die Reise von Himmelheber mit der Geschichte der Familie Magema. Die Künstlerin bringt darin seine ethnologischen Fotografien, ihre Zeichnungen, die Fotos ihrer (gebildeten) Grosseltern und Texte ihres Vaters (Kind eines *évolué*) zusammen.

Die Zeichnungen lehnen sich an Fotografien Hans Himmelhebers an, etwa an die Bilder, die in dem Ausstellungskatalog *Zaire 1938/39* abgebildet sind [Abb. 120–123]. Jedes Foto ist mit Tusche nachgezeichnet. Die Zeichnung besteht immer aus dicht gedrängten fortlaufenden Linien, die Körper oder Räume darstellen. Jeder Strich kommt einer Einritzung in die «Papier-Haut» gleich und legt Zeugnis ab von der wiederholten Geste der Künstlerin. Michèle Magema zeichnet so, als wolle sie ein Ritual vollziehen zur Wiedergutmachung einer verstümmelten, vergessenen, geheimen ... kolonialen Geschichte.

«Damals zu den *évolués* zu gehören, das war top! Wir wussten, dass unsere gebildeten Eltern den Weissen das Land wieder abnehmen würden.» — Dieudonné Isaac Magema

«Ich habe nicht den Stolz geerbt, den mein Vater in der Kolonialzeit haben konnte. Ich habe nicht die Scham geerbt, die Enkelin eines *évolué* zu sein. Ich empfinde weder Scham noch Stolz. Ich nehme die Vielzahl meiner Abstammungen in mich auf, weil sie mich ausmachen. Ich heisse Malongo wie mein Grossvater. Dieser Vorname verleiht mir als Erbe die Freude an Wissen, den ständigen Drang, die Welt und ihre gesellschaftlichen Elemente zu hinterfragen, und die Kunst ist dafür zum dauerhaften Auffangbecken geworden.» — Michèle Magema



Abb. 120



Abb. 121



Abb. 122



Abb. 123

BLACKOUT POETRY, IDEA'S GENEALOGY

David Shongo



Abb.124.2

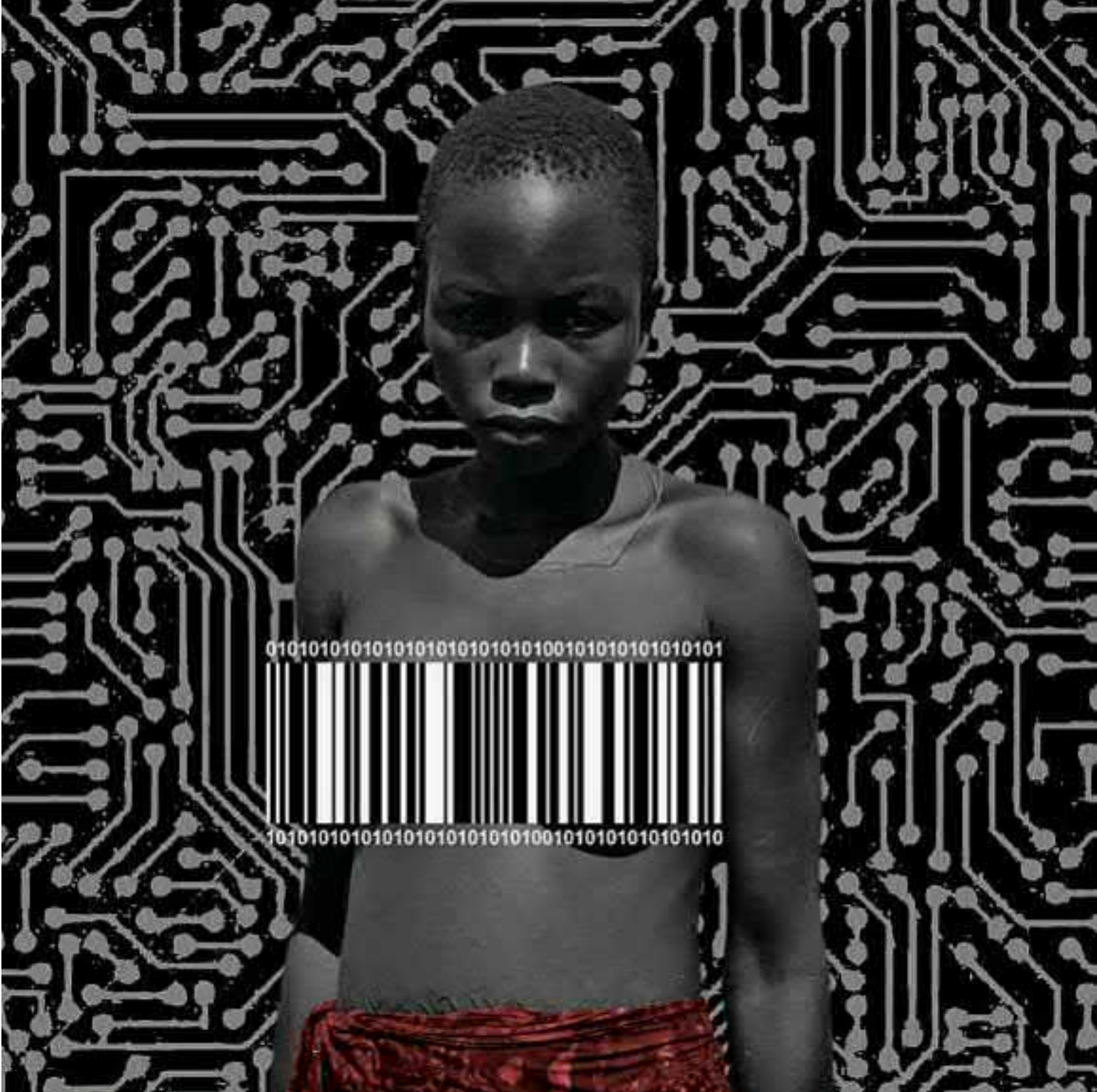


Abb.124.1



Abb.124.3

Die Archive der Salesianer Don Bosco in Lubumbashi lernte ich 2017 kennen, als ich über den Zusammenhang zwischen kongolesischen Sprachen und den Harmonien der traditionellen Musik zu forschen begann. Vater Léon Verbeek, mit dem ich zusammenarbeitete, spielte mir die Jagdgesänge des südöstlichen Ober-Katanga vor, die auch im AfricaMuseum in Tervuren aufbewahrt werden, und zeigte mir Fotos aus der Kolonialzeit. Als ich der Musik lauschte und die Bilder betrachtete, bemerkte ich fasziniert, welche komplexe Wirkung die Zeichenhaftigkeit und die Inhalte der Archive auf mich als Musiker, Komponist und Künstler hatten. Das führte dazu, dass sich meine Forschungen schon bald auf die Problematik der zerfallenden Erinnerung und des kolonialen Vermächtnisses richteten und ich mich auf die «Jahrhundert»-Archive konzentrierte – jene Archive zum Kongo, in denen seit mehr als 100 Jahren Daten gesammelt werden.

Für mich sind Archive nicht nur nützliche Träger von Werten und Informationen, vielmehr helfen sie mir auch, Probleme zu begreifen, die mit der kolonialen Vergangenheit zu tun haben. Sie sind Spuren der Geschichte und ein Leitfaden in die Vergangenheit und die Zukunft hinein. Sie dienen und dienen gleichzeitig der kolonialistischen und der anticolonialistischen Propaganda und werden nach wie vor eingesetzt, um der Welt ein bestimmtes Bild des Kongo zu vermitteln. Wenn ich als kongolesischer Künstler nun in die Archive eingreife, durchbreche ich letztlich die psychologischen Voraussetzungen, die das Nachdenken über das von kolonialen Narrativen geleitete koloniale Bild des Kongo bestimmen.

Im Zuge dieses Prozesses erwachte mein Interesse an Hans Himmelhebers Fotografien. Seine Fotos offenbaren einen faszinierenden Widerspruch. Obwohl es ihm ganz offenkundig um die abgebildeten Kunstwerke und Menschen geht, ist Himmelhebers kolonialer Blick unverkennbar. Aus dieser Einsicht heraus begann ich die koloniale Perspektive, die auf den Fotos erkennbar ist, aufzubrechen, um die verunsichernde Kraft der Bilder freizulegen und von ihnen ausgehend eine Genealogie der Ideen zu erarbeiten. — David Shongo

Abb. 124.1+3
David Shongo
Bugs
Aus der Serie *BLACKOUT POETRY, IDEAS' GENEALOGY*
Lubumbashi, 2019, Digitaldruck,
David Shongo, entstanden im Auftrag
des Museums Rietberg Zürich

Abb. 124.2
Hans Himmelheber
Porträt einer jungen Frau
Kuba-Region, Januar 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 182-11

Abb. 125.1
Hans Himmelheber
Würdenträger
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 163-35

Abb. 125.2
David Shongo
Colonial Binary
Aus der Serie *BLACKOUT POETRY, IDEAS' GENEALOGY*
Lubumbashi, 2019, Digitaldruck,
David Shongo, entstanden im Auftrag
des Museums Rietberg Zürich

Abb. 126.1
Hans Himmelheber
**Frau mit Patronenhülsen
als Halschmuck**
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 158-10

Abb. 126.2
David Shongo
Ma Nkaki
Aus der Serie *BLACKOUT POETRY, IDEAS' GENEALOGY*
Lubumbashi, 2019, Digitaldruck,
David Shongo, entstanden im Auftrag
des Museums Rietberg Zürich

Abb. 127.1
Hans Himmelheber
Männerporträt
Pende/Chokwe-Region,
24.5.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 190-35

Abb. 127.2
David Shongo
Ohne Titel
Aus der Serie *BLACKOUT POETRY, IDEAS' GENEALOGY*
Lubumbashi, 2019, Digitaldruck,
David Shongo, entstanden im Auftrag
des Museums Rietberg Zürich



Abb. 125.1

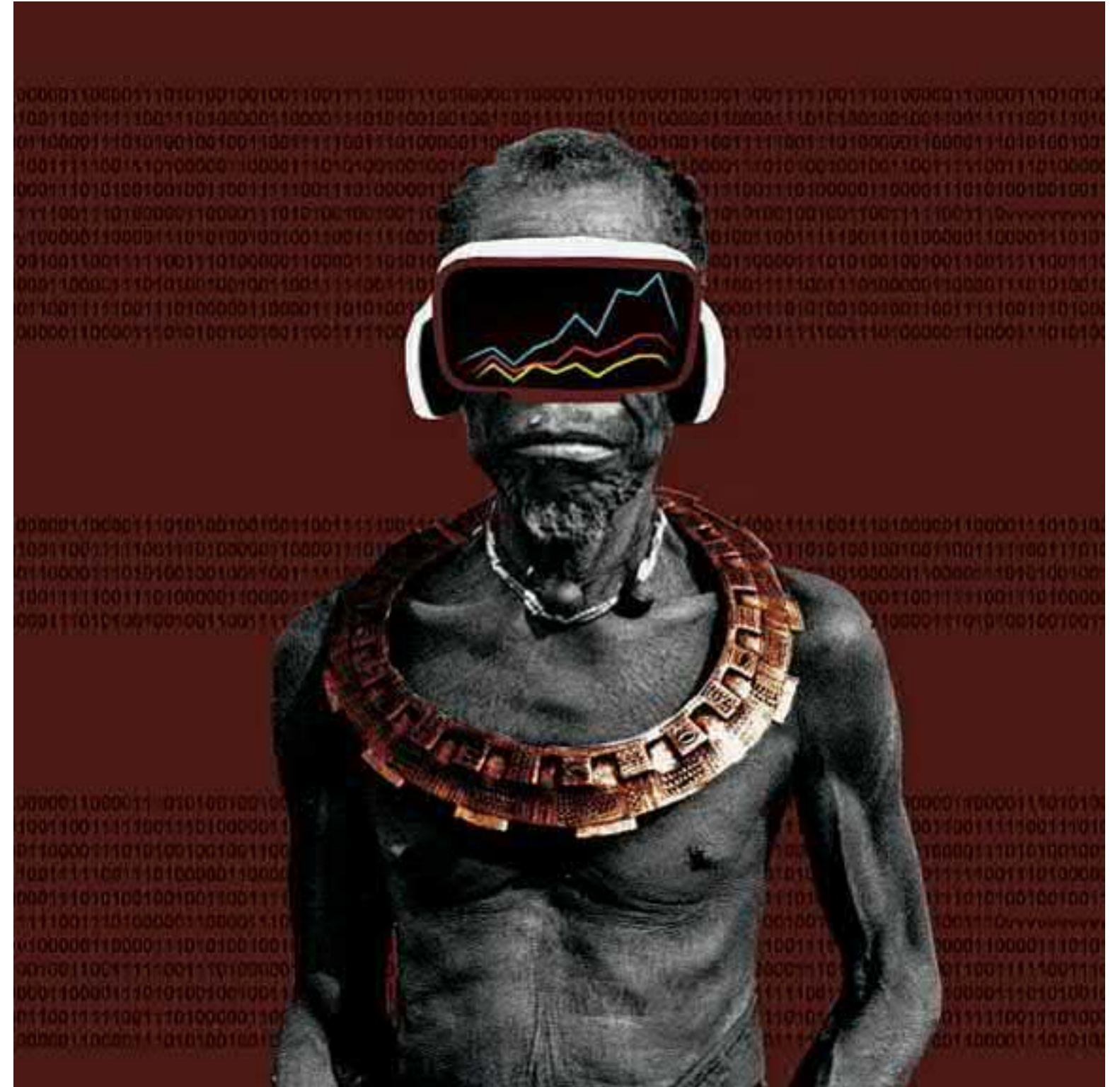


Abb. 125.2



Abb. 126.1



Abb. 127.1



Abb. 126.2

~~MUSTERKOLONIE~~



Abb.127.2

**DESIGN UND
ELEGANZ**

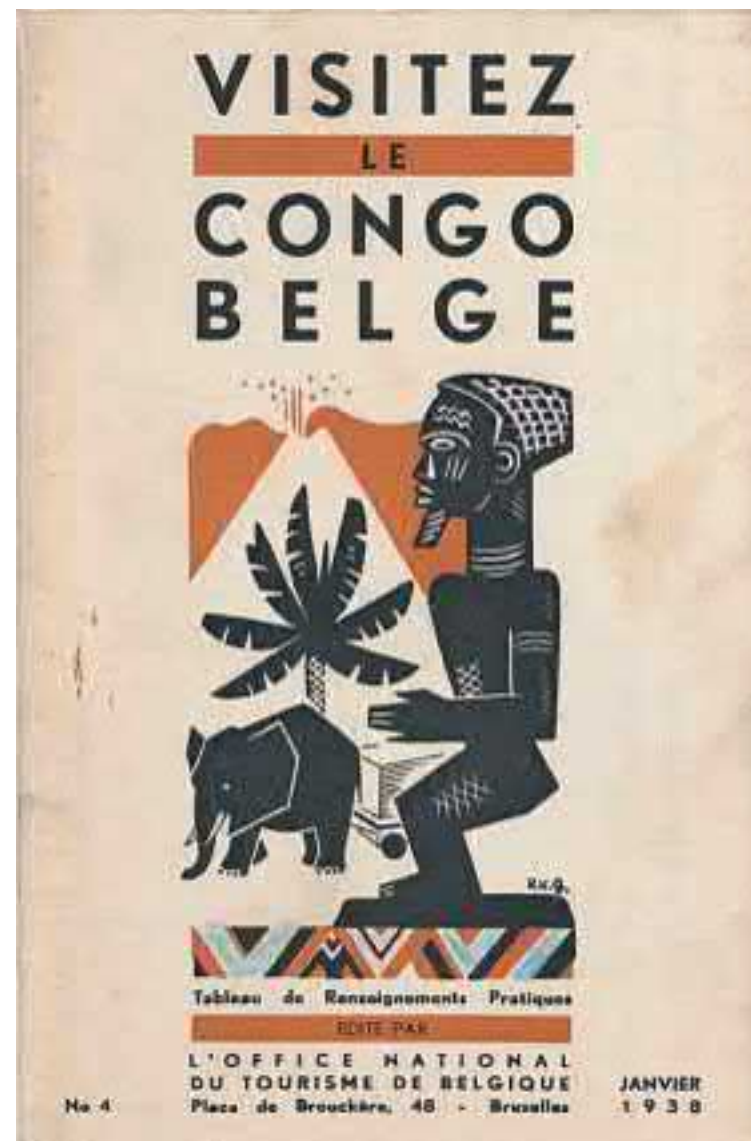


Abb. 128

Abb. 128
Roger van Gindertael
Visitez le Congo belge
Belgisch-Kongo, 1938,
Lithografie auf Papier
Sammlung Christraud M. Geary

WIE DER MYTHOS FORTGESCHRIEBEN WURDE: BILDER AUS DEM KUBA-KÖNIGREICH UND WESTLICHE FANTASIEN (1920er- BIS 1950er-JAHRE) Christraud M. Geary

Im Januar 1938, fünf Monate bevor Hans Himmelheber zu seiner Expedition nach Zentralafrika aufbrach, veröffentlichte das *L'Office national du tourisme de Belgique* in Brüssel eine Faltkarte mit dem Titel *Visitez le Congo belge* (Besuchen Sie den Belgisch-Kongo), die auch Informationen für Reisende enthielt. Sie war Teil einer Publikationsreihe, die den Tourismus in und um die belgische Kolonie anregen sollte [Abb. 128]. Das vom belgischen Maler Roger van Gindertael (1899–1982) gestaltete Cover zeigt ikonische Ansichten und Kunstwerke der Kolonie. Die Schwarz-Weiss-Darstellung einer hoch aufragenden männlichen Figur ist der Meisterskulptur eines unbekanntes Künstlers der Teke nachempfunden; ein Elefant vor einer Palme, der einen Wagen zieht, verweist auf die Domestizierung afrikanischer Elefanten; und im Hintergrund der Illustration dräut ein lavaspuckender Vulkan im Nordosten der Kolonie. Am unteren Rand verläuft ein Streifen, der an die Muster dekoriertes Textilien aus dem Kuba-Königreich erinnert.¹

Die Abbildung der Holzfigur und des Textilstreifens spiegelt den Ruhm und den Ruf wider, den bestimmte Gesellschaften und ihre Kunst in der Kolonie und im Ausland genossen. Zu ihnen gehörten die Bushoong, in älteren Schriften Bushongo genannt, deren Könige in der Hauptstadt Nsheng (auch Mushenge) in der Provinz Kasai über eine Konföderation verwandter Gruppen herrschten. Ihre einheimischen Nachbarn und auch Ausländer bezeichneten diese Konföderation als das Kuba- oder Bakuba-Königreich. Sein Ruhm im geografischen Norden geht auf das späte 19. Jahrhundert zurück, als Entdecker und Missionare durch Nachbargruppen von diesem grossen Königreich hörten. Dieses lag in kaum bereisten Regionen des Freistaates Kongo, der 1888 als Privatbesitz von Leopold II., dem König der Belgier, gegründet worden war. Die Geschichten über dieses mythische Königreich erzählten von einem überlegenen afrikanischen Volk und standen so im Einklang mit den uralten, heute widerlegten europäischen Vorstellungen von einer Hierarchie der Rassen und Gesellschaftsordnungen. Danach gab es auf der untersten Ebene der Afrikaner die «unedlen Wilden» und an der Spitze die «edlen Wilden».

Unter dem brutalen Regime von König Leopold II. machten die Bevölkerung der Kuba-Konföderation und ihre Herrscher schlechte Zeiten durch. Sie weigerten sich, das Königreich für die grausame Ausbeutung von Ressourcen zu öffnen, geschweige denn für die Misshandlungen und Gräueltaten durch die Beauftragten von König Leopold, und lehnten daher jede äussere Einmischung ab. Der erste

¹ *Visitez le Congo belge. Tableau de Renseignements Pratiques*, no. 4, Brüssel: L'office national du tourisme de Belgique, Januar 1938.

Ausländer, der das verbotene Königreich und seine Hauptstadt Nsheng 1892 bereiste, war der afroamerikanische protestantische Missionar Dr. William Henry Sheppard.² Im Jahr 1900 griffen Soldaten der Force Public von König Leopold Nsheng an und bemühten sich in der Folge, das Königreich zu unterwerfen. Die Bewohner des Kuba-Reichs und anderer Gebiete wurden verpflichtet, für europäische Unternehmen zu arbeiten, die Niederlassungen vor Ort eröffnet hatten, um aus dem Reichtum an Kautschuk, Palmöl und Mineralien Kapital zu schlagen. Als Zwangsarbeiter wurden sie im Strassenbau, als Träger und im Rahmen vieler anderer Dienstleistungen eingesetzt.³ Nachdem das belgische Parlament das private Lehen von König Leopold 1908 annektiert und in Belgisch-Kongo unbenannt hatte, trafen die Reformen der expandierenden Kolonialverwaltung das sagenumwobene Kuba-Königreich und seine Hauptstadt empfindlich.

Während dieser bedeutsamen Umwälzungen trugen die Schriften ausländischer Besucher zur Festigung des Kuba-Mythos und zur Förderung der Kuba-Kunst bei.⁴ So durchquerte unter anderem der deutsche Ethnologe Leo Frobenius 1905 die Zentralregion des Kasai-Gebietes, sein ungarischer Kollege Emil Torday war 1907 bis 1908 dort unterwegs. Bevor er sich der Ethnologie zuwandte, hatte Torday als Händler für die belgische Compagnie du Kasai gearbeitet, kannte den Freistaat Kongo also bereits. Als er das Kuba-Königreich erreichte, wurde er von König *nyim* Kot aPe (regierte 1902–1919) empfangen – ein Hinweis darauf, dass sich das Verhältnis zwischen den Kuba und den Fremden sowie der belgischen Kolonialverwaltung und den Wirtschaftsunternehmen zu verändern begann. Bücher, populäre Reiseberichte und visuelle Medien wie Zeitschriften, Bildpostkarten und Sammelkarten trugen in den folgenden Jahrzehnten zur Langlebigkeit des Kuba-Mythos bei.⁵

Welche Elemente waren es nun, die den Kern dieses Mythos konstituierten – eines Mythos, der den westlichen Glauben an die aussergewöhnliche Natur der Kuba förderte und nach Ansicht des Historikers Jan Vansina zum Überleben des Königreichs in turbulenten Zeiten beitrug?⁶ Ein zeitgenössisches Narrativ konzentrierte sich auf die allmächtigen obersten Herrscher (*nyim*, in der älteren Literatur *lukengo*), die sakrale Attribute besaßen und einen hierarchisch strukturierten Staat regierten. Auch die Kunst, zu der atemberaubende Tänze und Masken-Performances gehörten, spielten bei der Konstruktion des Mythos eine grosse Rolle [siehe Story, S. 135]. Einzigartige Holzskulpturen (*ndop*), die man für Porträts früherer Könige hielt, und funktionelle Holzartefakte mit reichen Oberflächenverzierungen aus dem Königreich erregten in Europa und Amerika früh Aufmerksamkeit. Die feinen Raffia-Textilien der Kuba mit ihren kühnen geometrischen Mustern inspirierten den Jugendstilkünstler Gustav Klimt ebenso wie Paul Klee und Henri Matisse [Abb. 166/167]. Die Kunstschaaffenden der klassischen Moderne bewunderten das der Kuba-Ästhetik eigene Merkmal der Abstraktion in der Ornamentik, das mit der westlichen Praxis der Repräsentation brach.⁷ In den 1930er-Jahren waren Kuba-Stoffe bei Sammlern wie Matisse gross in Mode. Hans Himmelheber war sich dieser Faszination wohl bewusst, als er sagte: «Jedem Sammler sind die schönen Raffiastoffe vertraut, die die Bakuba in verschiedenen Techniken verzieren.»⁸

2 Sheppard, 1917.

3 Geary, 2002, S. 29–43.

4 Torday, 1925; a, b; zu Torday siehe Mack, 1990; Sheppard, 2017.

5 Zur Visualisierung des Kuba-Mythos siehe u. a. Darish, 2015, S. 14–20; Geary, 2002, S. 97–102; Geary, 2015, S. 56–67.

6 Vansina, 2007, S. 5–29, insbesondere S. 7.

7 Zu Matisse siehe Mack, 2012; zu Klimt siehe Traeger, 2015, S. 68–79.

8 Himmelheber, 1960, S. 365; siehe auch Fischer und Mayer-Himmelheber, 1993, S. 101, Abb. 133, 124.

WANDEL DER VERHÄLTNISS UND STRUKTUREN

Hans Himmelheber, der etwa dreissig Jahre nach Frobenius' und Tordays ethnologischen (Sammel-)Reisen zu seiner Expedition aufbrach, war mit den Schriften und Illustrationen aus ihren Büchern vertraut. Seinem Tagebuch zufolge waren ihre Projekte eine Art Fahrplan für seine eigene Reise in das Königreich, wo er Objekte und Textilien für die Kunden und Sponsoren erwerben wollte, die seinen Aufenthalt finanzierten.⁹ Doch die Infrastruktur in der Region hatte sich zu jener Zeit bereits erheblich verändert. Die Eröffnung der Eisenbahnverbindung zwischen Port Francqui (heute Ilebo) und Luluaburg (heute Kananga) 1928 markierte einen Wendepunkt und kleinere Anschlusslinien erleichterten den Verkehr für Nichtafrikaner. Rund um Bahnhöfe, die wirtschaftliche Chancen boten, entstanden Siedlungen, in denen Afrikaner unterschiedlicher ethnischer Herkunft zusammenkamen.¹⁰

Es gab auch Strassen, allerdings war ihr Zustand während der Trocken- und Regenzeit unvorhersehbar. Himmelheber verliess sich beim Transport zunächst auf europäische und amerikanische Bewohner mit Fahrzeugen, bis er ein eigenes Auto erwarb, das ihm aufgrund häufiger Pannen jedoch ständig Probleme bereitete [siehe Story, S. 84]. Die Ausflüge zu kleineren Orten im sogenannten Busch (französisch *brousse*) abseits der Hauptwege blieben schwierig, also unternahm Himmelheber sie oft entweder zu Fuss oder in einer *tipoye*, das heisst einer Art Sänfte, die von Einheimischen getragen wurde [Abb. 95]. Kirchen und Missionsgesellschaften spickten die Landschaft, und europäische Unternehmen hatten sich ausgebreitet. Wie Himmelheber in seinem Tagebuch festhielt, beherbergten ihn Europäer und Amerikaner während seiner Reisen; zudem übernachtete er in Raststätten (*gites*), die von der Kolonialverwaltung eingerichtet waren, in Hotels oder in Unterkünften der Chiefs vor Ort.

Man fragt sich, ob die Berichte von Himmelheber und anderen Besuchern der Region – insbesondere ihre Fotografien und Filme – die bereits existierenden Vorstellungen von den Kuba und ihrer Kunst unter diesen Gegebenheiten eher verfestigten oder hinterfragten. Die Untersuchungen in diesem Essay deuten darauf hin, dass viele Reisende nach wie vor darauf aus waren, die Begegnung mit einem mythischen Volk zu dokumentieren. Wie also haben die lokalen Akteure im Kuba-Gebiet, einschliesslich des Königs, auf dieses Verlangen reagiert? Haben sie die Erwartungen ihrer Besucher erfüllt und die westlichen Fantasien damit bewusst bestätigt? Wurden sie, mit anderen Worten, zu Koproduzenten und schufen Szenarien, die den Mythos aufrechterhielten? Wie wir sehen werden, war dies tatsächlich der Fall, denn sie profitierten davon, den Mythos nachzustellen und zu verewigen.

BESUCHE IM KUBA-GEBIET IN DEN 1920er- UND 1930er-JAHREN

In den Zwischenkriegsjahren reisten Besucher und Sammler unterschiedlicher Herkunft in das Königreich und seine Hauptstadt Nsheng, die Residenz des Monarchen *nyim* Kot Mabiinc, der seinen Vorgänger *nyim* Kot aPe 1919 abgelöst hatte. Die Kolonialverwaltung hatte seine Inthronisierung unterstützt, obwohl er gelähmt war. Sie machte ihn zum *chef médaillé*, indem sie ihm die

9 Himmelheber, Tagebuch, 19.1.1939 und 5.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich). Mitunter korrigierte er Fehler in Tordays früheren Berichten.

10 Yelengi, 1997, S. 182–211.



Abb. 129



Abb. 130

Abb. 129
Unbekannter Fotograf,
von Émile Muller zur Verfügung gestellt
Der König mit Tänzern
Mushenge, 1927–1935, SW-Negativ
Pierre Loos, Brüssel

Abb. 130
Unbekannter Fotograf,
von Émile Muller zur Verfügung gestellt
**Der König präsentiert Objekte
und Maskengestalten**
Mushenge, 1927–1935, SW-Negativ
Pierre Loos, Brüssel

Medaille verlieh, mit der traditionelle Chiefs als Anerkennung ihrer Autorität über ihre Untertanen ausgezeichnet wurden. Die Loyalität dieser Führer gegenüber der Kolonialverwaltung half ihr bei der indirekten Herrschaft über die indigenen Gruppen.¹¹ Die fremden Besucher sehnten sich danach, diesen berühmten Herrscher zu treffen oder ihn einfach nur zu sehen, kauften Schnitzereien, Textilien und Metallobjekte und wohnten festlichen Auführungen mit Tänzen und Maskenträgern bei [Abb. 129].

Zu den Bildermachern, die sich für das Reich der Kuba interessierten, gehörten Émile Muller oder der Berufsfotograf und Amateur-Ethnograf Casimir d'Ostoya Zagourski (1883–1944), ein polnischer Emigrant im Kongo, der um 1925 ein Fotogeschäft in Léopoldville (heute Kinshasa) gegründet hatte. Ab Mitte der 1930er-Jahre bot er Fotoabzüge und eine Serie mit rund 400 Postkarten namens *L'Afrique qui disparaît* («Das untergehende Afrika») an, auf denen Menschen aus dem Belgisch-Kongo und den angrenzenden Kolonien zu sehen sind. Er bereiste die Kolonie mit dem Auto und fotografierte die Kuba in den Jahren 1929 bis 1937.¹² Die herrlich belichteten und komponierten Schwarz-Weiss-Bilder seines Besuchs in Nsheng – darunter auch ein berühmtes Porträt von *nyim* Kot Mabiinc [Abb. 138] – wurden oft publiziert und sind bis heute weit verbreitet.

Als Himmelheber Ende 1938 in Léopoldville ankam, stand Zagourski auf dem Gipfel seiner Karriere. Ein Jahr zuvor hatte er seine Bilder auf einer Kolonialausstellung in Paris gezeigt und für eine Ausstellung in Brazzaville im benachbarten Französisch-Kongo eine Medaille d'Or, Grand Prix («Goldmedaille, Grosser Preis») gewonnen. Es bleibt offen, ob Himmelheber die weiträumig vertriebenen Postkarten von Zagourski in Léopoldville oder auf Reisen sah. Jedenfalls kannte er die Arbeit anderer im Kongo lebender Bildermacher, wie die des angolanischen Berufsfotografen Antoine Freitas, dem sich Nanina Guyer in ihrem Essay in dieser Publikation widmet.¹³ Es ist sicher, dass viele dieser Bilder und Postkarten ihren Weg zurück ins Land der Kuba fanden, so dass auch die Könige, Chiefs, Einheimischen und Bewohner der Kolonie aus Ländern im geografischen Norden mit ihnen vertraut waren.

Zu den weiteren Bildermachern gehörten die Amerikaner Ray Garner (1913–1989), Dokumentarfilmer, und seine Frau Virginia Garner (1915–2007), Fotografin. Gemeinsam produzierten sie mehrere kurze Propagandafilme für das vom Amerikaner Emory Ross von den Disciples of Christ Mission gegründete African Motion Picture Project (AMPP), um in den USA Spender und Freiwillige für presbyterianische Auslandsmissionen zu gewinnen. Das Paar kam im Mai 1938 in den Kongo und verliess ihn im August 1939 – ihr Aufenthalt überschneit sich fast gänzlich mit dem von Hans Himmelheber, obwohl sie sich anscheinend nie getroffen haben. Virginia Garners Tagebuch und andere Projektnotizen, die 2011 veröffentlicht wurden, geben wichtige Einblicke in die sozialen Bedingungen und den Alltag in einer Ära des fest verankerten Kolonialismus.¹⁴ Ähnlich wie Himmelhebers Tagebuch bieten diese privaten Schriften einen ungefilterten Blick auf die Herausforderungen und Realitäten der Zeit, zum Beispiel die Reaktion der Kongolesen darauf, fotografiert und gefilmt zu werden.

Die Stummfilme der Garners – das öffentliche und sorgfältig konstruierte Ergebnis ihres Projekts – feierten den Fortschritt und die vermeintlich zivilisatorischen Aspekte der Missionstätigkeit nach Drehbüchern, die meist von Autorentams in den Ver-

11 Vanhee, 2005, S. 79–82, insbesondere S. 79.

12 Pluskota, 2002, S. 58–67.

13 Mein besonderer Dank gilt Nanina Guyer für diese faszinierenden Informationen.

14 Garner, 2011; Reynolds, 2010, S. 459–479. Reynolds Einführung zu *Virginia Garners Diaries* ist ein Nachdruck dieses Artikels.

einigten Staaten vorbereitet wurden. Während des Aufenthaltes im Land der Kuba genoss das Paar die Unterstützung von Reverend Hezekiah M. Washburn (1884–1972) von der American Presbyterian Congo Mission in Bulape im Königreich der Kete, die eng mit den Kuba verbunden waren. Der Missionar erscheint als weiser Hauptdarsteller zweier Kurzfilme, die in Nsheng und Bulape gedreht wurden. Neben der Rekrutierung von Missionaren engagierten die Garners missionarisch ausgebildete Kongoleesen für Filmrollen und bezahlten sie und andere lokale Komparsen in Naturalien oder mit Geld für ihre Dienste.¹⁵

Die Garners konzentrierten sich darauf, die Konvertierung der Kuba zum Christentum bildlich einzufangen, und demonstrierten damit aus ihrer Sicht, welche Rolle die Mission für den Fortschritt der westlichen Zivilisation spielte. Ihre Agenda unterschied sich von derjenigen, der Himmelheber und andere folgten, indem sie Bilder eines urzeitlichen Volks schaffen und so einen Teil des Mythos aufrechterhalten wollten. Einige Elemente in Garners Filmen spiegelten und rekonstruierten den Kuba-Mythos dennoch, zum Beispiel die Eröffnungspassage des Films *The Light Shines in Bakubaland: An Epic of the Mission Field, Part I*. Dort erscheint der Zwischentitel «Bakubaland ist ein einzigartiges afrikanisches Königreich im südwestlichen Belgisch-Kongo», worauf Landschaftsszenen, ein Maskentanz, Weber und einige von *nyim* Kot Mabiincs «900 Ehefrauen» folgen, die singen und dazu rhythmisch auf Kalebassen schlagen, während der König zusieht. Ein weiterer Zwischentitel lautet: «Die Kunst und das Handwerk der Bakuba übertreffen die der meisten afrikanischen Stämme», worauf Szenen des Webens und der Herstellung von Matten und Körben folgen. Ein dritter Zwischentitel bezieht sich auf den zentralisierten Staat mit dem allmächtigen Herrscher: «Seit über vierhundert Jahren hat das Königreich seine eigenen etablierten Gesetze und Gerichte, einschliesslich höherer Berufungsgerichte.»¹⁶ Die folgenden Vergleiche zwischen Himmelhebers Erfahrungen und denen der Garners, von Zagourski und anderen Zeitgenossen werfen ein interessantes Licht auf das Bildermachen bei den Kuba und deren Reaktion auf das Fotografiertwerden. Unser Fokus liegt dabei auf der Visualisierung zweier Elemente des Mythos: der Tänze und Auftritte von Maskenspielern und der Bemühungen, *nyim* Kot Mabiinc zu porträtieren.

AUFFÜHRUNGEN MITERLEBEN

Die Aufführung spektakulärer Inszenierungen war eine der Strategien der lokalen Akteure, um die Wünsche und Vorstellungen der Besucher über das mythische Kuba-Königreich zu erfüllen. Tänze mit und ohne Maske fanden oft während Feiertagen und offiziellen Veranstaltungen statt, wie zum Beispiel bei Besuchen von Verwaltern, hochrangigen Beamten und sogar durchreisenden Mitgliedern des belgischen Königshauses. Zu diesen Anlässen waren sowohl belgische als auch andere ausländische Profi- und Amateurfotografen anwesend. Bei den Aufführungen folgten die einheimischen Männer, Frauen und Jugendlichen in prächtigen Kostümen vorgeschriebenen Choreografien und waren darauf eingestellt, fotografiert zu werden. Fotos solcher Ereignisse finden sich beispielsweise im persönlichen Archiv des belgischen Arztes Émile Muller (1891–1976), der von 1923 bis 1938 im Kongo lebte und arbeitete. Er und mehrere belgische Beamte besuchten Nsheng

¹⁵ Garner, 2011, S. 211–12; Reynolds, 2010, S. 472.

¹⁶ *The Light Shines in Bakubaland: An Epic of the Mission Field, Part I*. Kurzfilm, images commercialisées par l'atelier des archives, <https://www.youtube.com/watch?v=SwvOBqDwl-8>, eingesehen am 20. April 2019.

nach 1928 für ein «zeremonielles Interview» mit *nyim* Kot Mabiinc, vermutlich in Mullers Funktion als Arzt. Bei einer dieser Begegnungen ruhte der König, umgeben von einer Gruppe von Tänzern, in edler zeremonieller Kleidung auf einem Liegestuhl. Zwischen zwei Europäern im Tropenhelm, die beim Herrscher stehen, ist ein Darsteller in einem Perlenkostüm mit aufwendigem Kopfschmuck zu sehen [Abb. 129]. Das Bild eines weiteren Treffens zeigt den König beim Empfang der offiziellen Delegation hinter einer Reihe von Metall- und Holzgegenständen sitzend – vermutlich königliche Geschenke oder auch Objekte zum Verkauf. Sieben junge Männer und ein Kind, die neue Masken ohne die dazugehörigen Kostüme tragen, stehen nebeneinander aufgereiht, während ein Mann daneben eine Maske in der Hand hält [Abb. 130].¹⁷ Die Masken wurden zum Verkauf angeboten.

Die Hoffnungen der Besucher, solche atemberaubenden Feste zu dokumentieren, wurden gelegentlich auch enttäuscht. So könnte es gewesen sein, als Zagourski durch die Kernregion des Kuba-Gebiets reiste, denn in seiner Serie *L'Afrique qui disparaît* gibt es keinerlei Aufnahmen von Aufführungen und Tänzen aus der Hauptstadt des Königreichs. Es gibt jedoch mindestens drei Fotos einer Vorstellung der Kuba, die Zagourski zugeschrieben werden können. Es scheint sich um ein öffentliches Spektakel zu handeln – vielleicht in Elisabethville (heute Lubumbashi) oder sogar in Léopoldville –, denn man erkennt im Hintergrund eine mit Zuschauern besetzte Tribüne und weitere Darsteller in der Ferne, die von einem europäischen Mann begleitet oder fotografiert werden [Abb. 131].

Himmelheber hatte Glück, als er am 10. Januar 1939 in einem Dorf namens Ichala ankam, wo gerade die Beerdigung einer Frau stattfand. Er durfte die Feierlichkeiten fotografieren, zu denen auch von einem Orchester begleitete Tänze gehörten. Ob alle Teilnehmer der Bestattungsriten seine Anwesenheit begrüßten, ist fraglich angesichts des Gesichtsausdrucks der trauernden Frauen beim Blick in die Kamera [Abb. 132]. Von Ichala aus reiste Himmelheber weiter nach Mweka, einer multiethnischen Siedlung im Kuba-Gebiet, die um eine Eisenbahnstation herum entstanden und Sitz der belgischen Territorialverwaltung war. In der Nähe von Mweka wurde Himmelheber am 16. Januar zufällig wieder Zeuge einer Beerdigung und fotografierte sie. Diesmal handelte es sich um eine Gedenkfeier für einen verstorbenen Mann, bei der auch getanzt wurde [Abb. 133]. Hier waren sich die Teilnehmer der Anwesenheit des Fotografen bewusst und agierten vor der Kamera. Ein Bild aus einer Postkartenserie, die der Verlag Photo Home Anfang der 1950er-Jahre herausgab, bietet einen interessanten Vergleich, denn es ähnelt Himmelhebers Fotografie von dieser Trauerfeier. Auch hier sieht man ein Spektakel in der Stadt, das aber womöglich für das Fotoshooting organisiert wurde und bei dem sich die Darsteller für die Kamera inszenierten [Abb. 134].

Nyim Kot Mabiinc hatte eine Residenz in der Nähe von Mweka, wo Himmelhebers erste kurze Begegnung mit ihm stattfand. Anfang 1939 war der Monarch bereits schwer beeinträchtigt und starb zehn Monate später, ein Tod, der die Aufmerksamkeit der belgischen Öffentlichkeit auf sich zog.¹⁸ René Van Deuren, der in Mweka stationierte *administrateur territorial* (Territorialverwalter) für das Kuba-Königreich, stellte Himmelheber dem Herrscher vor. Vier Monate zuvor hatten die Garners dank der Hilfe

¹⁷ Loos/Buch, 2007, S. 74–79.

¹⁸ Wannijn, 1939, S. 7612–7614.



Abb. 131



Abb. 134



Abb. 132



Abb. 133



Abb. 135

Abb. 131
Casimir d'Ostoya Zagourski zugeschrieben
Performance von Kuba-Tänzern während einer offiziellen Veranstaltung
Kasaï, Katanga oder Léopoldville, 1937,
Postkarte, Silbergelatineabzug
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 132
Hans Himmelheber
Die aufgebahrte Leiche der Frau beim Totenfest
Ichala, 10.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 181-20

Abb. 133
Hans Himmelheber
Tanzende Männer beim Totenfest
Mweka, 16.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 182-24

Abb. 134
Unbekannter Fotograf
Tänze bei den Bakuba
Mweka, 1952, Silbergelatineabzug
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 135
Hans Himmelheber
Maskengestalt mwaash a mboy
Mushenge, 22.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 182-34

von Reverend Washburn eine Audienz bei dem König gehabt, um die Zustimmung des Monarchen zum Filmen in Nsheng einzuholen.¹⁹ Auch Himmelheber dürfte um die königliche Erlaubnis ersucht haben, um nach Nsheng weiterzureisen und dort Kuba-Kunstwerke zu kaufen und zu fotografieren. Zwei Tage später sah er *nyim* Kot Mabiinc wieder und erfuhr, dass der König eine Nachricht über die bevorstehende Ankunft seines Besuchers in die Hauptstadt geschickt und einen seiner Höflinge delegiert hatte, ihn auf der Reise zu begleiten.²⁰

Als Himmelheber am 20. Januar 1939 in Nsheng ankam, wurde er von einem Mann namens Kwete begrüßt, der mit dem Fahrrad gekommen war und westliche Kleidung trug. In seinem Tagebuch beschreibt Himmelheber ihn als jungen, klugen Burschen, Sohn des Königs und dessen designierten Nachfolger. Kwete ist niemand Geringeres als Georges Kwete Mwana (1913–1970), ein Prinz der Kuba, dessen Memoiren 2010 erschienen.²¹ Prinz Kwete, ein erfahrener Reiseführer, bot Himmelheber sofort Werke aus Metall, Fasertextilien und einige geschnittene Gegenstände zum Kauf an, die jedoch nicht den Erwartungen des Neuankömmlings an Authentizität und Alter entsprachen.²²

Einige Tage später organisierte Prinz Kwete eine der berühmten Tanzaufführungen mit Masken für den Besucher und Sammler – ein perfekter Fototermin, obwohl der König abwesend war. Auf einigen Bildern sieht man lokale Zuschauer in europäischer Kleidung – Eindringlinge ins Bild, was dem Fotografen gar nicht gefiel [Abb. 135]. Der Prinz präsentierte sich schliesslich in lokaler Kleidung, sehr zu Himmelhebers Freude, der in seinem Tagebuch notierte: «Es sind viele Zuschauer da und Kwete erscheint nun auch als Eingeborener mit sehr schoener Matte [Oberrock] statt seiner gebuegelten Khakihose. Er sieht sehr gut aus.» [siehe Abb. 84]²³ Wie viele seiner Zeitgenossen, darunter Zagourski, wollte Himmelheber die Kuba in einem zeitlosen, unveränderlichen Universum darstellen, frei von Brüchen und ohne die vermeintliche Degradierung dieser edlen Afrikaner durch moderne Lebensweisen. Während eines zweiten Aufenthaltes in Nsheng vom 3. bis zum 6. März sah Himmelheber eine weitere Vorführung mit Masken, diesmal in Anwesenheit des Herrschers. Da das Ereignis früheren Auftritten ähnelte, machte er nur wenige Fotos. In seinem 1960 erschienenen Buch *N—kunst und N—künstler* lobte er diese beiden Spektakel und schrieb: «Die [Kuba] Maskentänzer bieten so einen phantastisch-prächtigen Anblick; ich habe in Afrika nie dergleichen gesehen.»²⁴

PORTRÄTS DES KÖNIGS

Nach Ansicht vieler Beobachter kontrollierte *nyim* Kot Mabiinc sein Image und man würde meinen, dass er viele Bilder von sich als Mittelpunkt offizieller Anlässe kannte, da sie in der Kolonie und im Ausland weit verbreitet waren.²⁵ So nahm 1923 beispielsweise der belgische Kommandant Charles Godefroid Félix Delhaise (1872–1932) ein ikonisches Porträt des Königs auf, das bis heute publiziert wird [Abb. 136]. Es zeigt ihn in seinem Liegestuhl, sorgfältig gekleidet in einen feinen, mit Kaurischnecken besetzten Rock und Gürtel und mit einem kleinen Hut (*laket*) mit Adlerfeder, einem Symbol für die kulturelle Identität der Kuba.²⁶

Im Jahr 1928 reisten der König, viele seiner Frauen und sein edles Gefolge nach Domiongo, einer kleinen Eisenbahnstation

19 Himmelheber verbrachte auch Zeit mit Washburn und schätzte dessen Wissen über die Kuba: «Washburn ist ein hervorragender Kenner der Bakuba und gibt mir allerhand wertvolle Informationen.» Himmelheber, Tagebuch, 19.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

20 Himmelheber, Tagebuch, 18.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

21 Himmelheber, Tagebuch, 20.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich); Kwete Mwana, 2010.

22 Himmelheber, Tagebuch, 20.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich); in seinem Buch von 1960 bezeichnet Himmelheber den Kronprinzen als Kwete Moana, der wusste, wie man Faserborten für Umhänge und Hemden herstellt. Himmelheber, 1960, S. 371.

23 Himmelheber, Tagebuch, 22.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

24 Himmelheber, 1960, S. 367–368. Siehe auch Himmelheber, 1940, S. 17–30, insbesondere S. 25.

25 Er gehörte im späten 19. und 20. Jahrhundert zu mehreren bedeutenden afrikanischen Königen und Führern, die die Fotografie als Mittel zur Förderung ihrer eigenen Ziele annahmen. Siehe Geary, 2018, S. 85–97.

26 Geary, 2015, S. 60, Abb. 2; Vanhee, 2005, S. 80.

etwa zwanzig Kilometer von Nsheng entfernt, um Albert I. und Elisabeth, König und Königin der Belgier, auf ihrer Reise durch den Kongo zu begrüßen. Die Bilder des Treffens zeigen den Kuba-Monarchen in zeremoniellem Staatsgewand, das er bei offiziellen und rituellen Anlässen anlegte.²⁷ Die berühmte Herrschaftskleidung der Kuba-Könige, die so schwer war, dass sie sich kaum bewegen konnten, erschien auf einer Sammelkarte, die von der Liebig Extract of Meat Company 1955 in einer Serie mit dem Titel *Les peuplades du Congo belge* («Die Völker des Belgisch-Kongo») veröffentlicht wurde. Sie zeigt *nyim* Kot Mabiinc Nachfolger *nyim* Mbop Mabiinc maMbeeky, der von 1939 bis 1969 regierte [Abb. 137/149]. Um zu den Bildern von *nyim* Kot Mabiinc zurückzukehren: Eine Postkarte mit einem weiteren klassischen Foto zeigt ihn zurückgelehnt in seinem Liegestuhl und von Höflingen umgeben. Bei diesem Anlass erschien er nicht in einem seiner prächtigen Gewänder, obwohl kupferne Fusskettchen seine Beine schmückten und er Halsketten trug. Er blickt direkt in die Kamera, die vom Fotografen – niemand Geringerem als Casimir Zagourski – in einem niedrigen Winkel platziert wurde [Abb. 138]. Dieses Porträt ist heute eines der bekanntesten Bilder des Fotografen *und* des Monarchen.

Auch die Garners waren entschlossen, *nyim* Kot Mabiinc in vollem Ornat zu filmen. Virginia Garners Tagebuch enthüllt die gewissenhaften Bemühungen, diese Aufgabe mithilfe von Reverend Washburn zu erfüllen. Nachdem die Garners in Mweka die Zustimmung des Königs für ihr Filmprojekt erhalten hatten, teilte er ihnen mit, dass sie erst filmen könnten, wenn auch er wieder in Nsheng sei.²⁸ Elf Tage später traf der Herrscher sie schliesslich in der Hauptstadt und bestand darauf, dass er die Genehmigung für einige Szenen im Film erneut erteilen müsse. Dann wartete das Paar darauf, dass der König bei Tageslicht draussen zum Filmen erscheinen würde. Doch frustriert schrieb Virginia Garner in ihr Tagebuch: «Kein König ... Es scheint, dass der König ein bestimmtes Kostüm für das Bild tragen wollte und kein anderes infrage kam. Seine Begleiter brachten ihm zwanzig, bevor er dasjenige fand, das er tragen wollte. Während er aus all seinen extravaganten Kleidern wählte, mussten wir uns gedulden, bis die Sonne schliesslich verschwand. Und sie blieb für den Rest des Tages weg!! Wir haben nicht einen Fuss [etwa 30 Zentimeter] Film belichtet.» Am nächsten Tag holten die Garners «den König am Nachmittag raus» und filmten auch sogenannte «Idole» [Abb. 139].²⁹ Sie beendeten ihre Dreharbeiten einige Tage später, als der Monarch, der ihrer Anwesenheit inzwischen überdrüssig geworden war, noch einmal zu einer inszenierten Aufstellung mit seinen Frauen auftauchte, die Teil der Eröffnungsszenen von *The Light Shines in Bakubaland: An Epic of the Mission Field, Part I* wurde. Der zweite Teil des Films zeigt Tänze und Reverend Washburn mit «King Lukenga» [sic!], den der Zwischentitel als «mächtigsten afrikanischen Monarchen im gesamten Kongo» bezeichnet. Der Film stellt es so dar, als ob der König dem Missionar [Washburn] gerade die Erlaubnis erteilt, eine Mission im Kuba-Reich zu richten.³⁰

Himmelhebers Erfahrungen in Nsheng waren ähnlich. Bei seinem ersten Aufenthalt in der Hauptstadt im Januar hatte er die Ankunft des Königs mit Spannung erwartet, war aber ebenfalls enttäuscht.³¹ Schliesslich traf er den Monarchen in der Hauptstadt während der oben erwähnten Aufführung von Masken und Tän-

27 *Le voyage de leurs Majestés le Roi et la Reine des Belges; 5 Juin-31 Août 1928*, Brüssel: L'illustration Congolaise, 1920, Bildtafeln LVII, LVIX.

28 Garner, 2011, S. 123.

29 Garner, 2011, S. 127f.

30 *The Light Shines in Bakubaland: An Epic of the Mission Field, Part II*. Kurzfilm, images commercialisées par l'atelier des archives, <https://www.youtube.com/watch?v=yOS-Qcn9B64>, eingesehen am 18. April 2019.

31 Himmelheber, Tagebuch, 24.1.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

Abb. 136
Kommandant Charles Godefroid Félix Delhaise
Le roi des Bakubas et une partie de cour à Mushenge
Mushenge, 1923
AfricaMuseum, A.P.O.O. 27794
RMCA Tervuren



Abb. 136

Abb. 137
Veröffentlicht von der Liebig Meat Extract Company
Die Bushongo
(*nyim* Mbop Mabiinc maMbeeky)
Ca. 1955, chromolithografierte Handelskarte
Sammlung Christraud M. Geary

Abb. 138
Casimir Zagourski
Der König Bakuba Lukengo
(*nyim* Kot Mabiinc)
Mushenge, 1929–1937,
Postkarte, Silbergelatineabzug
Museum of Fine Arts, Boston,
2012.3269

Abb. 139
Virginia Garner
Ray Garner filmt *nyim* Kot Mabiinc
Mushenge, 17.9.1938
Gay Garner Mackintosh



Abb. 138



Abb. 137



Abb. 139

zen im März, ging aber ohne ein Bild des Herrschers, das eine wichtige Ergänzung zu seinen Fotografien gewesen wäre. In seinem Tagebuch notierte er: «Lukengo wurde hergetragen und alle hockten hin und klatschten im Takt zur Trommel in die Haende, 3 oder 4 mal, je drei oder viermal mit abnehmender Staerke. Es hoert sich irgendwie feierlich an.»³²

SCHLUSSFOLGERUNG

Diese kurze Untersuchung der von Hans Himmelheber und einigen seiner Zeitgenossen hinterlassenen Bilder und schriftlichen Aufzeichnungen belegt, dass Elemente des Kuba-Mythos in der Zwischenkriegszeit einflussreich blieben, obwohl sich die Verhältnisse bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts verändert hatten. Die Aufrechterhaltung des Mythos förderte aus Sicht der Kuba-Führer das Ansehen ihres Königreichs in der Kolonie und im geografischen Norden und festigte seine herausragende Position im Kolonialstaat. In diesem Sinne unterstützte die Produktion und Verbreitung von Bildern, wie zum Beispiel Fotos in Druckerzeugnissen und auf Postkarten, die politische und wirtschaftliche Agenda des Königreichs.

Die Zurschaustellung der Kuba-Identität und die Wiederbelebung der Vergangenheit für die Besucher und ihre Kameras während kleiner und grosser Inszenierungen inner- und ausserhalb des Königreichs erforderte eine sorgfältige Vorbereitung unter der Leitung von Männern und Frauen, die sich der Bedeutung solcher Ereignisse bewusst waren. Die Teilnehmer mussten Choreografien in Begleitung eines Orchesters ausführen und in traditioneller Kleidung auftreten, obwohl viele von ihnen im Alltag keine mehr trugen. Selbst in abgelegenen Gebieten hatten einfache Leute schnell gelernt, sich für die Bilder entsprechend zu kleiden und zu posieren, und erwarteten häufig eine Vergütung für ihre Dienste. Tänze und Maskeraden hatten sich auch zu Marketing-Events für die Kuba-Kunst entwickelt, da belgische und ausländische Besucher am Ende der Festlichkeiten oft Masken und andere Objekte erwerben konnten. Dass bei solchen Aufführungen neu produzierte Stücke auftauchten, verlieh diesen in den Augen von Zuschauern eine Aura der Authentizität. Die aktuellen Diskurse unter Sammlern wie Hans Himmelheber, wonach antike und gebrauchte Werke bevorzugt wurden, waren ihnen nicht vertraut. Für die Käufer neuer Schöpfungen und die ausländischen Zuschauer aus dem geografischen Norden wurden die Fotografien von solchen Spektakeln mit Verkaufsveranstaltung zu Referenzpunkten der Authentizität. Für die Kuba und ihre Führer spielten die Bilder eine wichtige Rolle bei der Förderung der Kunst zum wirtschaftlichen Nutzen des Königreichs.

Nyim Kot Mabiinc verkörperte den Kuba-Staat und verstärkte diesen Mythos, wann immer er in der Öffentlichkeit auftrat, um von Zuschauern aus Europa und den USA gesehen und fotografiert zu werden. Gleichzeitig halfen ihm seine öffentlichen Auftritte dabei, die Völker innerhalb des Königreichs zusammenzubringen und seine Rolle in der Kolonie zu stärken. Er war sich der Macht der visuellen Darstellung voll bewusst und kontrollierte sie. Die An- und Abwesenheiten des Herrschers bei grossen Aufführungen und besonderen fotografischen Anlässen waren zeitlich gut abgestimmt und wohl orchestriert. Tatsächlich könnte sein vermeintliches «Versäumnis», zu erscheinen, die Vorfreude erhöht und

32 Himmelheber, Tagebuch, 6.3.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

seine Aura als Führungsmacht gesteigert haben, wenn er dann endlich in vollem Ornat vor den Besuchern sass und die Erwartungen der Fotografen erfüllte.

Diese Beobachtungen bestätigen die eingangs geäusserte Vermutung, dass der König und die Akteure im Kuba-Königreich zu Koproduzenten des Mythos geworden waren. Für Hans Himmelheber hatten die Strategien von *nyim* Kot Mabiinc und seinen Untertanen im Reich der Kuba die gewünschte Wirkung. Denn als Himmelheber die Kuba mit einigen ihrer Nachbarn wie den Yaka und den Chokwe verglich, notierte er: «Doppelt so schoen ist es bei den Bakuba, weil sie so nett und zugaenglich sind.»³³

33 Himmelheber, Tagebuch, 1.2.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

Nanina Guyer hat mir die Bilder und das Tagebuch von Hans Himmelheber zugänglich gemacht und mir gemeinsam mit Michaela Oberhofer während des gesamten Schreibprozesses hilfreiche Anregungen gegeben. Elisabeth L. Cameron identifizierte freundlicherweise die Gestaltung der Figur auf dem Cover der Reisebroschüre von 1938, die sich auf Skulpturen von Teke-Künstlern stützt. Der Publikationskoordinator Mark Welzel betreute die Produktion, die Lektorinnen Lisa Rosenblatt/Maike Kleinauer, der Übersetzer Kurt Rehkopf und Laura Falletta, die sich um die Bestellung der Bilder kümmerte, halfen bei der Fertigstellung des Essays. Mein herzlicher Dank gilt ihnen allen.

Abb.140



Abb.141



Abb.143



Abb.144

Abb.145



Abb.146



Abb.147



Abb.148

Abb. 140
Künstler der Bindji-Region
Maske mit Stielaugen, *ishyeen imaalu*
Vor 1939, Holz, 26 × 19 × 11,5 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 15
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 141
Künstler der Kuba-Region
Stülpmaske
Um 1900, Holz, Federn,
Haar, Farbpigmente, Pflanzenfasern,
81 × 30 × 40 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 401
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 142
Künstler der Kuba-Region
Frauenmaske *ngady mwaash*
Um 1900, Holz, Glasperlen,
Kaurischnecken, textile Materialien,
Pflanzenfasern, Farbpigmente,
39,5 × 21 × 22 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 404
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 143
Hans Himmelheber
Maskengestalt *ngady mwaash*
Mushenge, 6.3.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 185-21

Abb. 144
Hans Himmelheber
Trommler
Mushenge, 22.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 182-39

Abb. 145
Künstler der Kuba-Region
Grosse Standtrommel
Um 1900, Holz, Leder, 108 × 22 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 473
Sammlung Han Coray

Abb. 146
Künstler der Kuba-Region
Maske *mwaash a mboy*
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
Textil, Leder, Kaurischnecken,
Glasperlen, 31 × 27,5 × 29 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 26
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 147
Künstler der Kuba-Region
Maske *mukenga*
Um 1900, Holz, Pflanzenfasern,
Glasperlen, Kaurischnecken, Leder,
47 × 33 × 43 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 402
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 148
Hans Himmelheber
Maskengestalt
Mushenge, 22.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 183-4

STRATEGISCHES SPEKTAKEL: DIE KÖNIGLICHEN MASKEN DER KUBA — Die königlichen Tänze der Kuba mit ihren farbenprächtigen Maskengestalten waren eines der Highlights auf Hans Himmelhebers Reise. Die Stülpmaske *ngady mwaash* wurde ungewöhnlicherweise von einer Frau getanzte [Abb. 142], *mwaash a mboy* hatte ein auf eine Leoparden- oder Elefantenhaut mit Perlen nachgezeichnetes Gesicht und war reich mit Adlerfedern verziert [Abb. 146/147]. Ihre Kostüme gleichen einem «Panzer» aus Glasperlen, mit Fellen, Federkrone, perlbesetzten Handschuhen und Schuhen.¹

Zweimal tanzten solche Maskengestalten in Begleitung eines Trommlers [Abb. 144/145] für Himmelheber in der Hauptstadt Mushenge und beeindruckten ihn zutiefst [Abb. 143/148]:

«Ich habe in Afrika niemals etwas Vergleichbares gesehen: Es ist einfach grossartig! Stets treten zwei oder auch mehr Maskengestalten gleichzeitig auf und liefern sich eine Art Wettstreit. Jeder Maskentänzer wird von seiner Umgebung unterstützt, wird von seinen Helfershelfern umgeben und durch deren Zurufe angespornt. Dann erhebt er sich und tanzt ein paar Schritte zum Schlag der Trommeln, aber das schwere und pompöse Gewand verunmöglicht eigentliches Tanzen. Es sind nur wenige kunstvolle Ruckbewegungen, und schon nach kurzem zieht sich der Tänzer unter der Obhut seiner zwei Helfer zurück, streckt sich am Boden aus, verschnauft und erhält von seinen Begleitern frische Luft zugewedelt und Wasser gereicht. Doch nach wenigen Minuten macht er sich wieder zum Tanzen bereit.»²

Die Kuba wussten um die faszinierende Wirkung dieser Tänze, die nicht nur ein farbenfrohes Spektakel für Reisende waren, sondern in erster Linie der Zurschaustellung der Macht des Königs, der Fürsten und der Aristokraten dienten [siehe Essay Geary].³

Die Kuba gestatteten Himmelheber, diese Auftritte zu fotografieren, doch war es schwierig, in den Besitz der seltenen Masken zu gelangen. Die Würdenträger wollten sie nicht verkaufen, weil die Masken ihnen beim Auftritt zu ihrem eigenen Begräbnis Glanz und Ansehen verleihen würden.⁴ — Nanina Guyer

¹ Himmelheber, 1960, S. 367.

² Himmelheber, 1940; Fischer und Mayer-Himmelheber, 1993, S. 158.

³ Vansina, 2010, S. 47.

⁴ Himmelheber, 1960, S. 368.



Abb.149



Abb.151



Abb.152



Abb.150



Abb.153

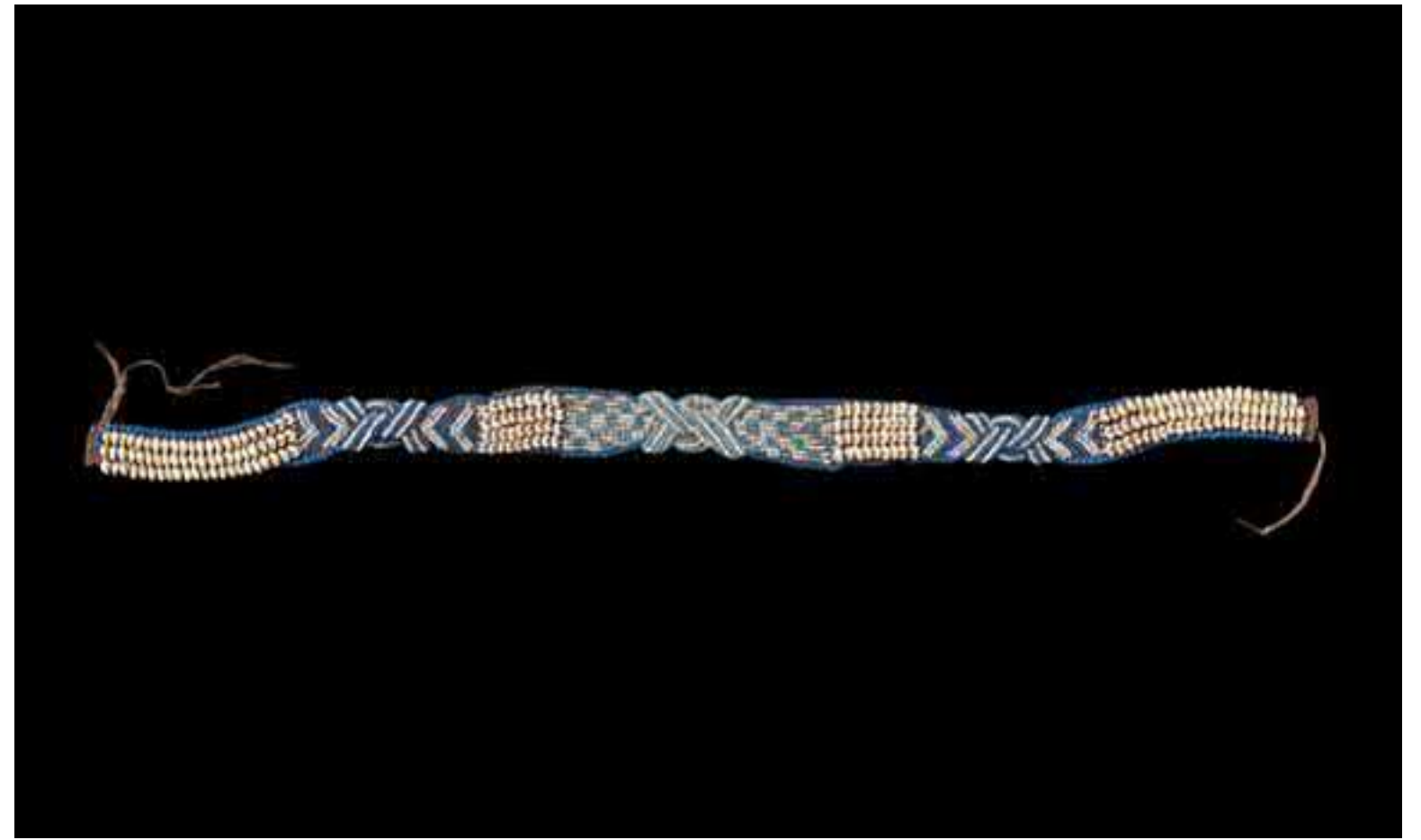


Abb.154



Abb.155



Abb. 156



Abb. 157



Abb. 158



Abb. 159

Abb. 149
Eliot Elisofon
Kuba *nyim* Mbopey Mabiintsh ma-Kyeen
Mushenge, 1947, Silbergelatinedruck
Eliot Elisofon Photographic Archives,
EIPA EENG 01138
National Museum of African Art,
Smithsonian Institution

Abb. 150
Künstler der Kuba-Region
Männerkappe *laket mishiing*
Vor 1939, Pflanzenfasern, 15 × 14 cm
Museum der Kulturen Basel, III 9495
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 151
Künstler der Kuba- oder Lele-Region
Kopfbedeckung *mpaan*
Vor 1950, Pflanzenfasern, Kaurischnellen,
Glasperlen, Baumwolle, 14,7 × 19 × 19 cm
Museum Rietberg Zürich, 2017.253
Geschenk François und Claire Mottas

Abb. 152
Künstler der Kuba-Region
Hut mit Federn
Vor 1939, Pflanzenfasern, Federn,
15 × 17 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.175
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 153
Künstler der Kuba-Region
**Anhänger für einen Gürtel
*nkody mupaap***
1890–1930, Pflanzenfasern, Kauri-
schnellen, Glasperlen, 2 × 13,5 × 52,5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2017.123
Geschenk François und Claire Mottas
Guy Smal

Abb. 154
Künstler der Kuba-Region
Gürtel *nkody mu-ikup lakiing*
Vor 1981, Stoff, Pflanzenfasern, Kauri-
schnellen, Glasperlen, 2,5 × 85 × 5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2017.282
Geschenk François und Claire Mottas
Dorothy Wiseman

Abb. 155
Künstler der Kuba-Region
Gürtel *nkody mu-ikup lakiing*
1930–1960, Pflanzenfasern, Kauri-
schnellen, Glasperlen, 2,8 × 110 × 4 cm
Museum Rietberg Zürich, 2017.124
Geschenk François und Claire Mottas

Abb. 156
Künstler der Kuba-Bushoong-Region
Tabakpfeife
1890–1930, Holz, 8,5 × 53 × 5,5 cm
Privatsammlung Lausanne
Baptist Missionary Society,
Thomas Hooper

Abb. 157
Künstler der Bindji-Region
Tabakpfeife
Vor 1939, Holz, Metall, 57 cm
Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 158
Künstler der Kuba-Region
Prestigeschwert
Vor 1939, Holz, 41 × 11,5 × 5,8 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.118
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 159
Pathy Tshindele
**Ohne Titel [Portrait des ehemaligen
Staatspräsidenten der Volksrepublik
China Hu Jintao]**
Aus der Serie *It's my Kings*
2012, Acrylfarbe auf Leinwand,
127 × 90 cm
Galerie MAGNIN-A, Paris

ALTE UND NEUE KÖNIGE: DAS PORTRÄT VON MBOPEY MA-BIINTSH MA-KYEEEN UND PATHY TSHINDELES *IT'S MY KINGS*

— Für die Serie *It's my kings* hat sich der Künstler Pathy Tshindele Kapinga mit der Geschichte und Kultur des Kongo von der Kolonialzeit bis heute befasst. Dabei stiess er auf die verschiedenen Könige und Würdenträger, die die Geschichte des Kongo prägten.

Tshindele bezieht sich in *It's my kings* direkt auf die Erscheinung der Könige der Kuba, einem ehemals mächtigen Reich im heutigen Kasai. Im Kuba-Reich bestand eine lange Tradition der Herrscherdarstellungen, angefangen bei den aus Holz geschnitzten Königsfiguren *ndop* bis hin zur fotografischen Porträts.¹ Der Kuba-König Mbopey Mabiintsh ma-Kyeen, der von 1939 bis 1969 regierte, posierte 1947 beispielsweise in seinem aufsehenerregenden Staatsdress für den amerikanischen Fotografen Eliot Elisofon [Abb. 149]. Der König trägt ein über und über mit Perlen besticktes Kostüm, ein Leopardenfell liegt auf seinem Knie und in den Händen hält er Lanze und Schwert. Es dauerte drei Stunden und er benötigte zahlreiche Helfer, um das Kostüm anzulegen.² Auch Mitglieder des Königshofs zeigten ihren Status durch verschiedene Attribute wie reich mit Perlen geschmückte Gürtel, Pfeifen und Kopfbedeckungen oder ein Schwert [Abb. 150–158].

Für *It's my kings* malte Tshindele 2012 im Stil der populären Malerei aus dem Kongo damals amtierende Staatsoberhäupter internationaler Grossmächte wie Nicolas Sarkozy, Barack Obama, David Cameron oder Hu Jintao in der farbenprächtigen Staatskluft der Kuba-Könige [Abb. 159]. Wie in der Fotografie trägt Tshindeles König ein prächtiges Kostüm und hält eine Art Zepter in den Händen. Das Gesicht – hier ist der ehemalige Staatspräsident der Volksrepublik China Hu Jintao zu sehen – versieht der Künstler hingegen mit einer für die Kuba ungewöhnlichen Gesichtsbemalung. Das visuelle Repertoire der Kuba aus der Vergangenheit wird mit Elementen der Gegenwart und jenen aus seiner Fantasie verknüpft, um eine Vision zukünftiger Könige zu kreieren. Tshindele kritisiert damit die zwielichtige Rolle, die Machthaber im geografischen Norden in der afrikanischen Politik spielen, und reklamiert mit dem Titel der Serie *It's my kings* («Es sind meine Könige») gleichzeitig ein Mitspracherecht in der zukünftigen Politik des Kongo. — Nanina Guyer

¹ Geary, 1993, S. 72–77.

² Geary, 1993, S. 72.



Abb.160



Abb.161



Abb.162.1



Abb.162.2



Abb.163



Abb.164.1



Abb.164.2



Abb.164.3



Abb.164.4

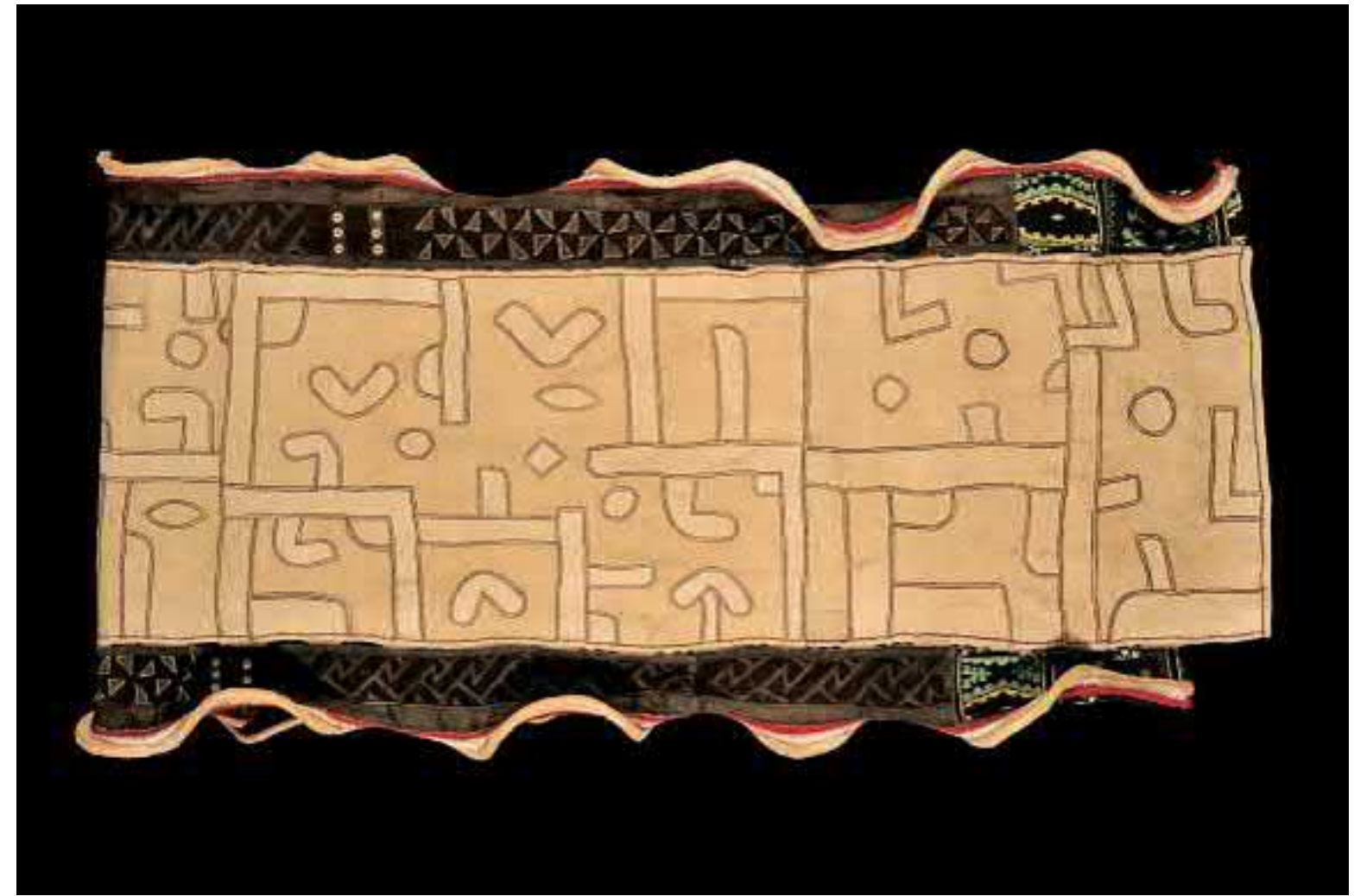


Abb.165



Abb. 166



Abb. 167



Abb. 168



Abb. 169



Abb. 170



Abb. 171



Abb. 172



Abb. 173



Abb. 174



Abb. 175



Abb. 176



Abb. 177



Abb. 178



Abb. 179



Abb. 180



Abb. 181



Abb. 182

Abb.160/161
Hans Himmelheber
Vertikaler Webstuhl der Männer zur Herstellung von Raffiastoffen
Lele- und Kuba-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 178-27, FHH 184-6

Abb.162
Hans Himmelheber
Herstellung von Borten
Mushenge, 24.1.1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 183-8, FHH 183-9

Abb.163
Hans Himmelheber
Ältere Frau beim Besticken eines Raffiatextils
Kuba-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 184-5

Abb.164
Hans Himmelheber
Tanzende Frauen bei einer Beerdigung
Ichala, 10.1.1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 181-4; FHH 181-6 und 7, FHH 181-19

Abb.165
Künstler und Künstlerin der Bushoong-Region
Überrock für Frauen, *ncák minen’ishushuna*
Vor 1924, Raffia, Baumwolle und Wolle, 72 × 191cm
RMCA Tervuren, EO.O.O.27927
Erworben von René Paul Preys

Abb.166
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Wickeltuch für Männer, *mapel*
Anfang 20. Jh., Raffia, 130 × 653 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.417
Ankauf mit städtischen Mitteln

Abb.167
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Wickeltuch für Männer, *mapel*
Anfang 20. Jh., Raffia, 90 × 435 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.416
Ankauf mit städtischen Mitteln

Abb.168
Hans Himmelheber
Tanzende Männer bei einer Beerdigung einer Frau
Ichala, 10.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich; FHH 181-10

Abb.169
Hans Himmelheber
Tanzende Männer auf einer Beerdigung
In der Nähe von Mweka, 16.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 182-19

Abb.170
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Mittelstück eines Tanzrocks
Vor 1939, Raffia, 43 × 16,5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.6
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.171
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Mittelstück eines Tanzrocks
Vor 1939, Raffia, 23 × 56 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.2
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.172
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Fragment eines Hüftrocks
Vor 1939, Raffia, 46 × 25 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.29
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.173
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Tanzrock der Frauen
Vor 1939, Raffia, 137 × 57 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.35
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.174
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Fragment eines Hüftrocks
Vor 1939, Raffia, 65 × 12 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.37
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.175
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Borte für einen Hüftrock
Vor 1939, Raffia, 10 × 181 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.163
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.176
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Hüftrock
Vor 1939, Raffia, 82 × 54 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.27
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.177
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Rindenstoff *ncák ishyyin*
Vor 1939, Pflanzenfasern, 200 × 38 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.154
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb.178
Künstler der Bushoong-Region
Matte
Vor 1927, Raffia, 110 × 302 cm
RMCA Tervuren, EO.O.O.29214
Erworben von René Paul Preys

Abb.179
Hans Himmelheber
Leichnam einer Frau mit wertvollen Raffiatextilien bedeckt
Ichala, 10.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 181-22

Abb.180
Hans Himmelheber
Beerdigung mit Matte als Abdeckung
In der Nähe von Mweka, 16.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 182-22

Abb.181
Hans Himmelheber
Reifenspuren
Songye-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-28

Abb.182
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Tanzrock mit Motiv von Reifenspuren
1. Hälfte 20. Jh., Raffia, 290 × 67 cm
Museum der Kulturen Basel, III 26550

Abb.183
Künstler und Künstlerin der Kuba-Region
Borte für einen Hüftrock
Vor 1939, Raffia, 11 × 528 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.165
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

KREATIVITÄT UND INNOVATION BEI KUBA-TEXTILIEN — Bei den verschiedenen Untergruppen der Kuba waren sowohl Architektur, Masken, Körperschmuck als auch Alltags- und Prestigegegenstände kunstvoll mit geometrischen Motiven verziert.¹ Am bekanntesten sind die Kuba jedoch für ihre Textilkunst. Aufgrund ihrer grafischen Muster waren die aus Raffia hergestellten Stoffe bereits früh bei Malern wie Gustav Klimt, Paul Klee, Pablo Picasso oder Henri Matisse beliebt. Ungewöhnlich war, dass bei den Kuba nicht nur Männer, sondern auch Frauen künstlerisch tätig waren. Die Vorproduktion der Raffia-Textilien übernahmen die Männer. Sie arbeiteten an einem vertikalen Webstuhl [Abb. 160/161], dessen Masse durch die etwa ein Meter langen, aus der Raffiapalme gewonnenen Fasern festgelegt waren. Und auch die Bordüren fertigten Männer an [Abb. 162]. Die feinen Sticke-reien und Applikationen jedoch wurden – teils in monatelanger Gemeinschaftsarbeit – von Frauen hergestellt [Abb. 163]. Besonders aufwendig war die Schnittflortechnik, wobei ein Faden mit einer gebogenen Nadel durch den gewebten Grundstoff gezogen und dann kurz über der Oberfläche abgeschnitten wurde.²

Als Hans Himmelheber 1939 die Region der Kuba besuchte, konnte er in den Dörfern nicht nur eine rege Kunstproduktion beobachten, sondern auch feststellen, dass das Tragen von Raffia-leidung noch üblich war. Die viereckigen Stoffteile wurden zu langen Bahnen zusammengenäht, dekoriert und als Wickelröcke bei speziellen Gelegenheiten wie Beerdigungen getragen [Abb. 164]. Die Frauen legten sich ihren Rock – *ncák* genannt – Schicht um Schicht um die Hüften und trugen darüber teilweise noch einen kürzeren Überrock mit Borte [Abb. 165]. Die Wickelröcke der Männer (*mapel*) waren manchmal über zehn Meter lang [Abb. 166/167]. Sie wurden jedoch anders getragen als die der Frauen. Die Männer falteten die lange Stoffbahn um ihre Hüfte und fixier-ten sie mit einem Gürtel, über den der obere Rand des Stoffes geklappt wurde [Abb. 168/169]. Dadurch hatten die Männer genug Beinfreiheit für ihre energischen Tanzbewegungen. Während die Silhouette der Frauen schmal blieb, war die der Männer ausladend und dynamisch.

Die Textilien verwiesen auf die soziale Stellung und den Reich-tum der Trägerin oder des Trägers. Besonders feine und alte Sticke-reien mit Flor, von denen Hans Himmelheber einige Exemplare erwerben konnte, wurden früher nur von den Frauen am Hof des Kuba-Königs getragen [Abb. 170–176]. Um einem Verstorbenen Ehre zu erweisen, war es bei Beerdigungen üblich, mehrere Schich-ten Raffiastoff auf den Leichnam zu legen [Abb. 179]. In einigen wenigen Dörfern gehörte auch ein Rindenstoff (*ncák ishyyin*) zur Grabbeigabe, der aus kleinen dunklen und hellen Dreiecken zu-sammengenäht wurde [Abb. 177]. Während westliche Kleidung die traditionellen Stoffe im Alltag allmählich verdrängte, kamen die aufwendig verzierten Textilien noch in den 1980er-Jahren bei Beerdigungen zum Einsatz.

Das Kuba-Design ist von Irregularitäten und Asymmetrien sowie dem Nebeneinander von unterschiedlichen Farb- und Mot-ivblöcken gekennzeichnet. Ein besonders schönes Beispiel ist die abgebildete Matte, die unter anderem bei Beerdigungen zur Schau gestellt wurde [Abb. 178/180]. Die Erfindung neuer Design-varianten brachte der Künstlerin oder dem Künstler einen Pres-tigegewinn. So liess sich der Kuba-König in den 1920er-Jahren nach dem Besuch eines Missionars von den Reifenspuren seines Motorrads zu einem neuen Muster inspirieren [Abb. 181/ 182].³ — Michaela Oberhofer

- Wie Hans Himmelheber richtig bemerkte, ist der Begriff «Bakuba» oder «Kuba» eine Fremdbezeichnung der benachbarten Luba (1940, S. 18 f.). Die verschie-denen Kuba-Untergruppen, die eigene Chiefs hatten, aber alle die Autorität des Bushoong-Königs (*nyimi*) anerkannten, sprachen von sich selbst als «Leute des Königs». Untergruppen, die für ihre Textilkunst berühmt sind, waren laut Himmelheber die Shoowa («Bashowa»), Bushoong («Bushongo») und Ngoombe («Bangombe»). Zu Kuba-Textilien siehe Brincard, 2015 und Mack, 2012.
- Aufgrund der flauschigen Oberfläche werden die Kuba-Textilien auch als *velours*, *velvets* oder «Plüsch» bezeichnet.
- Nach Mack, 2012, S. 8.



Abb.183



Abb. 184



Abb. 185



Abb. 186



Abb. 187

Abb. 188



Abb. 189



Abb. 190



Abb. 191



Abb. 192



Abb. 193



Abb. 194



Abb. 196



Abb. 195



Abb. 199



Abb. 200



Abb. 201



Abb. 202



Abb. 197



Abb. 198



Abb. 203



Abb.204



Abb.205



Abb.210



Abb.213



Abb.206



Abb.211



Abb.214



Abb.207



Abb.208



Abb.209



Abb.212



Abb. 215



Abb. 216



Abb. 217



Abb. 218



Abb. 221



Abb. 219



Abb. 220



Abb. 222



Abb. 223

Abb. 184
Künstler der Pende-Region aus Nioka Munene **Palmweinbecher mit zwei menschlichen Gesichtern** Vor 1939, Holz, 11×8×6 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.36 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 185
Künstler der Kuba-Region **Palmweinbecher in Form eines Kopfes** Vor 1939, Holz, 19×12×15 cm Museum Rietberg Zürich, 2015.237 Geschenk Erbgemeinschaft Hans Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 186
Künstler der Kuba-Region **Figürlicher Becher** Vor 1939, Holz, 27×11×10 cm Museum Rietberg Zürich, HH 10 Geschenk Barbara und Eberhard Fischer Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 187
Künstler der Kuba-Kele-Region **Becher in Form einer weiblichen Figur** Vor 1939, Holz, 26,5×11×11 cm Museum Rietberg Zürich, HH 12 Geschenk Barbara und Eberhard Fischer Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 188
Hans Himmelheber **Porträt einer Frau mit markanter Haarlinie** Kuba-Region, 1939, SW-Negativ Museum Rietberg Zürich, FHH 185-6

Abb. 189
Hans Himmelheber **Behandlung von Holzdos**n Mushenge, 1939, SW-Negativ Museum Rietberg Zürich, FHH 184-32

Abb. 190
Künstler der Kuba-Region **Längliche Dose für Rasiermesser** Vor 1939, Holz, 28×8×6 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.20 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 191
Künstler der Kuba-Region **Halbmondförmige Dose** Vor 1939, Holz, 30×14×6,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.22 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 192
Künstler der Kuba-Region **Klistierspritze** Vor 1939, Holz, 31×8 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.35 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 193
Künstler der Kuba-Region **Halbmondförmige Dose mit Gesicht** Vor 1939, Holz, 36×15,5×8 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.42 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 194
Künstler der Kuba-Region **Zylindrische Dose in Form eines Körbchens** Vor 1939, Holz, 17×19 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.97 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 195
Künstler der Kuba-Region **Kugelförmiges Salbgefäss** Vor 1939, Holz, 14,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.83 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 196
Künstler der Kuba-Region **Massive Nachahmung einer Dose** Sammlung Barbara und Eberhard Fischer Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 197
Künstler der Kete-Region **Dose in Form eines Hauses** Vor 1939, Holz, 18×18×13,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.120 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 198
Hans Himmelheber **Junger Mann malt Muster in den Sand** Kuba-Region, 1939, SW-Negativ Museum Rietberg Zürich, FHH 183-23

Abb. 199
Künstler der Kuba-Region **Dose mit Hand als Griff** Vor 1939, Holz, 17×31×14,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.104 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 200
Künstlerin der Kuba-Region **Gefäss** Vor 1939, Ton, 8,5×10×10 cm Museum Rietberg Zürich, 2015.236 Geschenk Erbgemeinschaft Hans Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 201
Künstler der Kete-Region **Viereckige Dose mit Haken** Vor 1939, Holz und Metall, 14×14,5×15,6 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.15 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 202
Künstler der Kuba-Bindji-Region **Trinkhorn** Vor 1939, Horn, 28,5×16,5×8,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.40 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 203
Künstler der Kuba-Kete-Region **Trinkhorn** Vor 1939, Rinderhorn, 78×9,5×9,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2019.439 Geschenk Eberhard und Barbara Fischer/Susanne Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 204
Künstlerin der Kuba-Region **Mboong itool in Form eines Barren** Vor 1939, Rotholzpuder, 37×11×4 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.109 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 205
Künstlerin der Kuba-Region **Mboong itool in Form eines Palmweinbeckers** Vor 1939, Rotholzpuder, 6×6 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.106 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 206
Künstlerin der Kuba-Region **Mboong itool in Form eines Ambosses mit Vögelchen** Vor 1939, Rotholzpuder, 5×7,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.105 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 207
Künstlerin der Kuba- Region **Mboong itool in Form eines Barren** Vor 1939, Rotholzpuder, 20×6,5×4,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.19 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 208
Künstlerin der Kuba-Region **Mboong itool in Form einer kleinen Kopfstütze** Vor 1939, Rotholzpuder, 2,7×9×4,3 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.107 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 209
Künstlerin der Kuba-Region **Mboong itool in Form einer Echse** Vor 1939, Rotholzpuder, 19×9,5×5,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.34 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 210
Künstler der Kuba-Region **Palmweinbecher mit menschlichem Gesicht am Griff** Vor 1939, Holz, 15×10,5×9 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.102 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 211
Künstler der Kuba-Region **Palmweinbecher** Vor 1939, Holz, 17,5×13×11 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.95 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 212
Künstler der Kuba-Region **Zylindrische Dose** Vor 1939, Holz, 20×17,5 cm Sammlung Barbara und Eberhard Fischer Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 213
Künstler der Kuba-Region **Krokodil zur Divination** Vor 1939, Holz, 30×6,2×5 cm Sammlung Barbara und Eberhard Fischer Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 214
Künstler der Kuba-Region **Skulptur in Form einer Flasche** Vor 1939, Holz und Pflanzenfasern, 26,3×12,8×12,8 cm Sammlung Barbara und Eberhard Fischer Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 215
Künstler der Songye-Region **Kamm mit Kolon-Figur** 19. Jh./ frühes 20. Jh., Holz, Metall, 17,2×7,3×2,6 cm Museum Rietberg Zürich, RAC 918 Geschenk Wally und Udo Horstmann

Abb. 216
Künstler der Pende-Region **Figürlicher Zierkamm** Vor 1939, Holz, 17,2×3×1,5 cm Museum Rietberg Zürich, 2018.86 Geschenk Martin Himmelheber Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 217
Künstler der Kuba-Region **Zierkamm mit Gesicht eines Mannes** 19./frühes 20. Jh., Elfenbein, 9,1×2,5×1 cm Museum Rietberg Zürich, RAC 240 Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 218
Künstler der Yaka-Region **Figürlicher Zierkamm** 19. Jh./ frühes 20. Jh., Holz, 18×2×2,5 cm Museum Rietberg Zürich, RAC 524 Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 219
Künstler der Yaka-Region **Zoomorpher Zierkamm** 19. Jh./ frühes 20. Jh., Holz, 20,2×3,2×3,4 cm Museum Rietberg Zürich, RAC 523 Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 220
Künstler der Yaka-Region **Figürlicher Zierkamm yisanuna** Vor 1925, Holz, 17,5×3,1×1,7 Privatsammlung Lausanne Paul Guillaume, André Lhote

Abb. 221
Künstler der Yaka-Region **Nackenstütze mit weiblicher Figur** 19./frühes 20. Jh., Holz, 18,5×16,6×14,1 cm Museum Rietberg Zürich, RAC 528 Sammlung Han Coray

Abb. 222
Künstler der Yaka-Region **Nackenstütze** Vor 1938, Holz und Polsternägel aus Messing, 22,8×21,6×14,6 cm Virginia Museum of Fine Arts, 84.81 Adolph D. and Wilkins C. Williams Fund Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 223
Künstler der Yaka-Region **Nackenstütze** Vor 1939, Holz, 12,8×15,5×12,5 cm Sammlung Barbara und Eberhard Fischer Erworben von Hans Himmelheber

KUBA DESIGN: DIE WELT NACH ÄSTHETISCHEN PRINZIPIEN TRANSFORMIEREN — Im dritten auf seiner Forschung beruhenden Artikel in der Zeitschrift *Brousse* zeigt sich Hans Himmelheber fasziniert von der Vielfalt und Lebendigkeit der Kunst bei den verschiedenen Kuba-Untergruppen. Der Wunsch, die Welt ästhetisch zu transformieren, sei das Credo der visuellen Kultur der Kuba.¹ Sich künstlerisch zu betätigen war unabhängig von Alter, Geschlecht oder Rang von hoher Bedeutung und trug zum Ansehen einer Person bei [Abb.198]. Je sorgfältiger ein Gegenstand gestaltet war, desto wertvoller war er in den Augen der Kuba. Reich verzierte Alltags- und Prestigegegenstände markierten in der hierarchischen Gesellschaft der Kuba den sozialen Status einer Person, spielten aber auch bei Festen und Zeremonien wie Beerdigungen eine zentrale Rolle.

Zu den bekanntesten Objektgattungen, die von Sammlern in grossen Mengen für europäische Museen erworben wurden, gehören die geschnitzten Holzbecher, aus denen Palmwein getrunken wurde. Die Ikonografie variierte von rein geometrischen Mustern bis hin zu anthropomorphen Formen [Abb.184–187]. Auch Trommeln wurden nachgebildet [Abb.107]. Gefässe in Form eines menschlichen Gesichtes beziehungsweise einer Maske mit Hörnern waren der königlichen Familie vorbehalten. Für Himmelheber handelte es sich bei den Bechern, die als feine Gesichter mit eckig rasiertem Haaransatz gestaltet waren, um Porträts [Abb.185/188]. Ob einige Formen auf europäische Vorbilder zurückgingen, wie Himmelheber vermutete, ist nicht abschliessend geklärt [Abb.210].² Auch islamische Schriftbänder seien als Ornamente verwendet und wie bei dem abgebildeten Becher und dem Klistier in die Kuba-Ikonografie überführt worden [Abb.192/211].

Ebenso beliebt als Sammelobjekt waren reich verzierte Holzdos

en mit Deckel in unterschiedlichsten Formen, ob oval, quadratisch oder halbmondförmig [Abb.191/193/199/201]. Auch die Architektur (Häuser) sowie die Masken und Korbwaren der Kuba wurden in Form von Dosen nachgebildet [Abb.194/197]. Himmelheber erwarb zahlreiche Exemplare, dokumentierte aber auch detailliert die Herstellung derselben [Abb.189]. In den Behältern wurde Rotholzpuder angemischt, das sowohl zur Haar- und Körperpflege als auch zum Färben von Stoffen oder Schnitzereien verwendet wurde. Darüber hinaus diente es rituellen Zwecken, beispielsweise bei Beerdigungen.³ Die länglichen Behälter waren für die Aufbewahrung von Rasiermessern gedacht [Abb.190]. Gemäss dem für die Kuba-Kunst typischen *horror vacui* wurde die gesamte Oberfläche mit geometrischen, verschlungenen Mustern bedeckt, die an die textile Kunst der Kuba erinnern. Auch andere Alltagsobjekte wie das kleine Salbtöpfchen [Abb.195], das wunderbar geschwungene Trinkhorn [Abb.203] oder das Tontöpfchen [Abb.200] waren über und über mit Motiven verziert. Letzteres wurde von einer Töpferin hergestellt.

Eine weiterer Objekttyp, der von Frauen gestaltet wurde, sind die sogenannten *mboong itool* (von Himmelheber *bongotol* genannt).⁴ Dabei handelt es sich um kleine geometrische oder figurative Skulpturen, die aus Rotholzpuder, Sand und Wasser geformt, getrocknet und über dem Feuer geräuchert wurden [Abb.204–209]. Bei Beerdigungen dienten *mboong itool* als Geschenke für den Verstorbenen, die man unter seinen Kopf und seinen Körper – und später auch mit ins Grab – legte. Die Miniaturen waren Ausdruck von sozialem Rang und wirtschaftlichem Reichtum. Für Himmelheber handelte es sich um kleine Kunstwerke, die – für die Kunst Afrikas durchaus ungewöhnlich – von Frauen erschaffen waren. Gänzlich zur Kategorie *L’art pour l’art* zählte er die Nachahmung einer Holzdose als Vollplastik in Rotholz, bei der der Deckel nicht mehr zu öffnen war [Abb.196]. — Michaela Oberhofer

- Himmelheber, 1940, S. 22. Zur Kunst der Kuba siehe Binkley/Darish, 2009.
- Himmelheber, 1960, S. 374.
- Die rote Farbe, die in Belgisch-Kongo als *tukula* oder *ngula* verbreitet war, wurde entweder auf pflanzlicher oder mineralischer Basis hergestellt. Die Kuba verwendeten Rotholz (Pterocarpus), das sie aus dem Norden importierten. Siehe Volper, 2015.
- Siehe Volper, 2015.

SAPEURS DAMALS UND HEUTE IN DER FOTOGRAFIE

Yves Sambu, Hans Himmelheber



Abb.224



Abb.226



Abb.225



Abb.227



Abb.228



Abb.229



Abb.230



Abb.231



Abb.232



Abb.233



Abb.234



Abb.235

Abb. 224
Hans Himmelheber
Porträt des Königs Kasongo Lunda
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-21

Abb. 225
Yves Sambu
Mobutu
Aus der Serie *Vanité apparente*
Kinshasa, 2015, Fotografie, 80 × 120 cm
Yves Sambu

Abb. 226
Hans Himmelheber
Zwei Bayaka-Chiefs mit Schwert und Schirm
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 155-22

Abb. 227
Yves Sambu
Parasoleil
Aus der Serie *Vanité apparente*
Kinshasa, 2018, Fotografie, 120 × 80 cm
Yves Sambu

Abb. 228
Hans Himmelheber
Alter Würdenträger mit Stock
Kuba-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 184-17

Abb. 229
Yves Sambu
Ohne Titel [junger sapeur mit Kostüm und Stock]
Aus der Serie *Vanité apparente*
Kinshasa, 2016, Fotografie, 120 × 80 cm
Yves Sambu

Abb. 230
Hans Himmelheber
Drei Männer mit Kopfbedeckungen
Yaka-Region, 1938–1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 169-4

Abb. 231
Yves Sambu
Sapeur Nd'jili
Kinshasa, 2019, Fotografie, 120 × 80 cm
Yves Sambu, entstanden im Auftrag
des Museum Rietberg Zürich

Abb. 232
Hans Himmelheber
König Pero der Lele
Kuba-Region, 1938–1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 177-26

Abb. 233
Yves Sambu
Ohne Titel [Mann mit Pfeife]
Aus der Serie *Vanité apparente*
Kinshasa, 2018, Fotografie, 120 × 80 cm
Yves Sambu

Abb. 234
Hans Himmelheber
Porträt eines Chiefs
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 157-3

Abb. 235
Yves Sambu
Kadhitoza Imperator
Aus der Serie *Vanité apparente*
Kinshasa, 2016, Fotografie, 80 × 120 cm
Yves Sambu

Die täglichen Auftritte der *sapeurs* machen Kinshasa und Brazzaville zu «Spektakelstädten» und *la sape* (als Abkürzung von Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) zu einer Lebenskunst. *Sapeurs* sind extravagant gekleidete Männer und Frauen aus der Megalopolis Brazzaville/Kinshasa, deren äussere Erscheinung in Kontrast zu ihren Lebensumständen steht. Im Unterschied zum eher zurückhaltenden Brazzaville entwickelte sich in Kinshasa ein eklektischer Stil, in dem feinste Stoffe von Versace mit bestem japanischem Leder und klobigen englischen Stiefeln gemixt werden.¹ Der kongolesische Fotograf und Künstler Yves Sambu hat an Modewettbewerben und Begräbnissen beeindruckende Porträts solcher exzentrisch gekleideten Männer und Frauen aus Kinshasa aufgenommen, die sie als heldenhafte urbane Figuren erscheinen lassen [Abb. 225/227/229/ 231/233/235]. In Sambus Fotos haben die *sapeurs* aufgrund ihrer Kleidung und Posen eine starke Präsenz, die über reine Eitelkeit hinausgeht.² Denn *la sape* ist weit mehr als nur Kleidung; mit ihrem Aussehen und Auftreten artikulieren die *sapeurs* ihr Bedürfnis nach einer neuen sozialen Identität, die ihnen in den Grossstädten verwehrt bleibt.³

Die Ursprünge der *sapeur*-Bewegung finden sich in der frühen Kolonialzeit, als Chiefs und Hausangestellte von Europäern gebrauchte Kleidung aus Europa als Geschenk und Lohn erhielten. In den 1920er-Jahren setzten in Belgisch-Kongo aus Westafrika kommende, von den Palmöl-Firmen angestellte Männer, genannt *popos*, mit ihrem Kleidungsstil neue Trends. Auch Hans Himmelheber lichtete während seiner Reise Männer ab, deren Posen und Aufmachung den modernen *sapeurs* in nichts nachstehen [Abb. 224/226/228/230/232/234]. Als Yves Sambu die Fotos der hier abgebildeten Männer zum ersten Mal sah, rief er erstaunt: «Mais ils sont contemporain!» Die historischen und zeitgenössischen Fotografien weisen in der Tat verblüffende Ähnlichkeiten auf. Genauso wie die modernen *sapeurs* benutzten die Chiefs Kleidung, Attribute und Himmelhebers Kamera, um ein modernes Selbst zu artikulieren. Eine Verbindung zwischen damaligen und heutigen *sapeurs* lässt sich auch am Beispiel des in Rot gekleideten «Königs» aufzeigen [Abb. 235]). Er trägt um den Hals einen Anhänger, der einer Chokwe-Maske nachempfunden ist. Dies erinnert an Männer in der Pende-Region, die in den 1930er-Jahren als Zeichen des Widerstandes gegen die koloniale Ordnung ähnliche Anhänger trugen [vgl. Story, S. 206]. — Nanina Guyer

1 Gondola, 2019, S. 188.

2 Gondola, 2019, S. 207.

3 Gondola, 1999, S. 23.

MVUATU-MBOKA NA BISO – ET LA SUISE. KONGOLESISCHE DIASPORA IM GESPRÄCH ÜBER MODE UND IDENTITÄT IN DER SCHWEIZ

Fiona Bobo



Abb. 236



Abb.237



Abb. 238



Abb. 239

Abb. 236
Fiona Bobo
Kabongo
Aus *Mvuatu-Mboka Na Biso – et la Suisse*
2019, digitale Fotografie
Fiona Bobo, entstanden im Auftrag des
Museums Rietberg Zürich

Abb. 237
Fiona Bobo
Kabongo
Aus *Mvuatu-Mboka Na Biso – et la Suisse*
2019, digitale Fotografie
Fiona Bobo, entstanden im Auftrag des
Museums Rietberg Zürich

Abb. 238
Fiona Bobo
Toko
Aus *Mvuatu-Mboka Na Biso – et la Suisse*
2019, digitale Fotografie
Fiona Bobo, entstanden im Auftrag des
Museums Rietberg Zürich

Abb. 239
Fiona Bobo
Toko
Aus *Mvuatu-Mboka Na Biso – et la Suisse*
2019, digitale Fotografie
Fiona Bobo, entstanden im Auftrag des
Museums Rietberg Zürich

Die multimediale Installation *Mvuatu-Mboka Na Biso – et la Suisse* («Kleiderstil, unser Land und die Schweiz») ist die Arbeit der Zürcher Künstlerin Fiona Ndetani Bobo (geb. 1992) in Zusammenarbeit mit Fabrice Mawete (geb. 1983) und Antonin Wittwer (geb. 1992). Sie thematisiert Mode als kulturellen Aspekt der kongolesischen Diaspora in der Schweiz und gliedert sich damit in den Themenschwerpunkt «Design und Eleganz» der Ausstellung *Fiktion Kongo* ein. *Mvuatu-Mboka Na Biso – et la Suisse* [Abb. 236–239] ist das Ergebnis einer mehrmonatigen Recherche in der kongolesischen Community in Zürich und Umgebung. Dabei wurde sehr schnell deutlich: Das äussere Erscheinungsbild und die Inszenierung desselben spielen eine zentrale Rolle in der kongolesischen Gesellschaft und dienen dazu, sich in der Community zu behaupten – nicht nur in der DR Kongo, sondern gleichermaßen in der europäischen und schweizerischen Diaspora. Doch wie manifestiert sich dieses Phänomen und worin liegen die Unterschiede zwischen der DR Kongo und der Diaspora in der Schweiz?

Fiona Bobo, im Kanton Zürich aufgewachsen, ist Tochter eines Kongolesen und einer Schweizerin. Sie studiert Soziale Arbeit an der ZHAW (Zürcher Hochschule der Angewandten Wissenschaft), von 2012 bis 2016 war sie Studentin der Medialen Künste im Departement Kunst und Medien an der ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste). Während ihres Kunststudiums beschäftigte sie sich vor allem mit Fragen zu ihren kongolesischen Wurzeln und den kulturellen Unterschieden zwischen der Schweiz und der DR Kongo. Das Interesse am Menschen und den Geschichten, die hinter ihnen stehen, war dabei immer zentral und diente Fiona Bobo als Schlüssel zu den jeweiligen Sphären. Als sie 2012 mit ihrem Vater und Bruder nach Kinshasa reiste, war sie von der urbanen Architektur und Lebensweise in der Grossstadt fasziniert. In den folgenden Jahren beschäftigte sie sich vermehrt mit Sujets dieser Art. Ihre Reise und ihre familiären Bindungen führten zu einem engen Austausch mit Freunden und Verwandten vor Ort, mit denen sie über nationale Grenzen hinweg für ihre Kunstprojekte zusammenarbeitet. So entstand beispielsweise die Arbeit *Chaises bleues* [Abb. 240/241], für die sie ihren Cousin über Facebook beauftragte, mit dem Handy sämtliche blauen Plastikstühle abzufotografieren, die in Kinshasa an jeder Ecke stehen und das Stadtbild deutlich prägen. Dabei spielten die spezifische Sicht ihres Cousins auf die Objekte sowie sein Umgang mit der Aufgabe und der Kamera eine zentrale Rolle. In ihrer Abschlussarbeit *BWANIA* [Abb. 242/243] führte die Künstlerin in gewissem Sinn ihre früheren Arbeiten zusammen, wobei sie sich als Individuum nun stärker miteinbezog. Die Arbeit ist als Installation konzipiert, im Kern ein Video von der Beerdigung der Grossmutter in Kinshasa [Abb. 244]. Das Video, das Verwandte in Auftrag gaben, zeigt die komplette, 24-stündige Beerdigungszeremonie, bei der alle Familienmitglieder massgeschneiderte Trauerkleidung aus demselben Stoff trugen [Abb. 245]. Eine Tante der Künstlerin hatte ihr auf Wunsch ein Kleid aus dem Stoff geschneidert und dieses in die Schweiz geschickt. Damit inszenierte sich Fiona Bobo auf verschiedenen Fotos selbst, welche ebenfalls Teil der Installation sind [Abb. 246]. Bei einem weiteren Element des Kunstwerks steht die Selbstinszenierung der kongolesischen Bevölkerung im Fokus. Hierfür fotografierte ihr Cousin auf der Strasse Menschen in auffälligen Markenkleidern [Abb. 247/248].

Abb. 240
Fiona Bobo
Chaises bleues
2015, Installationsansicht
Fiona Bobo

Abb. 241
Fiona Bobo
Ohne Titel
Aus *Chaises bleues*
2015, Handyfoto, C-Print, ca. 20 × 14 cm
Fiona Bobo

Abb. 242
Fiona Bobo
BWANIA
2015, Installationsansicht
Fiona Bobo

Abb. 243
Fiona Bobo
BWANIA
2015, Installationsansicht
Fiona Bobo

Abb. 244
Fiona Bobo
Ohne Titel
Aus *BWANIA*
2015, Videostill
Fiona Bobo

Abb. 245
Fiona Bobo
Ohne Titel
Aus *BWANIA*
2015, Videostill
Fiona Bobo



Abb. 240



Abb. 241



Abb. 242



Abb. 243



Abb. 244



Abb. 245



Abb. 246



Abb. 247



Abb. 248

Abb. 246
Fiona Bobo
Me in african dress
Aus *BWANIA*
2015, C-Print
Fiona Bobo

Abb. 247
Fiona Bobo
Marques
Aus *BWANIA*
2015, Handyfoto, C-Print
Fiona Bobo

Abb. 248
Fiona Bobo
Marques
Aus *BWANIA*
2015, Handyfoto, C-Print
Fiona Bobo

Die Themen Mode, Inszenierung und Identität sind für Fiona Bobo ein wiederkehrendes Motiv und gewissermassen der rote Faden in ihrem künstlerischen Schaffen. Die Zusammenarbeit mit anderen Menschen und der partizipatorische Ansatz als explizite Schaffensform sind zentral in ihren Arbeiten, was auch in der Kooperation mit der kongolesischen Diaspora in der Schweiz zum Ausdruck kommt.

Fabrice Mawete, aufgewachsen im Kanton Schwyz als Sohn kongolesischer Eltern, ist studierter Sozialpädagoge. Für die Zusammenarbeit mit den hier in der Diaspora lebenden Kongolesinnen und Kongolesen anlässlich der Ausstellung *Fiktion Kongo* nahm er die zentrale Rolle des Vermittlers ein: Er stellte den Kontakt zu kongolesischen *sape*-Vertretern und anderen Mitgliedern der kongolesischen Community in der Schweiz her und führte Gespräche auf Französisch/Lingala mit ihnen, um die Haltungen zum Thema *sapeur* in der schweizer-kongolesischen Community zu eruieren. Ausgangsorte für die Recherche waren zentrale Treffpunkte der Community, wie der Frisörsalon «Flory» und andere Einrichtungen im Langstrassenquartier Zürichs. Durch diese Arbeit lernte Fabrice Mawete die Community aus einem neuen Blickwinkel kennen und konnte sich vertieft mit seiner eigenen Identität auseinandersetzen.

Antonin Wittwer, Bachelor in Design, Film und Kunst an der Hochschule Luzern, übernahm die filmische Leitung im Projekt. Sein Schwerpunkt liegt auf der dokumentarischen Erarbeitung filmischer Porträts von Menschen in ausserordentlichen Lebensumständen. In seiner Abschlussarbeit *Anders Als Andere* (Dokumentarfilm, 20 Min.) beispielsweise porträtierte er Stammgäste in der Kneipe seiner Grossmutter. Während seiner mehrjährigen selbstständigen Tätigkeit sammelte er zudem Erfahrungen in den Bereichen Dokumentarfilm und Musikvideo. Für das Projekt hielt er Meinungen und Stimmen sowie Eindrücke aus dem Leben und den Festlichkeiten der kongolesischen Community filmisch fest.

Für *Mouatu-Mboka Na Biso – et la Suisse* stand die Frage im Vordergrund, welchen Stellenwert Stil und Eleganz in der Diaspora haben, wie diese Aspekte gelebt werden und inwiefern sie möglicherweise identitätsbildend sind. Anhand von Interviews mit «Schlüsselfiguren» wie den *sapeurs*, aber auch durch den Besuch von Festen und Hochzeiten der Community mit ihren pompös gekleideten Teilnehmern versuchten die am Projekt Beteiligten, Einblick in das Thema zu gewinnen. Bei diesem Prozess handelt es sich um eine subjektive Annäherung.

La sape (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) ist ein Modephänomen aus den urbanen Zentren Brazzaville und Kinshasa. Die Mitglieder dieser fiktiven Gesellschaft bezeichnen sich als *sapeurs* und sehen sich verpflichtet, sich elegant beziehungsweise ausgefallen zu kleiden. Ihre Geschichte lässt sich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, in die Zeit der ersten Begegnungen mit den Franzosen im kolonialen Kontext. Angesichts der Degradierung des schwarzen Körpers durch die Europäer sah man im westlichen Kleidungsstil zum einen eine Möglichkeit, den eigenen Status in der kolonialen Gesellschaft zu steigern. Zum anderen wurden bereits damals Kleidungsstücke als Tauschmittel zwischen den einheimischen Gruppen und diversen europäischen Expeditionsführern eingesetzt. Spätestens ab den 1920er-Jahren wurden kongolesische Hausangestellte vermehrt mit getragener Kleidung entlohnt. So gesehen handelt es sich bei der heutigen Generation der *sapeurs* um die vierte oder sogar fünfte Generation.¹

1 Gondola, 2010.

Die *sapeurs* in der DR Kongo haben einen nahezu heldenhaften Status, der oftmals auch mit christlichen Tugenden verbunden wird, wie Daniele Tamagni schreibt: «non-violence, good education, the dialogue of generous spirit and a passion for all the values that must be integral to be a true sapeur»². *La sape* steht bei den Kongolesinnen und Kongolesen also für eine elegante Haltung, zu der ein ebenso elegantes Verhalten und Auftreten gehören. Tamagni: «In the Congo *elegance* is very important. Perhaps in no other country is a sense of style so crucially identified with its own cultural history. A significant part of this heritage is the *Sape* and the *Sapeurs*.»³ *La sape* verkörpert Stolz und Selbstbewusstsein der kongolesischen Kultur und ist ein massgebendes Element für die Identität und Zugehörigkeit zur Community. Die Fotoreportage *Gentlemen of Bacongo* von Daniele Tamagni und die eindrückliche Fotoserie *Vanité apparente* von Yves Sambu geben einen authentischen Einblick in die *sape*-Szene der DR Kongo [siehe Story, S. 166]. Schnell wird dem Betrachter bewusst, dass der ästhetisch-visuelle Kontrast zwischen dem *sapeur* und seinem Umfeld hier in der aufgeräumten Schweiz ein ganz anderer ist als in der DR Kongo, wo die Eleganz der *sapeurs* deutlich kontrastiert mit dem urbanen Umfeld der Grossstädte, in denen die Infrastruktur teilweise mangelhaft ist. In der Schweiz ist es eher der Kontrast zwischen den *sapeurs* und weiteren Mitgliedern der kongolesischen Diaspora und der hiesigen, eher modesten Modekultur.

Während des Projektes wurde auch über die zum Teil scharfe Kritik an den *sapeurs* diskutiert, die von den Diasporamitgliedern selbst kommt. Für viele in der Diaspora lebende Kongolesinnen und Kongolesen steht *la sape* für eine gewisse Oberflächlichkeit und sie bemängeln zum Beispiel, dass Mode für die *sapeurs* eine deutlich grössere Rolle zu spielen scheint als familiäre und gemeinschaftliche Werte.

Was im Zuge der Recherche auffiel, war, dass die Schweizer *sapeurs* vielleicht doch auch eine Prise der lokalen Zurückhaltung abbekommen haben: Ihre Outfits stammen zwar von den neuesten Kollektionen der grossen Modehäuser und sind sehr elegant, passen sich aber auch dem zeitgenössischen Kleidungsstil in der Schweiz an. Vielleicht lebt die *sape*-Bewegung schlussendlich gerade von Paradoxien, und möglicherweise gibt erst die kontrastvolle Kulisse der Kreativität ihren freien Lauf, wie Paul Goodwin feststellt: «It is at once a throwback to a lost world of pre-colonial elegance and decadence. At the same time it is also futuristic and even a little freakish given the extremity of the urban conditions in which many of the sapeurs live, particularly in the Congo. Le sape is a movement of contradictions and paradoxes.»⁴

Zu guter Letzt ist es dem Projekt ein Anliegen, den gesellschaftlich-kulturellen Blick zu öffnen:

Mvuatu-Mboka Na Biso – et la Suisse bietet eine Möglichkeit, die Stimme der lokalen Kongolesinnen und Kongolesen über das Thema «Design und Eleganz» zu akzentuieren und einen Überblick über die hierzulande sehr ausgeprägte Community zu erhalten. Daraus ist ein Werk entstanden, das zum Nachdenken anregt: über individuelle Geschichten zur Identität, zur Migration und zum lokalen Zusammenleben bis hin zu moralischen Fragen. Womöglich gelingt es sogar über das Projekt hinaus, dass wir Extravaganz in unserem Alltag in neuen Zusammenhängen wahrnehmen. — Laura Falletta

2 Tamagni, 2009.

3 Tamagni, 2009.

4 Tamagni, 2009.

POWER UND POLITIK



Abb. 249



Abb. 250



Abb. 252



Abb. 251

Abb. 249
Hans Himmelheber
Gruppe mit Musikinstrumenten
Luluwa-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 186-40

Abb. 250
Hans Himmelheber
Zwei Frauen
Luluwa-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 186-9

Abb. 251
Hans Himmelheber
Cimwana-Maskengestalt und Musiker
Biombo-Region, 20.-22.5.1939,
SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 189-18

Abb. 252
Hans Himmelheber
Cimwana-Maskengestalt
Biombo-Region, 20.-22.5.1939
Museum Rietberg Zürich, FHH 189-31

HANS HIMMELHEBER IN LULUWALAND, 24. MÄRZ BIS 22. MAI 1939

Constantine Petridis

Obwohl das Museum für Völkerkunde in Berlin, das heutige Ethnologische Museum, und das Museum van Belgisch-Kongo in Tervuren, das heutige AfricaMuseum, ihre so eindrucksvollen wie umfassenden Luluwa-Sammlungen im Wesentlichen bereits aufgebaut hatten, als Hans Himmelheber 1939 die Region besuchte, waren die (Beena) Luluwa und ihre Kunst bis dahin nur wenig erforscht und entsprechende Publikationen kaum verfügbar. Offenkundig kannte Himmelheber die veröffentlichten Berichte des deutschen Forschers Herrmann von Wissmann und seiner Mitreisenden aus dem späten 19. Jahrhundert, in denen die Kunst der Luluwa gelegentlich erwähnt und abgebildet ist.¹ Diese Schriften und die Luluwa-Kunstwerke, die in den Berliner und in geringerem Masse auch in den Leipziger Museen landeten, nachdem Wissmann und sein Forscherteam sie Ende der 1880er-Jahre erworben hatten, müssen Himmelheber inspiriert haben, als er seine Reise in den Kongo unternahm.²

Himmelhebers Feldnotizen sind nur in Teilen erhalten, doch die Arbeiten, die er auf seinen Reisen erwarb, sowie das begleitende Material sind für uns von unschätzbarem Wert, um die Geschichte der Luluwa-Kunst zu verstehen. Und auch wenn die erste europäische Expedition ins Innere des Landes bereits ein halbes Jahrhundert zurücklag, hatte die eingehende kunstorientierte Forschung im Kongo, ob durch Ethnologen oder Kunsthistoriker, zur Zeit der Himmelheber-Expedition gerade erst begonnen. Himmelhebers bahnbrechendes Werk ist somit ein bedeutender Vorläufer der später von Paul Timmermans (1966) und Albert Maesen (1982) publizierten Studien.³ Zusätzliche Aufwertung erfährt Himmelhebers Vermächtnis durch seine fotografische Dokumentation. Darin finden sich beispielsweise einige Aufnahmen von Musikern, die während einer Art Vorführung, womöglich eigens zur Unterhaltung des deutschen Besuchers organisiert, verschiedene Instrumente spielen, sowie ein Satz Fotografien von zwei weiblichen Luluwa mit auffälligen Ziernarben auf dem Leib [Abb. 249/250].

Das fotografische Erbe Himmelhebers ist auch deshalb höchst interessant, weil es Bilder eines Maskentanzes, möglicherweise in einem Dorf namens Ngandu, enthält. Dabei kommen *cimwana* («tshimoana») und *mulwala* («muluala») genannte Holzmasken sowie eine aus Bastfasern geknüpfte *munyinga*-Haube – von Himmelheber «munjinga» geschrieben⁴ – zum Einsatz [Abb. 251–256].⁵ Die den (Beena) Biombo zugeschriebenen Masken auf diesen Fotografien wurden tatsächlich von Himmelheber erworben. Ihre Ausstattung ist grösstenteils intakt, ebenso blieb die schöne staubrote Oberflächenfärbung auf den hölzernen Exemplaren erhalten.⁶ Himmelheber vermerkte eine stilistische Verbindung zu den Schnitzmasken der Ost-Pende und der Chokwe.⁷ Die aus Holz gefertigte *mulwala* mit den hervorstehenden Chamäleonäugen gehörte überdies zu einem Maskentypus, den Himmelheber bereits bei benachbarten Gruppen wie den Kuba, den Bindi und anderen gesehen hatte.⁸

1 Himmelheber wusste von den Forschungsarbeiten über die Luluwa und ihre Kunst durch Leo Frobenius, der das Gebiet während seiner Expedition in den Jahren 1905/06 besucht hatte und dessen Sammlungen grösstenteils im Hamburger Museum für Völkerkunde (heute Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt) lagerten; seine Forschungen werden in Himmelhebers Schriften jedoch nie zitiert. Nicht zu vergessen ist dabei natürlich, dass Frobenius' Feldnotizen, die sich für die Erforschung der kongolesischen Kunst als so überaus hilfreich erwiesen haben, erst Ende der 1980er-Jahre in der von Hildegard Klein herausgegebenen Reihe veröffentlicht wurden.

2 Die mehreren Hundert Kunstwerke, die die belgischen Ärzte Jules-Auguste Fourche und Henri Morlighem zwischen 1933 und 1936 überwiegend zeitgleich zu Himmelhebers Erwerbungen vor Ort sammelten, machen einen Teil der umfassenden Luluwa-Bestände des heutigen Musée royal de l'Afrique centrale, kurz AfricaMuseum, in Tervuren aus. Sie wurden dem Museum erst 1946 angeboten und waren somit für Himmelheber nicht zugänglich, bevor er in den Kongo reiste. Die zahlreichen Schriften des produktiven Autorengespanns waren ihm offenbar ebenfalls nicht bekannt; siehe z.B. Fourche/Morlighem, 1937, S. 189–202; Fourche/Morlighem, 1938, S. 616–672; Fourche/Morlighem, 1939.

3 Timmermans Aufsatz aus dem Jahr 1966 basiert auf seinen Forschungen bei den Luluwa und anderen Gruppen der Kasai-Region zwischen 1955 und 1962. Maesens Studien in Luluwaland wurden 1954 im Zusammenhang mit der Sammlungsreise durchgeführt, die er zwischen 1953 und 1955 für seinen damaligen Arbeitgeber, das Museum in Tervuren, organisierte. Neben seinem Aufsatz von 1982 und einigen weiteren kurzen Beiträgen in verschiedenen Sammelbänden erwiesen sich Maesens unveröffentlichte Notizbücher von dieser Expedition als wertvolle Quellen für die Erforschung der Kunst zahlreicher von ihm besuchter Ethnien.

4 Himmelheber, 1960, S. 354.

5 Der Name Ngandu wird in Himmelheber 1960 nicht genannt und taucht auch nicht in seinen Tagebüchern auf. Anhand der Begleitdokumentation zu einer *cimwana*-Maske der Biombo war es mir dennoch möglich, seine Fotografien diesem Dorf zuzuordnen. Die Maske wurde laut Fagg (1980, S. 140) von Himmelheber vermutlich vor Ort erworben, bevor das Museum Barbier-Mueller in Genf sie 1939 über den Kunsthändler Charles Rattou ankaufte. Anzumerken ist auch, dass Himmelheber in der Beschreibung der Masken in seinem Buch eine Holzmaske dieses *cimwana*-Typs (in seiner Schreibweise «tshimoana») fälschlicherweise als *munyinga* bezeichnet.

6 Himmelheber, 1960, S. 355, Abb. 277, 278.

7 Himmelheber, 1960, S. 353.

8 Himmelheber, 1960, S. 354.



Abb. 253



Abb. 254

Abb. 253
Künstler der Biombo-Region
Maske mit Halskrause, *cimwana*
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
50 × 47 × 40 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 21b
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 254
Künstler der Biombo-Region
Grosse Maske mit Halskrause, *mulwala*
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
79 × 40 × 34 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 22
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 255
Hans Himmelheber
**Maskengestalt mit Schnabel
und Federkrone, *munyinga***
Biombo-Region, 20.–22.5.1939,
SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 189–32

Abb. 256
Künstler der Biombo-Region
**Maske mit Schnabel und Federkrone,
*munyinga***
Vor 1939, Pflanzenfasern, Horn, Federn,
90 × 55 × 50 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.426
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 255



Abb. 256

Die Felddokumentation zu den Masken der Biombo ist dürftig. Dank der Forschung von David Binkley in den 1980er-Jahren bei den Nord-Kete und den Süd-Bushoong, engen Nachbarn der Biombo, wissen wir jedoch, dass die *munyinga* in der Hierarchie der Masken ganz oben steht. Es folgen die *mulwala* und ihr weibliches Gegenstück, die *cimwana*. Alle drei spielen eine zentrale Rolle in einem Pubertätsritual für Jungen, das bei den Nord-Kete *buadi* und bei den Süd-Bushoong *nkaan* heisst.⁹ Leo Frobenius, der Masken dieser Art in den Jahren 1905/06 ebenfalls vor Ort gesammelt und dokumentiert hatte,¹⁰ ordnete sie in seinen Feldnotizen einer Untergruppe der Luluwa zu. Heute dagegen gelten die Biombo in der Regel als eigenständige Gruppe mit engeren Verbindungen zur Kuba-Föderation als zu den Luluwa. Während sowohl Frobenius als auch nachfolgende Autoren wie Maesen und Timmermans grosses Gewicht auf die verschiedenen Untergruppen legen, die gemeinsam die Kultur oder ethnische Gruppe der Luluwa bilden, taucht in den Schriften Himmelhebers keine solche Unterteilung auf.

SAMMLER VON KRAFTOBJEKTEN

Wenngleich Himmelheber neben den beschriebenen Biombo-Masken aus Holz und geknüpftem Bast offenbar keine weiteren Luluwa-Masken erwarb, geben seine Tagebücher zu erkennen, dass er im Verlauf seines relativ kurzen, kaum zwei Monate währenden Aufenthalts in Luluwaland etwa zweihundert Skulpturen sammelte, wenn nicht sogar mehr.¹¹ Seinen Aufzeichnungen zufolge war er offenbar vor allem an Figuren der Luluwa interessiert. Die vor Ort gesammelten Arbeiten wurden, mit Ausnahme derer, die er für seine Privatsammlung in die Heimat schickte, an den Kunsthändler Charles Ratton in Paris, die Weyhe Gallery in New York und die völkerkundlichen Museen in Genf und Basel expediert.¹² Aus den Karteikarten für verschiedene Figuren im Museum der Kulturen Basel (zum Beispiel III 6819 und 6885) geht hervor, dass Skulpturen wie diese in nur sechs der von Himmelheber besuchten Luluwa-Dörfer geschnitzt wurden.¹³ Der Sammler merkte auch an, dass die Luluwa damals keine Ziernarben mehr trugen und die anspruchsvollen Haartrachten der Figuren ebenfalls der Vergangenheit angehörten.

Generell zählen die Figuren der Luluwa zur Kategorie der Kraftobjekte, einst abwertend als «Fetische» bezeichnet. Dazu gehören sowohl künstlich hergestellte als auch natürliche Gefässe oder Behälter wie Hörner, Schneckenhäuser, Kalebassen oder sogar Tierschädel. Sie waren dazu bestimmt, Substanzen oder Stoffe aufzunehmen, um den Objekten spezielle, übernatürliche Kräfte zu verleihen. Die lokale Bezeichnung für solche Kraftobjekte, *bwanga* (Einzahl von *manga*), entspricht den in anderen Teilen Zentralafrikas verwendeten Begriffen *nkisi* (Einzahl von *minkisi*) und *nkishi* (Einzahl von *mankishi*). Die meisten dieser Kraftobjekte gelten als Träger sowohl positiver als auch negativer Eigenschaften und können sowohl schützen und helfen als auch Unheil und Schaden anrichten. Tatsächlich scheinen Ambivalenz und Mehrdeutigkeit die relevantesten Eigenschaften eines Kraftobjekts zu sein. Neben dem Kraftobjekt selbst bezeichnet *bwanga* auch den dazugehörigen Kult, ein System magisch-religiöser Vorstellungen und Praktiken, die die Kommunikation zwischen den Lebenden und den Geistern (der Toten) zum Inhalt haben. Bei den Luluwa, wie

9 Binkley, 1990, S. 157–176.

10 Frobenius, 1988, S. 7, 126, Abb. 129.

11 Himmelheber, Tagebuch, 24.3.–22.5.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich). Seine Reise führte ihn nach Demba, Luluwaburg (heute Kananga), Luebo und Charlesville (heute Djokupunda). Neben den (Beena) Luluwa (oder Bashilange, wie sie sich seinerzeit vorzugsweise nannten) und den (Beena) Biombo machte Himmelheber auch Bekanntschaft mit den verwandten Gruppen der Luba und (Beena) Kosh. Verwehrt blieb ihm der Wunsch, Kalamba-Mukenge zu treffen, den mächtigsten Luluwa-Herrscher der damaligen Zeit.

12 Zu Himmelhebers Rolle als Sammler und Händler siehe den Essay von Oberhofer.

13 Siehe die Karteikarten im Museum der Kulturen Basel.

bei vielen anderen zentralafrikanischen Völkern auch, erlangten Kraftfiguren ihren Sonderstatus als Verbindungsglieder zwischen der Menschen- und der Geisterwelt erst, nachdem sie von einem Ritualspezialisten mit Stoffen oder Substanzen namens *bishimba* befüllt worden waren. Die *bishimba*, die die Wirksamkeit und den Erfolg des Kraftobjekts definierten, konnten mineralischen, pflanzlichen, tierischen oder sogar menschlichen Ursprungs sein (wie Haarsträhnen, abgeschnittene Fingernägel oder Zähne). Sie mussten regelmässig nachgefüllt werden, insbesondere bei Neumond, einem Zeichen der Hoffnung und Erneuerung nach einer Periode der Finsternis und Ungewissheit. *Mupaki wa manga* oder *mpaka manga* lautete der Titel des besagten Ritualspezialisten, der mit seinem Spezialwissen in der Lage war, die in einem *bwanga* enthaltene Lebenskraft oder Lebensenergie zu beeinflussen. Diese männliche oder weibliche Person galt als wahre Schöpferin der Kraftfiguren, und es war ihr Name, der häufiger in Erinnerung blieb als der des Schnitzers, der den hölzernen Behälter zur Aufnahme der *bishimba* beigesteuert hatte.

Einige Luluwa-Figuren in der vorliegenden Publikation – darunter sechs, die von Himmelheber vor Ort gesammelt wurden – unterscheiden sich in Stil und Ikonografie erheblich von den Beispielen, die heute als typisch gelten. Dazu zählt auch der angekohlte Rest einer mutmasslichen Figur eines Chiefs [Abb. 10], den Himmelheber am 18. Mai 1939 in einem Dorf namens Basangana erwarb. Diese Skulptur gehört zu einer seltenen, *bwanga bwa bukalenga* genannten Kategorie männlicher Figuren. Befüllt mit magisch-medizinischen Substanzen, waren sie zuständig für den Schutz und das Geleit des Herrschers, den sie darstellten, und im weiteren Sinne auch des Volkes, das unter seiner Befehlsgewalt stand.¹⁴ Figuren dieser Art könnten als Gedenkporträts von historischen Personen interpretiert werden. Mehrere Exemplare dieser *bwanga bwa bukalenga* befinden sich in der Sammlung des Tervurener Museums, doch eines der wohl berühmtesten ist ohne Zweifel die imposante Figur im Berliner Ethnologischen Museum, die Ludwig Wolf, ein Reisegefährte Hermann von Wissmanns, 1885 im Dorf Tshiweewe erwarb [Abb. 257].

Interessanterweise notierte Himmelheber für die von ihm erworbene Häuptlingsfigur den Namen *kalongo*, in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom 18. Mai 1939 wörtlich «kalombo»,¹⁵ eine angemessene Bezeichnung, die auch mit Figuren weiblichen Geschlechts aus einer anderen Gattung oder typologischen Kategorie in Verbindung gebracht wird.¹⁶ Dass diese *kalongo*-Figur, wie Himmelheber berichtet, einem Priester gehörte, lässt sich schwerlich bestätigen. In der Regel waren solche Figuren exklusives Eigentum eines hochgestellten Würdenträgers im Rang eines Leoparden oder *mukalenga wa nkashaama* und verkörperten dessen Abbild. Bei der Verleihung des prestigeträchtigen Titels ging man davon aus, dass die besonderen und furchteinflössenden Kräfte des Tieres auf den Leopardenchief übergingen und ihm spezielle, übernatürliche Eigenschaften verliehen, die ihn befähigten, sich für seine Gemeinschaft einzusetzen. Obwohl die *kalongo*-Figur Himmelhebers durch ein Feuer erheblich beschädigt wurde, deuten neben dem Helm verschiedene Merkmale auf einen Bezug zum Leopardenrang hin, darunter die geschnitzte Nachbildung eines Leopardenfells (oder des gefleckten Fells einer anderen Wildkatze), ein Buschmesser oder Schwert und eine auf dem Rücken oder vor der Brust befestigte, mit Medizin gefüllte Kalebasse

14 Die hier gelieferten Kontextinformationen entstammen in grossen Teilen meiner jüngsten Monografie (Petridis, 2018). Als Zusammenfassung meiner früheren Dissertation und vieler meiner früheren Veröffentlichungen zum vorliegenden Thema enthält sie auch zahlreiche der hier wiedergegebenen Abbildungen.

15 Himmelheber, 1960, S. 399.

16 Die knappen Angaben in Himmelhebers unveröffentlichtem französischsprachigem Aufsatz für die heute erloschene Kolonialzeitschrift *Brousse* entsprechen im Wesentlichen jenen, die 1960 in seinem Buch *N-kunst und N-künstler* veröffentlicht wurden.

Abb. 257
Künstler der Beena Beele Luluwa-Region
Männliche Figur, *bwanga bwa bukalenga*
19. Jahrhundert, Holz,
73,5 × 19,5 × 17,5 cm
Ethnologisches Museum, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, III C 3246
Erworben von Ludwig Wolf



Abb. 257

Abb. 258
Künstler der Luluwa-Region
Hocker in Form einer menschlichen Figur (Detail von Abb. 105)
Vor 1939, Holz, 42 × 19 × 18 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.110
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 259
Künstler der Luluwa-Region
Karyatidenhocker
vermutl. spätes 19. oder frühes 20. Jahrhundert, Holz, Pigment und Bast, Höhe 43,2 cm
Ehemalige Sammlung Paul Tishman (1968), heutiger Verbleib unbekannt



Abb. 259



Abb. 258



Abb. 260



Abb. 261

Abb. 260
Künstler der Luluwa-Region
Hockende Figur
1. Hälfte 20. Jh., Holz, 13,5 × 4,2 × 4 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 314
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 261
Künstler der Luluwa-Region
Tabakmörser
Vor 1950er/60er-Jahre,
Holz, 16,6 × 3,7 × 4 cm
Museum Rietberg Zürich, 2017.706
Legat Dr. François Bochud
Erworben von Paul Timmermanns

Abb. 262
Künstler der Luluwa-Region
Tabakmörser
19./frühes 20. Jh., Holz, 16,5 × 4 × 5,5 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 315
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 263
Künstler der Luluwa-Region
Hockende Figur, vielleicht
bwanga bwa cilembi
Vermutl. spätes 19. oder frühes
20. Jahrhundert, Holz, Pigment
und Antilopenhorn, 24 cm
Museum Barbier-Mueller, Genf, 1026-11
Ehemalige Sammlung Essayan



Abb. 262



Abb. 263

oder Schneckenschale. Der *bwanga bwa bukalenga* zählte mitsamt den dazugehörigen Kraftobjekten und ihren Verantwortlichkeiten tatsächlich zu den wichtigsten Kulturen der Luluwa. Wie die benachbarten Songye unterscheiden die Luluwa zwischen kleinen *manga* für den persönlichen Gebrauch und grossen *manga* für gemeinschaftliche Zwecke; dass erstere in westlichen Sammlungen weit- aus häufiger vertreten sind, zeugt von ihrer grossen Beliebtheit.

KARYATIDENHOCKER UND KARYATIDENMÖRSER

Eine besonders ungewöhnliche Erwerbung Himmelhebers ist der von einer hockenden Figur getragene Hocker [Abb. 258]. Der einzige weitere Karyatidenhocker der Luluwa, von dem man weiss, befand sich früher in der Sammlung von Paul und Ruth Tishman in Los Angeles [Abb. 259]. Der Hockertyp, zu dem Himmelhebers Exemplar gehört, war im südlichen Kongo sehr weit verbreitet. Neben den Songye und in geringerem Masse auch den Chokwe kennen wir die Vielfalt von Skulpturen dieses Typs insbesondere aus den König- und Häuptlingstüchern der Luba im Südosten des Kongo. Obwohl es keine feldgestützten Informationen gibt, die dies bestätigen könnten, hafteten solcherlei Hockern bei den Luluwa höchstwahrscheinlich dieselben Konnotationen von Rang und Prestige an wie bei deren Nachbarn. Dass nur wenige Hocker im Luluwa-Stil erworben wurden, unterstreicht möglicherweise ihre Seltenheit und ihre besondere Bedeutung, könnte aber auch darauf hindeuten, dass derartige Attribute von Chiefs häufiger aus benachbarten Kulturen importiert als vor Ort hergestellt wurden. Als ich Mitte der 1990er-Jahre die Region bereiste, begegnete mir in Bezug auf andere politische Symbole wie Äxte der Songye, Schurze der Kuba und Stäbe der Luba in der Tat eine ähnliche Praxis. Werden solche Objekte unterschiedlicher Herkunft ohne jede Begleitinformation aus erster Hand erworben, wie es so häufig der Fall ist, bringen Museen oder Privatsammlungen sie mitunter nicht automatisch mit den Luluwa in Verbindung.

Ein beachtenswertes Detail des Himmelheber'schen Luluwa-Hockers ist die Wiedergabe der Rippen auf dem Brustkorb der Karyatide. Die gleichen deutlich hervortretenden Knochen finden sich bei verschiedenen Kleinplastiken von hockenden oder kauernenden Figuren wieder, für die die Luluwa recht berühmt sind. Einige dieser Figuren, deren Ellbogen die Knie berühren oder darauf ruhen und deren Hände an den Wangen liegen, sind in Objekte eingearbeitet, die die Literatur gemeinhin als Tabak- oder Cannabismörser oder als eine Mischung aus beidem identifiziert hat [Abb. 261/262]. Daniel Biebuyck und andere Wissenschaftler nach ihm haben die Vermutung geäussert, dass diese Mörser, gefüllt mit medizinischen oder magischen Substanzen, als Kraftobjekte für therapeutische Zwecke verwendet wurden, wobei ihr Inhalt von den Patienten geschnupft, inhaliert oder auf andere Weise aufgenommen wurde.¹⁷ Es ist nicht ausgeschlossen, dass getrocknete und zerstoßene Tabakblätter Bestandteil solcher therapeutischen Mixturen waren. Seitdem die Portugiesen den Tabak im 16. Jahrhundert vom amerikanischen Kontinent aus nach Afrika eingeführt hatten, wurde er für seine medizinischen und magischen Eigenschaften gerühmt. Aus dieser Perspektive würde das Bild einer Karyatide mit skelettartigen Merkmalen auf die gesundheitlichen Probleme hinweisen, die der Mörser als

¹⁷ Biebuyck, 1992, S. 315.

Kraftobjekt heilen sollte. Es ist vielleicht kein Zufall, dass bereits Wissmann einen solchen Mörser als «Fetischschnupftabaksdose» beschrieb.¹⁸

In Teilen der älteren Literatur wurde die Darstellung einer abgemagerten Figur gesundheitlichen Beschwerden zugeordnet, die speziell durch übermäßigen Konsum von Haschisch oder Marihuana (*Cannabis sativa*) verursacht wurden. Zwar sind Berichte über die schädliche Wirkung von Cannabis nicht von der Hand zu weisen, doch lässt sich dieser Kausalzusammenhang in der Schnitzerei der Luluwa, so reizvoll er auch sein mag, anhand der Fakten aus erster Hand nicht herstellen. Selbst wenn man der Annahme, solche Mörser hätten dem therapeutischen Gebrauch gedient, nicht folgt, bedeutet das nicht, dass die Gefässe für Cannabis, bekannt als *dyamba*, und nicht etwa für Tabak, *mfwanka* genannt, verwendet wurden. Aus dem gleichen Grund fällt es schwer, die Verbindung zwischen der Popularität der Karyatidenmörser und der religiösen Bewegung mit dem Namen *bwanga bwa dyamba* zu bestätigen, die sich um den im späten 19. Jahrhundert von Chief Kalamba-Mukenge propagierten Cannabiskonsum bildete. Wahr ist, dass das Rauchen von Cannabis, typischerweise in Wasserpfeifen, die aus Flaschenkürbissen gefertigt waren, bei den Luluwa von jeher eine religiöse Bedeutung hatte und im Kontext der Ahnenverehrung mindestens bis in die 1960er-Jahre hinein praktiziert wurde.

Die Knie-Ellbogen-Haltung mit den Händen an den Wangen, die diese Miniaturen mit den beiden bekannten Karyatidenhockern gemein haben, ist nicht nur im Werk der Luluwa anzutreffen. Doch da sie hier anscheinend eine bedeutendere Rolle spielte als bei manchen Nachbarn, wird die Darstellung hauptsächlich mit den Luluwa assoziiert. Selbst wenn die hockende Position an Orten, an denen Hocker oder Stühle wenig genutzt wurden, eine verbreitete Ruheposition war, sind für diese auffällige Körperhaltung verschiedene Erklärungen in Umlauf. Für die einen verbirgt sich dahinter ein Chief oder hochrangiger Angehöriger der Luluwa, der über seine Pflichten und Verantwortlichkeiten nachdenkt. Andere erkennen in der Hockstellung einen Ausdruck von Schmerz und Krankheit oder gar Trauer. Eine weiter verbreitete Deutung assoziiert die Pose mit der Imitation eines Jagdrituals, bei dem ein Jäger vor der Skulptur hockt und Rauch auf sie bläst, um den ihr innewohnenden Geist zu aktivieren und dessen positives Eingreifen zu bewirken. Kleinere Karyatiden in dieser Haltung wurden von Jägern als dauerhafte Schutz- und Glücksbringer am Gürtel oder, wie bei der weiter vorn abgebildeten Berliner Figur [Abb. 257], an einer Kette um den Hals getragen. Hockende Figuren, die nur wenig grösser ausfallen als die durchschnittliche Mörserfigur und aus deren Kopf ein ins Holz eingelassenes kleines Antilopenhorn aufragt, werden üblicherweise als Kraftfiguren für die Jagd gedeutet und sind als *manga wa cilembi* (Mehrzahl von *bwanga bwa cilembi*) bekannt [Abb. 263].

BWANGA BWA BWIMPE – FÜR SCHÖNHEIT UND GUTE GESUNDHEIT

Bei den übrigen vier stehenden Figuren in der vorliegenden Publikation handelt es sich um Kraftobjekte der breit gefächerten Kategorie *bwanga*. Drei von ihnen gehören zu einer Gattung namens *bwanga bwa bwimpe* [Abb. 264/265/267]. Zu erkennen an der

18 Wissmann, 1891, S. 218.

Abb. 264
Künstler der Luluwa-Region
(vermutl. Bakwa Mushilu)
**Weibliche (?) Figur,
*bwanga bwa bwimpe***
Vermutl. frühes bis mittleres 19. Jh.
Holz und Pigment, 45 cm
RMCA Tervuren, EO.0.0.7158
Erworben von De Bruyn

Abb. 265
Künstler der Luluwa-Region
(vermutl. Bakwa Mushilu)
**Männliche Figur mit Stössel,
*bwanga bwa bwimpe***
Vor 1939, Holz, 30 × 6,5 × 8 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 8
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 266
Künstler der Luluwa-Region
**Mutter mit Kind, *bwanga bwa bwimpe*,
oder *bwanga bwa cibola***
Vor 1939, Holz, 28 × 5,5 × 7 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 7
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 267
Künstler der Luluwa-Region
Männliche Figur, *bwanga bwa bwimpe*
Vor 1939, Holz, 37,1 cm,
Jan Calmeyn, Sint-Niklaas
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 264



Abb. 265



Abb. 266



Abb. 267

ursprünglich mit Kalk gefüllten kleinen Tasse oder Schale in einer Hand, ist diese Gattung die wohl populärste unter den Luluwa-Kraftobjekten. Die vierte Figur [Abb. 266] ist insofern etwas ungewöhnlich, als sie in einer Hand ein schwer zu identifizierendes Werkzeug und in der anderen ein Kind hält. Tatsächlich ist das Thema Mutterschaft normalerweise einem wieder anderen Kraftkult mit Namen *bwanga bwa cibola* vorbehalten, der den Themen Geburt und Fruchtbarkeit gewidmet ist. Auf diesen *cibola*-Kult bezogene Mutter- und Kind-Figuren zählen zu den Luluwa-Skulpturen, die in westlichen Sammlungen besonders beliebt und am stärksten vertreten sind. Gleichwohl teilen die Kategorien *cibola* und *bwimpe* (zur letztgenannten später mehr) eine gemeinsame Philosophie, die sich in der Bezeichnung *bwimpe* verbirgt. Weil *bwimpe* und *cibola* unsere abendländischen Vorstellungen von Ethik oder Moral und Ästhetik oder Schönheit zusammenführen, sollte ihre kategoriale Verschmelzung zu einem Werk mit der Absicht, ungeborenes oder neues Leben zu beschützen, für uns keine Überraschung sein.

Hans Himmelheber zufolge besaßen fast jeder Mann und jede Frau kleinere Figuren des *bwimpe*-Typs,¹⁹ und von seinen Informanten erfuhr er, dass es sich um «Idole» handelte, die auf Anraten eines «Zauberers» geschnitzt wurden.²⁰ Jede Figur wurde ursprünglich für einen bestimmten Zweck geschaffen, konnte danach aber eingesetzt werden, um bei allen nur denkbaren Problemen oder Anliegen zu helfen. Um sie anzurufen, wurde die Figur mit rotem Camholzpulver eingerieben und die tassenförmige Vertiefung in ihrer Hand mit weissem Kalk aufgefüllt. Ihre wichtigste Aufgabe bestand darin, während der Schwangerschaft der Frau zur Stelle zu sein und ihr bei der Geburt zu helfen. Am letzten Tag vor der Niederkunft stellte die zukünftige Mutter die Figur vor ihr Haus, damit Vorübergehende weissem Kalk in die Tasse streuen konnten, um sicherzustellen, dass die Frau während des schmerzhaften Geburtsvorgangs Beistand erfuhr.

Eines der Himmelheber-Exemplare der *manga wa bwimpe* [Abb. 265] ähnelt stilistisch einer Figur, die sich heute im Tervurener Museum befindet [Abb. 264]. Erworben wurde sie vor 1912 im Feld von einem Mann namens De Bruyn. Die Skulpturen in Tervuren und im Museum Rietberg wurden in einem populären Substil namens Bakwa Mushilu gefertigt, der in der Region rund um die Stadt Demba im nördlichen Luluwaland entstand, wo Himmelheber am 27. März 1939 übernachtete. Das Tervurener Exemplar, das wohl eher weiblich als männlich ist, aber auch etwas grösser und feiner gearbeitet, könnte tatsächlich eine Generation älter sein als das Stück aus dem Museum Rietberg. Vielleicht wurde dieses sogar eigens als Ersatz für das erstgenannte geschnitzt. Wenngleich die Praxis, ausgesonderte, verkaufte oder anderweitig abgegebene Werke zu ersetzen, in der Luluwa-Literatur nicht dokumentiert ist, erscheint die Annahme begründet, dass sie hier wie anderenorts in Zentralafrika angewandt wurde.

Der Name *bulenga*, den Himmelheber für die von ihm erworbenen Figuren dieses geläufigen Typs protokollierte, wird gegenwärtig auch als Synonym für *bwimpe* verwendet, scheint aber ursprünglich aus der benachbarten Kultur der Luba-Kasaï zu stammen. Beide Begriffe, *bulenga* und *bwimpe*, bedeuten insofern dasselbe, als sie unsere westlichen Vorstellungen von Schönheit und Güte vereinen. Was das von *bwimpe/bulenga* ausgedrückte Konzept beinhaltet, ist der menschliche oder kulturelle Eingriff

in die biologische oder natürliche Erscheinung und Anatomie eines Menschen. Zu den Mitteln, um dieses ästhetisch-moralische Ideal zu verwirklichen, zählen verschiedene Körperverschönerungen wie aufwendige Frisuren und Haartrachten, Schmuck und andere Accessoires sowie, allen voran, die Ziernarben, vor Ort als *nsalu* bekannt. Die oft komplizierten, kurvenförmig und geometrisch in die Haut geschnittenen Muster, die die Oberflächen geschnittener Holzfiguren schmücken, ahmen die Praxis der Skarifizierung nach, die bis in die jüngere Vergangenheit in Mode war. Der Brauch, die Haut mit einer Paste aus rotem Camholzpulver und einer Mischung aus Ton, Kalk, Wasser und Palmöl einzureiben, um sie gesünder und damit attraktiver aussehen zu lassen, wurde bei den hölzernen Figuren ebenfalls kopiert.

Die Herrschaftsattribute, die blosse Grösse und das männliche Geschlecht der hier abgebildeten *bwimpe*-Skulpturen deuten allerdings darauf hin, dass diese Figuren einen Zweck erfüllten, der über den Schutz von Schönheit und Gesundheit einer Mutter und ihres Sprösslings hinausging. Tatsächlich bilden der gefleckte, katzenfellartige Schurz und das Buschmesser oder Schwert, das an die Stelle des gebräuchlicheren Stössels oder Stampfers tritt, ähnlich gelagerte Hinweise auf Prestige und Status wie das geschnittene Beiwerk der weiter oben behandelten Kraftobjekte der Kategorie *bwanga bwa bukalenga*. Himmelheber selbst unterschied diese grösseren Figuren (von 20 bis 30 Zentimeter Höhe) zudem von den kleineren Werken, die im engeren Sinne die *bwimpe*-Kategorie ausmachten, und verknüpfte sie stattdessen mit dem Begriff *mukenge*.²¹ Basierend auf Spekulationen, die der damalige Tervurener Museumskustos Joseph Maes 1940 veröffentlichte, identifizierte Himmelheber sie als Ahnenfiguren aus dem Besitz von Häuptlingen und ihren Ehefrauen.²²

Aufgrund ihres Stellenwerts als Kraftobjekte, sprich mit übernatürlichen Eigenschaften aufgeladene Skulpturen, die Abwehr- oder Angriffszwecken dienen konnten, wurden die Figuren der Luluwa nicht nur von lokalen religiösen Reformbewegungen verfolgt, sondern während der belgischen Kolonialzeit auch von Kirche und Staat ins Visier genommen. Als Äusserungen einer Gesellschaft, die nach Überzeugung von Kolonialbeamten und Missionaren «zivilisiert» und vom «Heidentum» befreit werden musste, wurden sie wahrscheinlich in den Untergrund gedrängt, um dort ein neues, geheimes Leben ausser Sichtweite der Öffentlichkeit aufzunehmen. Noch häufiger aber wurden die Figuren entweder zerstört oder beschlagnahmt und nach Europa oder später in die USA exportiert. Es gibt keinerlei Beschreibung solcher bilderstürmerischen Umtriebe aus der Zeit der belgischen Herrschaft über den Kongo, doch als Albert Maesen Mitte der 1950er-Jahre die Region erforschte, war ein Grossteil der lokalen Kunstproduktion bereits verschwunden. Und zum Zeitpunkt meiner eigenen Besuche 1994 und 1996 fanden sich mit Ausnahme einiger Masken kaum noch irgendwelche Spuren traditioneller Plastik. Vor dem Hintergrund derart einschneidender historischer Veränderungen und ihrer negativen Auswirkungen auf die Kultur der Luluwa kann die kunsthistorische Bedeutung von Relikten – wie jenen von Hans Himmelheber erworbenen und heute in den Museen in Basel und Zürich aufbewahrten Objekten – und die Wichtigkeit der begleitenden Dokumentation nicht hoch genug bewertet werden.

19 Himmelheber, 1960, S. 395–399.

20 Figuren dieser Art als Idole im Sinne von Götterdarstellungen zu begreifen, die als Anbetungsobjekte verwendet wurden, gilt in der Forschungsliteratur seit Langem als überholt; die Persönlichkeit, die Himmelheber als Zauberer bezeichnete, war höchstwahrscheinlich ein Wahrsager, vor Ort als *mubuki* oder *mwena lubuku* bekannt.

21 Himmelheber, 1960, S. 399.

22 Himmelheber ist kaum vorzuwerfen, dass er sich auf Maes' Schriften berief, da dessen problematische Analysen und Interpretationen erst viel später infrage gestellt, kritisiert und schliesslich verworfen wurden.



Abb. 268

Abb. 268
Künstler der Pende-Region
Weibliche Figur
Frühes 20. Jh., Holz, Farbpigmente,
56,8 × 15,5 × 15,6 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 802
Geschenk Eduard von der Heydt

ZWISCHEN INNEN UND AUSSEN: EINE WEIBLICHE KRAFTFIGUR DER ZENTRALEN PENDE AUS DEM KONGO

Michaela Oberhofer,
David Mannes und Jens Stenger

Die Pende sind vor allem für ihre eindrucksvollen Masken berühmt. Frei stehende, anthropomorphe Skulpturen findet man bei ihnen eher selten. Oftmals handelt es sich dabei um Kraftobjekte aus dem Besitz von hochrangigen Chiefs.¹ Während Masken keine Ähnlichkeit mit lebenden Menschen haben sollten, wurden Kraftfiguren der Pende relativ naturalistisch gestaltet. In der Kolonialzeit, im Zusammenhang mit der Pende-Revolte, tauchten zudem einige Kraftfiguren auf, die mit Bündeln aus tierischen oder pflanzlichen Substanzen versehen waren. Diese «Medizin» und vor allem die Worte des rituellen Experten riefen die Lebensenergie oder den Geist einer verstorbenen Person zu Hilfe. Aufgeladen mit diesen übernatürlichen Kräften nahm ein Kraftobjekt verschiedene Aufgaben wahr, welche sich auf die Sorgen und Nöte sowohl von Individuen als auch von Gemeinschaften bezogen. Bislang waren für Kraftobjekte der Pende diese beiden ästhetischen Prinzipien – der relative Naturalismus und die Ausstattung mit Bündeln – bekannt. Beides zielte darauf ab, beim Betrachter eine Mischung aus Staunen, Ehrfurcht und Erschrecken zu erzeugen. Während die äusseren Charakteristika von Kraftobjekten sofort ins Auge springen, blieb ihr Innenleben lange Zeit im Verborgenen.

Im Zentrum dieses Essays steht eine weibliche Skulptur der zentralen Pende-Region aus dem Museum Rietberg.² Der Blick in ihr Inneres – ermöglicht durch moderne bildgebende Verfahren – lieferte überraschende Erkenntnisse.³ Bei der Skulptur, die bislang vor allem für ihre ausgewogene Gestaltung gepriesen wurde, handelt es sich um ein Kraftobjekt, das sogar in seinem Inneren mit Substanzen versehen war. Erst die holistische Betrachtung im Rahmen einer komplementären kunsthistorischen und naturwissenschaftlichen Analyse führte zu neuen Einsichten über die materiellen, technischen und kulturellen Prozesse im Fall von Kraftobjekten der Pende [Abb. 268/269].

DER BLICK VON AUSSEN: DAS IDEAL VON COOLER WEIBLICHKEIT

Die Pende-Figur aus dem Museum Rietberg gehörte zur Sammlung von Eduard von der Heydt, der sie von dem Pariser Kunsthändler Charles Ratton erworben hatte. Sie wurde bereits 1932 in *Kunst der Naturvölker* von Eckart von Sydow publiziert, was bedeutet, dass sie in den 1920er-Jahren beziehungsweise früher hergestellt wurde [Abb. 270].⁴ Die erste Direktorin des Museums

¹ Zu Kraftobjekten bei den Pende siehe Strother, 1993, 2014/15, 2016. Kraftobjekte konnten ganz unterschiedliche Formen haben. In den 1980er-Jahren gab es z. B. Miniaturdarstellungen von Flugzeugen oder Autos bis hin zu kleinen roboterähnlichen Plastiken, siehe Strother, 2014/15, S. 140.

² Wir möchten Z. S. Strother unseren grössten Dank aussprechen, dass sie so grosszügig ihr Wissen über die Kunst der Pende mit uns geteilt hat. Die Ausführungen zu den Pende beruhen grösstenteils auf ihren umfassenden Publikationen, siehe Strother, 1993, 1998, 2000, 2014/15, 2016. Unser Dank geht ausserdem an Kilian Anheuser (Geneva Fine Art Analysis GmbH, Lancy), Martin Ledergerber (Museum Rietberg Zürich), Adriana Rizzo (Metropolitan Museum of Art, New York), Richard Woodward mit seinem Team (Virginia Museum of Fine Arts, Richmond) und das Paul Scherrer Institut in Villigen.

³ Siehe die Ergebnisse von ähnlichen Untersuchungen in Bouttiaux und Ghysels, 2008, Hersak, 2013, Howe and Rizzo, 2015 oder La Gamma, 2008.

⁴ In dieser ersten Publikation 1932 trug die Figur noch eine Kette aus blauen und grünen Glasperlen um den Hals, die später (z. B. Leuzinger, 1963) entfernt worden war.

Rietberg, Elsy Leuzinger, beschrieb die Schönheit der Skulptur mit schwärmerischen Worten: «Die Statue, eine glückliche Stilkombination von Realismus und Schematismus, fällt durch ihren ausdrucksvollen Kopf und die sehr summarisch behandelten Glieder auf. [...] Die Schlichtheit des Körpers, die Frontalität und nicht zuletzt auch der vereinfachte, gerade Fall der Arme, die den geschlossenen Umriss betonen, verleihen der Statue die große Ruhe und Konzentration».⁵ Von der Seite betrachtet sind zudem die Balance zwischen auf- und herabstrebenden Formen und die Zickzacklinie des Körpers bemerkenswert.

Der kompakte Körper betont das ausdrucksstarke Gesicht, das zahlreiche Parallelen zur Gestaltung von Maskengesichtern aufweist. Bei den Pende ist die Physiognomie von Masken besonders wichtig.⁶ In den Gesichtszügen kommen Geschlechterrollen und Charakterzüge zum Ausdruck, die ein Spektrum von weiblich über männlich bis hypermaskulin abdecken. Bei der Pende-Figur des Museums Rietberg sind typische Attribute eines femininen Maskengesichts zu erkennen, wie der *zanze* genannte Blick nach unten mit den gesenkten Augenlidern sowie das herzförmige Gesicht mit dem kleinen Kinn und der leicht gewölbten Stirn. Der geschlossene Mund mit den dünnen Lippen ist zwar eher ungewöhnlich, erinnert aber an eine vor 1924 von dem belgischen Kolonialbeamten Delhaise erworbene weibliche Maske aus dem Afrikamuseum in Tervuren.⁷ Die glatte Frisur mit einem länglichen Zopf am Hinterkopf ist im modischen *mukoto*-Stil geschnitten.⁸

Wie die Masken repräsentiert auch die Rietberg-Figur das Ideal von Weiblichkeit und Schönheit, das bei den Pende mit «Kühle» assoziiert wird.⁹ Die Essenz des Weiblichen, die im Gesicht der Skulptur zum Ausdruck kommt, wird durch den ungewöhnlich erotischen und jugendlichen Körper unterstrichen, mit seinen wohlgeformten Brüsten, der ausgeprägten Vulva, dem gewölbten Bauch, der vielleicht auf eine Schwangerschaft verweist, und den Skarifizierungen unter dem Bauchnabel, die Männern und Frauen zum sexuellen Vergnügen dienen.¹⁰ Die Interpretation als «Fruchtbarkeitsfigur», wie sie Elsy Leuzinger vertrat, erscheint naheliegend. Frauen wurden bei den matrilinearen Pende als Lebensspenderinnen verehrt, sowohl in Bezug auf eigene Nachkommen als auch auf ihre Arbeit, den Ackerbau.

Bereits Léon de Sousberghe äusserte jedoch die Vermutung, dass es sich bei der Rietberg-Figur um eine Kind-Figur handeln könnte, die als Begleitung von weiblichen Masken auftrat.¹¹ Z. S. Strother verdanken wir den Hinweis auf ein Feldfoto vom Auftritt einer Dorfmaske (*mbuya jia kifutshi*), das Adrien Van den Bossche vor dem Zweiten Weltkrieg aufnahm [Abb. 271]. Im Gegensatz zu Initiationsmasken erzeugten Dorfmasken als Bindeglied zwischen den Lebenden und den Toten eine Stimmung von Freude und Dankbarkeit.¹² Die weibliche Maskengestalt auf dem Foto trägt eine Kind-Figur im Arm, die eine exakte Kopie ihrer selbst darstellt, bis hin zum weissen Stoff, der um die Hüften geschlungen ist, der Gesichtsbemalung und sogar der Perücke.¹³ Während ihrer Feldforschung Ende der 1980er-Jahre dokumentierte Z. S. Strother Erinnerungen der Pende an Auftritte von weiblichen Masken mit solchen als *mona* («Kind») oder *gakishi* («kleine dreidimensionale Schnitzerei») genannten Figuren.¹⁴ Mitunter habe der Tanz des Mutter-Kind-Ensembles eine Frau dargestellt, die nach der Geburt ihres Kindes in die Frauenge-

5 Leuzinger, 1963, S. 204, Abb. 153 a, b.

6 Siehe hierzu z. B. Strother, 1998, Kapitel 5 und 6 sowie ihren Essay in diesem Katalog.

7 Vgl. de Sousberghe, 1958, Abb. 37.

8 Constantine Petridis analysierte 2002 am Beispiel einer Mutter-Kind-Figur aus dem Cleveland Museum of Art, dass viele Pende-Schnitzereien auf Basis solcher Frisuren fälschlicherweise den Mbala zugeordnet wurden, dieser Kopfschmuck aber auch bei Skulpturen der Kwilu-Pende-Region vorkommt.

9 Siehe Strother, 1998, 2016.

10 Vielen Dank an Z. S. Strother für diesen Hinweis (Mail vom 3.5.2019).

11 Siehe de Sousberghe, 1958, S. 151.

12 Siehe Strother, 2008, S. 18.

13 Auch bei Holzfiguren (*kishikishi*) auf den Dächern von mächtigen Chiefs waren Mutter-Kind-Darstellungen spätestens ab den 1940er-Jahren populär, nachdem der Künstler Kaseya Tambwe Makumbi das Motiv – möglicherweise von der Jungfrau Maria mit ihrem Kind inspiriert – erfunden hatte, siehe Strother, 2014/15. Jedoch waren *kishikishi* nicht bekleidet und trugen auch keine Perücken.

14 Wir danken Z. S. Strother für diese Hinweise.

sundheitsgemeinschaft initiiert wurde. Besonders das weibliche Publikum sei von dieser Performance, die ihre eigene Lebenswelt kommentierte, angetan gewesen.

Körper und Gesicht der Pende-Figur aus dem Museum Rietberg sind der Kind-Figur auf dem Feldfoto sehr ähnlich. Auch zeitlich und regional ergeben sich Übereinstimmungen, so dass der Schluss naheliegt, es könnte sich um ein solches unterhaltsames Accessoire für Maskenauftritte handeln. Die naturalistische Gestaltung sowie neueste naturwissenschaftliche Untersuchungen deuten jedoch eher darauf hin, dass die Skulptur ein Kraftobjekt aus dem Besitz eines Chiefs war. Auf diese Spur brachte uns die Entdeckung von kleinen Löchern im Rietberg-Objekt, die auf die Kraftfigur eines Kolonialoffiziers im Virginia Museum of Fine Arts in Richmond verweisen.

RELATIVER NATURALISMUS: WIDERSTAND UND ABSCHRECKUNG

Bei der Pende-Figur des Museums Rietberg sind von aussen sieben Löcher etwas oberhalb des Bauchnabels zu erkennen, deren Mandelform und Masse den vertikalen Löchern in der Figur aus Richmond ähneln [Abb. 279, S. 206]. Bei dieser handelt es sich um eine für die Pende einzigartige Darstellung eines belgischen Kolonialoffiziers.¹⁵ Die Recherchen von Z. S. Strother führten zu der überraschenden Erkenntnis, dass es sich um ein naturalistisches Porträt von Maximilian Balot handelt. Der belgische Kolonialadministrator wurde seinerzeit in die Auseinandersetzung zwischen einem Pende-Chief namens Matemo a Kelenge und dem Territorialagenten Edouard Burnotte verwickelt. Burnotte hatte die Ehefrau von Matemo auf einer Inspektionstour zur Durchsetzung von Zwangsarbeit missbraucht. Kurz darauf wurde Balot damit beauftragt, diesen sadistischen Vorfall zu untersuchen. Dabei wurde er von Matemo, der ihn wohl mit Burnotte verwechselte, am 8. Juni 1931 in Kilamba nahe Gungu getötet. Der Tod von Balot war Auslöser für die Pende-Revolution, deren Anführer Matemo wurde. Die belgische Kolonialregierung reagierte gnadenlos und schickte eine bewaffnete Strafexpedition in das aufständische Gebiet.

Dass der Tod eines niederen Kolonialbeamten eine Revolte auslösen konnte, hatte verschiedene Gründe. Die Pende der Kwilu- und Kasai-Region litten besonders stark unter den ökonomischen Bedingungen der Kolonialherrschaft und der weltweiten Wirtschaftskrise, die den Preis von Palmnussöl in den Keller trieben. Vor allem Pende in den ländlichen Gebieten widersetzten sich deshalb der monetären Pro-Kopf-Steuer und den Arbeitsdiensten für die belgische Kolonialregierung. Die Revolte breitete sich nach Balots Tod schnell aus. Zunächst feierte die religiöse Bewegung gegen die Weissen (*tupelepele*) grosse Erfolge. Ihre Anhänger glaubten, dass sie die Kontrolle über ihr Land und Leben wiedererlangen könnten. Sammelstellen für europäische Güter wurden errichtet in der Hoffnung, die Ahnen würden diese Waren mit Erzeugnissen afrikanischer Machart ersetzen. Nur wenige Monate später wurde die Revolte von Belgien mit unglaublicher Härte niedergeschlagen.

Als Erinnerung an dieses historische Ereignis schuf ein Schnitzer dieses Porträt von Maximilian Balot. Sein langes, dünnes Gesicht, sein kantiges Kinn, das gescheitelte Haar und seine grossen

15 Zur Geschichte der Balot-Figur und zur Pende-Revolution vgl. Weiss, Woodward und Strother, 2016 sowie Strother, 2016, S. 219–234). Der amerikanische Politikwissenschaftler Herbert F. Weiss konnte während seiner Forschung 1972 die alte Figur zusammen mit einer weiblichen Skulptur in Gungu erwerben. Der Besitzer teilte ihm mit, dass die Figur, als heiliges Objekt im Klanhaus aufbewahrt, einen weissen Mann repräsentiere, der 1931 getötet wurde.

Augen sind detailgetreu nachgebildet. Auch die Uniform mit Knöpfen, Gürtel, Kragen und Abzeichen ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Zugleich stellte der Künstler Balot als *ngunza*, («Killer»), das heisst als gewalttätigen Mann dar, der sich gemäss den ästhetischen Kriterien der Pende durch ein besonders langes Gesicht und weit geöffnete, «gefährliche Augen» (*meso abala*) auszeichnet. Die Skulptur von Balot ist ein Kraftobjekt, um den Geist des belgischen Aggressors in einen Wächter zu transformieren und diesen zum Wohle der Gemeinschaft einzusetzen.

Charakteristisch für anthropomorphe Kraftobjekte bei den Pende ist ihr Stil, den Z. S. Strother als relativen Naturalismus bezeichnet.¹⁶ Für alle sichtbar waren über ein Meter grosse Figuren (*kishikishi*) auf dem Dach von wichtigen Chiefs installiert. Sie signalisierten dem Besucher, dass er einen gefährlichen Ort betrat, der unter dem Schutz eines Geistwesens stand. Eine weitere Kategorie von frei stehenden, figürlichen Plastiken waren die *tungulungu* (Sing. *kangulungu*), die ebenfalls hochrangigen Chiefs vorbehalten waren und im Inneren der Ritualhäuser (*kibulu*) aufbewahrt wurden.¹⁷ Ihre Aufgabe war es, das Gehöft zu bewachen, Diebe zu fangen, aber auch Frauenleiden zu heilen. Das porträtartige Aussehen sollte die Betrachter daran erinnern, dass es sich bei den Figuren um einen Behälter für den Geist eines verstorbenen Familienmitglieds, meist eine jüngere Verwandte, handelte, dessen Reise in die andere Welt unterbrochen wurde, um die Gemeinschaft für eine begrenzte Zeit zu beschützen. Der relative Naturalismus von Kraftobjekten bei den Pende unterstrich diese ambivalente Stellung von Chiefs mit ihrer Verbindung zur dunklen Seite der Macht und rief beim Betrachter Erstaunen und Ehrfurcht hervor. Auch die realistisch gestaltete Pende-Figur aus dem Museum Rietberg könnte ein Kraftobjekt gewesen sein, das einem Chief als Behälter für den Geist einer weiblichen Verwandten gedient hatte.

EINBLICKE INS INNERE: KANÄLE UND LADUNG

Zusätzlich zur stilistischen und kunsthistorischen Analyse wurde die Pende-Figur mit naturwissenschaftlichen Methoden untersucht. Die Röntgentomografie¹⁸ ist eine nichtinvasive, zerstörungsfreie Untersuchungsmethode, die die innere Struktur des Objekts sichtbar macht. Abb. 272 stellt einer konventionellen Fotografie die dreidimensionale Oberflächenvisualisierung des Röntgentomografiedatensatzes sowie einen Längsschnitt gegenüber. Die in der mittleren Abbildung sichtbaren Grauwertunterschiede entstehen durch eine Abschwächung der Röntgenstrahlen in Abhängigkeit von der chemischen Zusammensetzung und Dichte des Materials an der betreffenden Stelle. Helle Bereiche deuten auf stärker abschwächende Materialien hin. Auf diese Weise erkennt man die Holzmaserung, durch Zuwachszonen entstanden, sowie Farbreste in einigen Unebenheiten der Oberfläche.

Im Längsschnitt auf der Abbildung rechts treten Holzmaserung und Farbreste ebenfalls hervor, zudem wird die innere Struktur des Objekts sichtbar. Über die gesamte Höhe der Skulptur verläuft ein vertikaler Kanal, von dem auf Bauchnabelhöhe mehrere horizontale Seitenarme abzweigen. Diese Anordnung ist konsistent mit der Holzart *Alstonia boonei*.¹⁹ Etwa auf halber Höhe ist der Hauptkanal mit einem die Röntgenstrahlung stärker abschwächenden Material verschlossen. Die Innenwand des Kanals

16 Siehe Strother, 2014/15, S. 140.

17 Das Ritualhaus konnte aussen mit weiteren Schnitzereien verziert sein. Auf Ahnenschreinen im Gehöft des Chiefs wurden ausserdem Kopfplastiken (*mahamba*) installiert, die jedoch nicht in die Kategorie von Kraftobjekten gehören.

18 Die röntgentomografischen Daten wurden am Paul Scherrer Institut aufgenommen. Die Röntgenquelle wurde mit 100 kV und 15 A betrieben. Die Untersuchung der Skulptur erfolgte in zwei Tomografiedurchgängen (1. Abschnitt: Kopf und Thorax, 2. Abschnitt: Abdomen und Beine). Für jeden Tomografiescan wurden 375 Radiografien bei einer Belichtungszeit von jeweils 15 s von einem Szintillator-Digital-Kamera-System mit 2160 × 2560 Pixeln detektiert. Die einzelnen Projektionen wurden mit der Software Muhrec rekonstruiert und die beiden Tomografiedatensätze mit Kiptool zusammengesetzt. Die anschliessende Auswertung und Visualisierung erfolgte mit VG Studio max.

19 Wir danken Casey Mallinckrodt vom Virginia Museum of Fine Arts für diesen Hinweis.

Abb. 269
Radiografie und Fotografie als ergänzende Analyseebenen.
Bei den Radiografien handelt es sich um Transmissionsbilder; je stärker die Röntgenstrahlung in einem Bildbereich abgeschwächt wurde, desto dunkler erscheint dieser. Stärkere Abschwächung kann auf höhere Dichte und/oder das Vorhandensein «schwererer» Elemente zurückzuführen sein.

Abb. 270
Erste Publikation der Pende-Figur, bei der noch die Halskette vorhanden ist.
Eckart von Sydow *Kunst der Naturvölker*, 1932, S. 73.

Abb. 271
Adrien Vanden Bossche
Weibliche Maske mit Kind-Figur
Pende-Region, 1950er-Jahre
Charles Hénault, Marc Felix, Archives du Congo Basin Art History Research Center

Abb. 272
Von links nach rechts: konventionelle Fotografie, dreidimensionale Oberflächenvisualisierung des Röntgentomografiedatensatzes, Längsschnitt
2018, Paul Scherrer Institut Villigen, Museum Rietberg Zürich



Abb. 269.1



Abb. 269.2



Abb. 270



Abb. 271



Abb. 272.1



Abb. 272.2



Abb. 272.3



Abb. 273



Abb. 274



Abb. 275

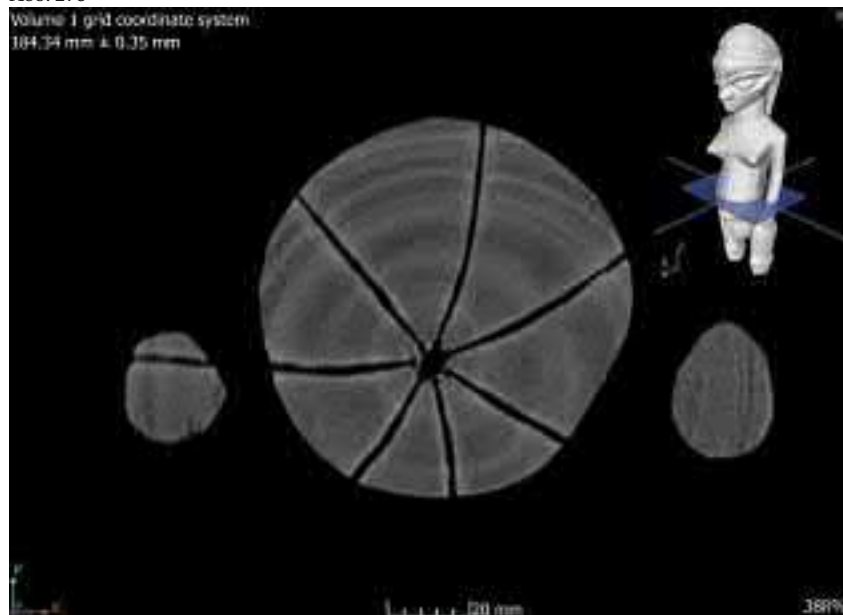


Abb. 276



Abb. 277

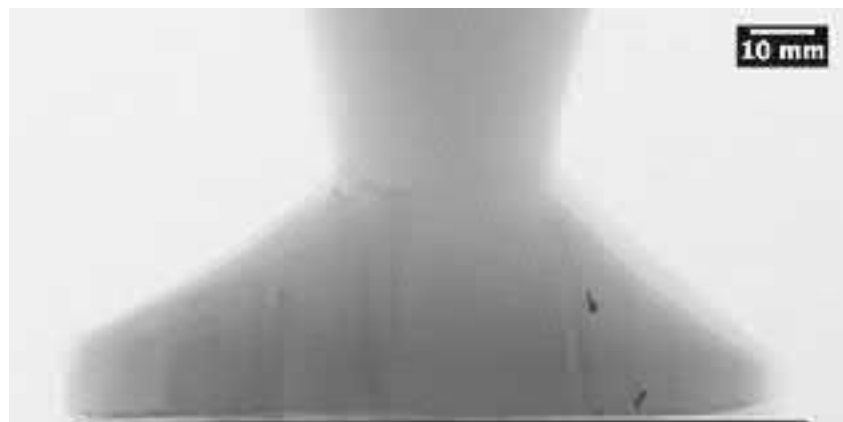


Abb. 278

Abb. 273
Röntgentomografischer Längsschnitt, Detail

Abb. 274
Visualisierung der Hohlräume im Innern der Figur

Abb. 275
Visualisierung der Hohlräume im Innern der Figur, Übersicht

Abb. 276
Röntgentomografischer Querschnitt auf Bauchnabelhöhe.
Sieben horizontale, gebogene Kanäle treffen sternförmig auf den zentralen vertikalen Kanal.

Abb. 277
Fotografie der Skulptur von unten
Neben den beiden Öffnungen im Genitalbereich sind auch die Restaurierungen an den Füßen zu erkennen.

Abb. 278
Röntgenbild der Füße, lateral
2018, Paul Scherrer Institut Villigen, Museum Rietberg Zürich

oberhalb dieser Stelle ist durchgehend mit einem Material bedeckt, das vergleichbare Grauwerte wie die Verschlussstelle aufweist, was auf eine ähnliche beziehungsweise dieselbe Zusammensetzung des Materials hinweist. Chemische Analysen bestätigen diese Annahme.

Drei Proben – vom oberen Eingang des Kanals und von der Stelle oberhalb beziehungsweise unterhalb des Verschlusses – wurden analysiert.²⁰ Alle drei erwiesen sich als eine Mischung aus Kaolin, Quarzsand und Triterpenharz. Das zuletzt genannte Element konnte aufgrund von Referenzdaten²¹ vom Metropolitan Museum in New York als Harz des Baumes *Symphonia globulifera* identifiziert werden. Diese Substanz wurde auch auf einer Yombe-Skulptur aus dem 19. Jahrhundert im Musée d'ethnographie de Genève gefunden.²² In den weissen, schwarzen und roten Farbresten an der Oberfläche der Figur war dieses Harz nicht nachzuweisen, stattdessen aber ein kohlenhydrathaltiges Bindemittel (wahrscheinlich Gummi). Bei den Farbpigmenten handelte es sich nachweislich um Kaolin und roten Ocker.

In Abb. 273 sieht man einen weiteren Längsschnitt durch den oberen Teil der Skulptur. Die Masse, die den etwa drei Zentimeter langen Verschluss im Brustraum bildet, weist eine grosse Inhomogenität auf, was auf eine schlechte Durchmischung der einzelnen Komponenten hindeutet. Nach unten hin schliesst dieser Bereich mit einer konkaven Fläche ab. Oberhalb des Verschlusses erkennt man eine schraubenartige Struktur des Hohlraumes. Um diesen und auch die anderen Hohlräume besser zu charakterisieren, sind in Abb. 274/275 Negativformen dargestellt. Hier wird die korkenzieherartige Geometrie des oberen Hohlraumes besonders deutlich.

Ausserdem sieht man unterhalb des Verschlusses, wie sich der vertikale Kanal auf Bauchnabelhöhe in sieben horizontal verlaufende Seitenarme verzweigt, die bis an die Oberfläche vorstossen. Diese Arme haben einen spindelförmigen Querschnitt und sind zum zentralen Kanal hin nach oben gebogen. In Abb. 276 ist ein Querschnitt dieser Seitenarme zu sehen. Hier wird deutlich, dass die horizontalen Kanäle nicht gerade, sondern gekrümmt verlaufen. Einer der Kanäle setzt sich in einem Arm der Figur fort, während ein anderer mit einer gewindeartigen Struktur an der Oberfläche endet. Deutlich wird auch, dass die Zuwachszonen des Holzes konzentrisch um den vertikalen Kanal liegen.

Am unteren Ausgang des zentralen Kanals sind im Genitalbereich zwei konische Löcher als Vagina und Anus gebohrt. Diese Öffnungen haben dieselbe Form, dieselbe Länge sowie denselben Winkel zum vertikalen Kanal, was darauf schliessen lässt, dass dasselbe Werkzeug benutzt wurde.

Die Abb. 277 und 278 zeigen eine Fotografie der Skulptur von unten sowie ein Röntgenbild der Füße von der Seite. In der Fotografie erkennt man ergänzende Restaurierungen aus Holz, die mit Klebstoff eingefügt sind. Im Röntgenbild sind zahlreiche helle Linien zu sehen, vermutlich Material des Klebstoffs, das die Röntgenstrahlen stärker abschwächt als das Holz. Auch die Untersuchung unter dem Stereomikroskop legt nahe, dass grosse Teile der Füße restauriert sind und hier nur noch wenig originales Material vorhanden ist. Der Klebstoff wurde in einer chemischen Analyse als Protein identifiziert. Die Verwendung von Holz und Proteinklebstoff gibt – zumindest momentan – keinen Anhaltspunkt dafür, wann und wo die Restaurierung vorgenommen wurde.

20 Analysen dieser und weiterer Proben wurden mit Fourier-Transformations-Infrarotspektroskopie (Perkin Elmer Spotlight 400 – Frontier), Gaschromatografie-Massenspektrometrie (Focus GC, gekoppelt mit DSQ II-Thermoelectron-Instrument) und Raman-Spektroskopie (Renishaw inVia) durchgeführt. Wir danken Carolina Zanchet und Nadim Scherrer für ihre Mithilfe.

21 Wir danken Adriana Rizzo für die FTIR-Referenzspektren.

22 http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo_public.php?id=021316, aufgerufen am 20. Juni 2019.

Die Kombination von kunsthistorischer und naturwissenschaftlicher Analyse macht deutlich, mit wie viel Aufwand die Skulptur manipuliert wurde. Das spricht dafür, dass es sich bei der Pende-Figur des Museums Rietberg um ein Kraftobjekt handelt. Beim Vergleich der äusseren Erscheinung des Objekts und der inneren Kanalstruktur fällt auf, wie stark der Schnitzer seine Komposition auf die natürliche Holz Anatomie abgestimmt hat. Der zentrale vertikale Hauptkanal deckt sich mit der Achse der Skulptur vom Scheitel bis zum unteren Ausgang zwischen den Beinen. Dieser Kanal sowie die sieben horizontalen Seitenarme sind nicht künstlich hergestellt, sondern stellen die gewachsene Form des Holzes dar. Möglicherweise positionierte der Schnitzer die kleinen Löcher absichtlich in Höhe des Bauches, um diesen als spirituell wichtiges Zentrum hervorzuheben. Wahrscheinlich ist, dass zunächst weiches, natürliches Material aus diesen Hohlräumen entfernt wurde.²³

Der Schnitzer oder Ritualexperte nutzte den vertikalen Kanal, den er mittig positionierte, noch für weitere Zwecke. Am unteren Ende erweiterte er die Öffnung des Kanals mit einem Werkzeug zu einer Art Vagina und ergänzte zudem einen Anus. Bislang waren solche künstlichen Kanäle beispielsweise bei Figuren der Songye bekannt, aber nicht bei den Pende. Bei den Songye dienen *mankishi* als Behälter, die durch aussen und innen angebrachte magische Substanzen mit übernatürlichen Kräften aufgeladen wurden. Diese Kräfte konzentrieren sich im Kopf oder Bauch, deren Öffnungen verschlossen wurden, wohingegen die Kanäle von Mund, Ohren und Anus offen waren, um zum Beispiel durchlässig für Trankopfer zu sein oder um Medizin aufzunehmen.²⁴ Bei unserer Pende-Figur war der obere vertikale Hohlraum mit einer Mischung aus Kaolin, Sand (Quartz) und dem Harz eines anderen Baumes gefüllt. Der Pfropfen im Brustraum wurde ebenfalls mit diesen Materialien verdickt. Das Gemisch haftet nur noch an den Wänden des oberen Kanals. Der Abdruck in Form eines Korkenziehers im Inneren lässt vermuten, dass die Füllung wie eine Schraube hinein- und wieder herausgedreht wurde.²⁵

Doch nicht nur das Innere, auch die Oberfläche der Figur wurde aufwendig behandelt, das heisst mit roter, schwarzer und weisser Farbe bemalt. Das Weiss betont den Körperschmuck, wie die Skarifizierungen auf der Wange und am unteren Bauch, sowie die Kopflinie und den Mund. Schwarz wurde für Haare, Augenbrauen, Brustwarze, Bauchnabel, Skarifizierungen und Vagina verwendet, um sie hervorzuheben; aber auch die beiden Öffnungen im Genitalbereich, obwohl für niemanden sichtbar, wurden innen damit ausgemalt. Der Körper war mit roter Farbe bedeckt, die nur noch in Resten vorhanden ist. Rot (*misege*) wurde aus Rotholz der Gattung *Pterocarpus* gewonnen und diente früher dazu, die Haut einzucremen und dadurch zum Glänzen zu bringen, wurde aber auch mit Bezug auf diese kosmetische Wirkung in mehreren Lagen auf Masken oder Figuren aufgetragen. Neben Rotholz wurde das Farbpigment *mungundu* – wie im Fall der Pende-Skulptur – auch aus Ocker, also roter, lehmhaltiger Erde hergestellt, die leichter zu gewinnen und länger haltbar war.

Bei den Pende wird Kaolin, *pemba* genannt, häufig für rituelle Zwecke verwendet. Das Kaolin, das aus Flussbetten stammt, kommt zum Beispiel bei Heilungsritualen zum Einsatz.²⁶ Der

23 Im Gegensatz dazu verläuft der Kanal bei der Balot-Figur leicht schräg und endet im Fuss. Der Hohlraum ist gefüllt, die Untersuchung des Füllmaterials ist noch nicht abgeschlossen.

24 Siehe Hersak, 2013.

25 Es könnte sich um eine Schnur oder einen weichen länglichen Gegenstand gehandelt haben. Bei einem Stock oder Metallstab wäre die Korkenzieherstruktur beim Herausziehen zerstört worden.

26 Siehe Strother, 1998, S. 149.

weissen Farbe wird eine positive «kühlende» Wirkung nachgesagt, sei es, dass damit ein Heiler das Fieber seines Patienten senkt oder jemand vor einer Reise mit guten Wünschen gesegnet wird. Als Farbe aus der anderen Welt, assoziiert mit der positiven Verbindung zu den Ahnen, kann Kaolin aber auch eingesetzt werden, um die Kräfte eines gefährlichen Gegners zu schwächen oder abzukühlen. Chiefs bewahrten in ihrem Haus Stückchen von Kaolin auf, um für jegliche Form von Notfall gewappnet zu sein.²⁷ Wir werten das Kaolin-Gemisch im Inneren der Rietberg-Figur als weiteren Hinweis, dass sie im rituellen Kontext als Kraftobjekt eines Chiefs genutzt wurde.

Auch die Restaurierung der Füsse ist ein weiterer Baustein in der Argumentation, dass es sich weniger um eine Kind-Figur für einen Maskenauftritt denn um ein Kraftobjekt handelt. Da Kraftfiguren (*tungulungu*) im Ritualhaus von Chiefs auf einer Art Schrein auf dem Boden aufbewahrt wurden, zeigen manche von ihnen Frassspuren von Termiten oder sind durch die Feuchtigkeit erodiert. Die Füsse der Rietberg-Figur waren wohl ebenfalls bis zu den Knöcheln beschädigt und wurden – eventuell vor dem Verkauf – restauriert.

Die Ergebnisse aus den naturwissenschaftlichen Untersuchungen in Kombination mit der stilistischen Analyse des relativen Realismus der Figur aus dem Museum Rietberg legt den Schluss nahe, dass es sich um ein Kraftobjekt eines hochrangigen Pende-Chiefs gehandelt hat. Doch die neuartigen Einblicke in das Innere der Figur haben auch Fragen aufgeworfen, die nicht gänzlich beantwortet werden konnten. So ist zwar klar, dass etwas in das Innere der Figur gefüllt wurde, aber nicht genau, wie dies vonstattenging. Vielleicht ergeben in Zukunft weitere komplementäre Untersuchungen an ähnlichen Figuren in Museen und Sammlungen neue Erkenntnisse, die es erlauben, die Verbindung zwischen dem Sichtbaren und Nichtsichtbaren sowie dem Ausen- und Innenleben von Pende-Skulpturen mit ganz anderen Augen zu sehen.

27 Mit Dank an Z. S. Strother für diesen Hinweis (Mail vom 20.5.2019).



Abb. 280

Abb. 279



Abb. 281

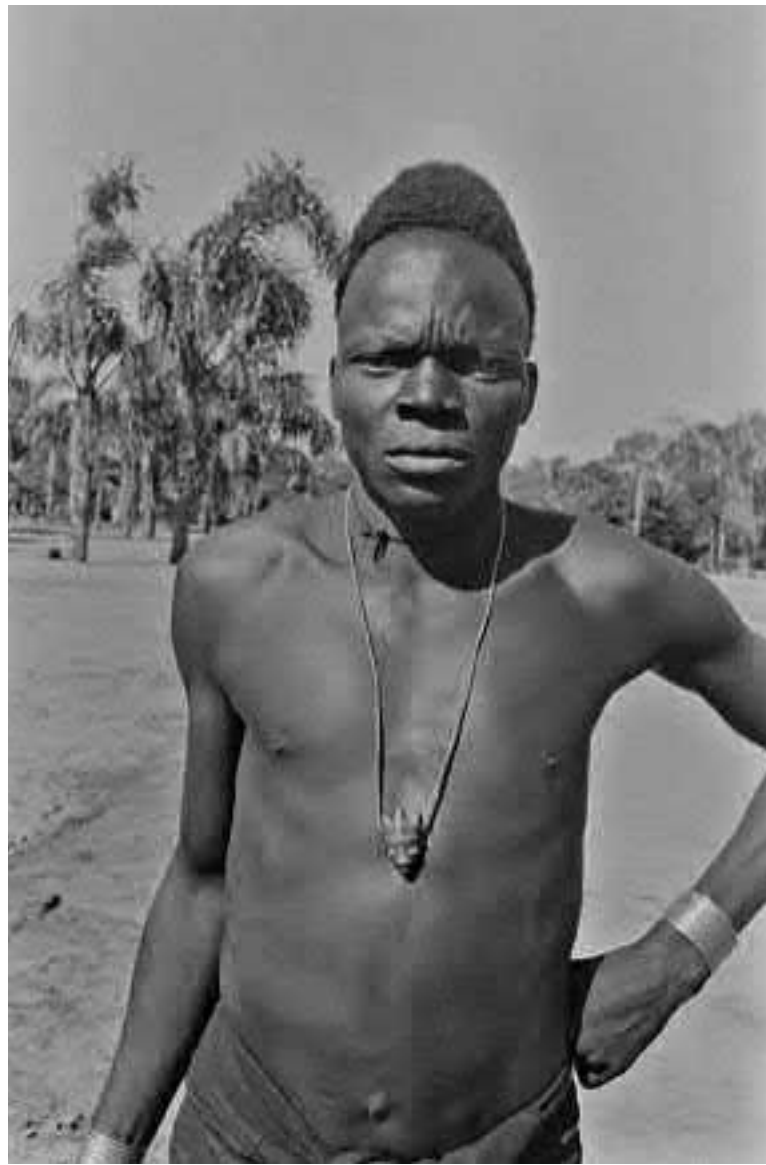


Abb. 282



Abb. 283



Abb. 284



Abb. 285



Abb. 286



Abb. 287

Abb. 279
Künstler der Pende-Region
**Porträtfigur des belgischen
Kolonialoffiziers Maximilien Balot**
1931, Holz mit metallenen
Reparaturklammer, 62,5 cm
Virginia Museum of Fine Arts,
Richmond, 2015.3
Aldine S. Hartman Endowment Fund
Erworben von Herbert F. Weiss

Abb. 280
Fotograf unbekannt
**Personalkarte von
Maximilien Norbert Balot**
1930, Bruxelles, Archives générales du
Royaume 2 (dépôt Cuvelier), Service
du Personnel d'Afrique, Série Colonie,
K2615, n°15988, Seite 1.

Abb. 281
Hans Himmelheber
**Laut Hans Himmelheber handelt es sich
bei der Miniaturmaske um ein Porträt**
Pende-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 191-5

Abb. 282
Hans Himmelheber
**Pende-Mann mit Miniaturmaske
als Anhänger**
Pende-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 191-16

Abb. 283
Künstler der Pende-Region
Anhänger *ikhoko* in Form einer Maske
Frühes 20. Jh., Elfenbein, 5,9 × 2,7 × 2,1 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 850
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 284
Künstler der Pende-Region
Anhänger *ikhoko* in Form einer Maske
1. Hälfte 20. Jh., Aluminium,
4,9 × 2,5 × 1,7 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 872
Geschenk Elsy Leuzinger

Abb. 285
Künstler der Pende-Region
Anhänger *ikhoko* in Form einer Maske
Vor 1939, Blei, 5,8 × 3 × 2,2 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.478
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 286
Künstler der Pende-Region
Anhänger *ikhoko* in Form einer Maske
Vor 1939, Knochen, 5,7 × 2,9 × 2,2 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.479
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 287
Künstler der Pende-Region
Anhänger *ikhoko* in Form einer Maske
Frühes 20. Jh., Elfenbein, 5,6 × 3,5 × 1,9 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 867
Geschenk Eduard von der Heydt

KUNST ALS AUSDRUCK VON WIDERSTAND: PENDE-KRAFT-FIGUREN UND -ANHÄNGER — In den 1920er-Jahren wuchs die Unzufriedenheit der Bevölkerung mit dem Kolonialstaat, was sich in offenen Revolten wie derjenigen der Pende manifestierte. Der Widerstand gegen den belgischen Kolonialstaat fand auch in der Kunst seinen Ausdruck. Besonders deutlich wird dies bei der Pende-Holzfigur, bei der es sich um das Porträt eines belgischen Kolonialbeamten namens Maximilien Balot handelt [Abb. 279]. Sein Seitenscheitel, die hohe Stirn und seine Uniform sind detailgetreu nachgebildet [Abb. 280]. Balot wurde 1931 in einen Konflikt zwischen dem Pende-Chief Matemo a Kelenge und dem brutalen Territorialagenten Edouard Burnotte hineingezogen und infolgedessen getötet.¹ Bei den Pende waren Skulpturen selten naturalistisch gestaltet, und wenn doch, sollten sie Erstaunen und Erschrecken hervorrufen. So ist die Balot-Figur als *ngunza* («Killer») dargestellt, mit weit geöffneten, als gefährlich geltenden Augen und wütendem Gesichtsausdruck. Die Skulptur ist ein Kraftobjekt, um den Geist des belgischen Aggressors in eine Wächterfigur zu bannen und diese zum Wohle der Gemeinschaft einzusetzen [siehe Essay Oberhofer/Mannes/Stenger]. Die Ermordung von Balot markierte den Beginn der Pende-Revolte, die sich gegen die Repressalien der Kolonialmacht richtete und 1931 nach wenigen Monaten auf blutige Art und Weise von der belgischen Armee niedergeschlagen wurde.

Nach der Pende-Rebellion waren Ketten mit Anhängern in Form von kleinen Gesichtern bis zur Unabhängigkeit des Landes sehr verbreitet. Für ihre Schönheit geschätzt, waren sie zugleich ein Zeichen für die neu erstarkte Pende-Identität und den Zusammenhalt gegen die Kolonialherren.² Himmelheber fotografierte zwei Männer mit solchen Anhängern und konnte eine Reihe von Miniaturmasken erwerben. Laut seiner Aussage wurden die Anhänger auch benutzt, um Krankheiten zu heilen.³ In einem Fall vermutete er, dass es sich bei dem Gesicht um ein Abbild des Mannes handeln könnte, der die Kette trug [Abb. 281]. Allerdings waren diese Gesichter keine wirklichen Porträts, welche die Pende mit Hexerei assoziierten. Deshalb vermieden die Schnitzer eine allzu detailgetreue Ähnlichkeit mit lebenden Personen. Vielmehr repräsentierten die Anhänger verschiedene Maskentypen der Pende, die an den unterschiedlichen «Frisuren» zu erkennen waren [Abb. 282]. Mehrheitlich waren die Miniaturmasken aus Elfenbein oder Nilpferdknochen hergestellt, daneben gab es aber auch Exemplare aus Holz oder importierten Materialien wie Aluminium oder Blei [Abb. 283–286]. Manchmal sind die Gesichter ganz abgenutzt, weil ihre Besitzer sie jahrelang mit Sand einrieben, um die Gelbtönung des Elfenbeins zu vermeiden und ein strahlendes Weiss zu erlangen – ein Zeichen der Wertschätzung gegenüber den kleinen Schnitzereien [Abb. 287]. — Michaela Oberhofer

¹ Siehe dazu Weiss/Woodward/Strother, 2016.

² Siehe Strother, 2008, S. 52.

³ Himmelheber, Tagebuch, Djingila, 25.5.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

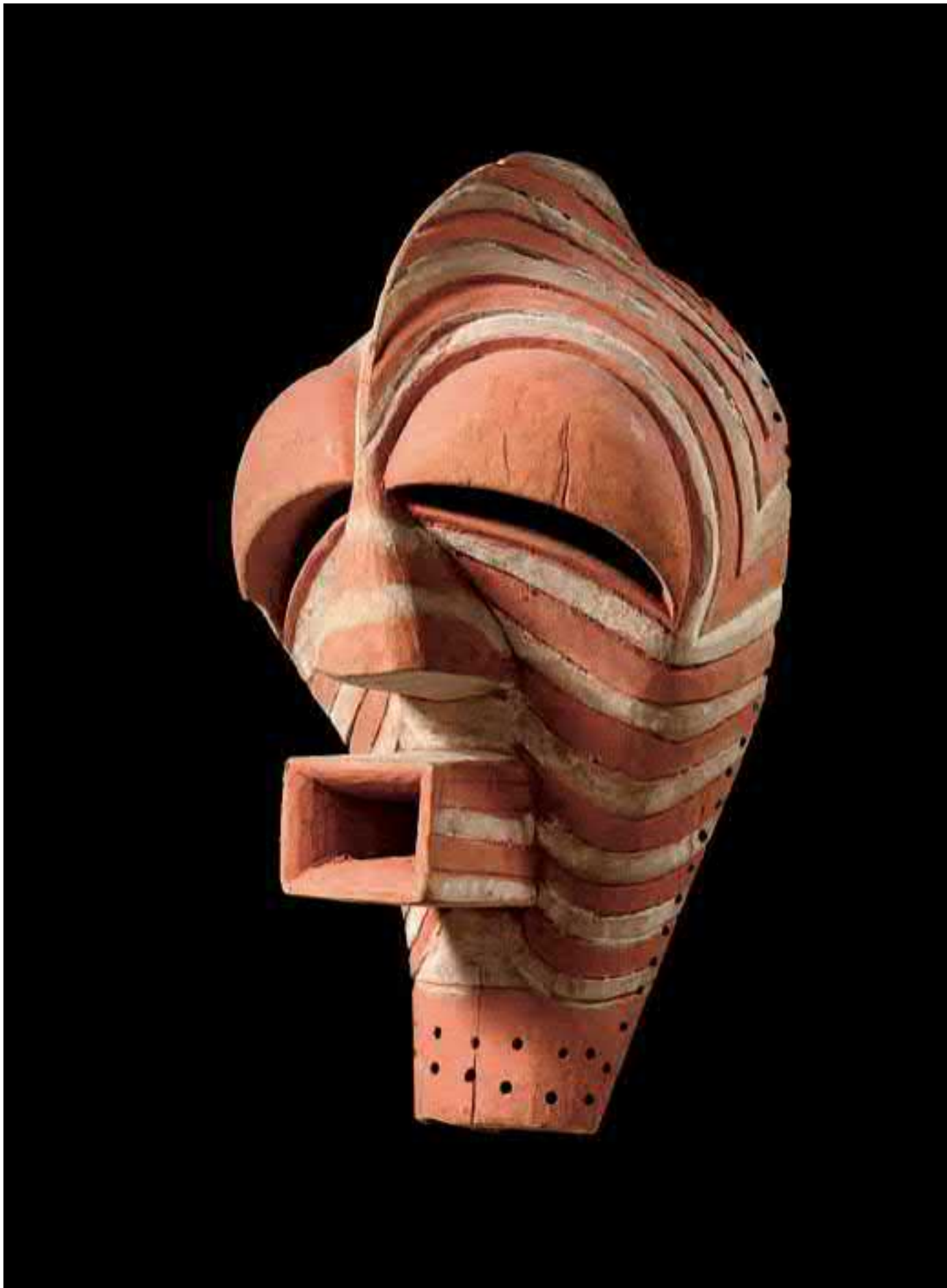


Abb. 288



Abb. 289.1



Abb. 289.2



Abb. 291

Abb. 290

Abb. 292



Abb. 293

Abb. 288
Künstler der Songye-Region
Maske kifwebe
Vor 1939, Holz, Farbpigmente,
45,5 × 22,5 × 20,5 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 25
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 289
Künstler der Songye-Region
Maske kifwebe
Vor 1939, Holz, Farbpigmente,
43 × 22 × 21 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 24
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 290
Künstler der Songye-Region
Maske kifwebe
19./frühes 20. Jh., Holz, Farbpigmente,
57 × 27,5 × 32 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 302
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 291
Künstler der Songye-Region
Maske kalengula
Vor 1939, Holz, Farbe, Bastfasern, Fell,
Federn, Leder, 166,5 × 40 × 24 cm
Museum der Kulturen Basel, III 9507
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 292
Künstler der Songye-Region
Maske kilume
Vor 1939, Holz, Raffia, Bohnen, Federn,
Leder, Pigmente, 135 × 25 × 50 cm
Museum der Kulturen Basel, III 9506
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 293
Künstler der Songye-Region, Kabashilange
Figur mit Januskopf
Vor 1939, Holz, Fell, Bast,
Reptilienhaut, 73 × 27 × 29 cm
Museum der Kulturen Basel, III 9514
Erworben von Hans Himmelheber

GEFÜRCHTETE MASKEN, KUBISTISCHE IKONEN: KIFWEBE

AUS DER SONGYE-REGION — Die Geschichte der *kifwebe*-Masken im Kongo und im Westen könnte unterschiedlicher nicht sein: Als Emissäre der lokalen Elite waren die Maskengestalten *kifwebe* des Männerbundes *bwadi bwa kifwebe* im Gebiet der Songye Anfang des 20. Jahrhunderts für die politische und soziale Kontrolle der Gemeinschaft verantwortlich. Auch während der Kolonialzeit blieben die Masken einflussreich. Die belgische Kolonialregierung liess die Masken deshalb in den 1920er-Jahren verbieten und beschlagnahmen.

Gleichzeitig erkoren Künstler und Kunstsammler im geografischen Norden die abstrakt geschnitzten, mit roten, weissen und schwarzen Linien bemalten Masken zu Ikonen des Kubismus [Abb. 288–290]. Die visuellen Codes der Maske und ihre Bedeutung bildeten in der Region der Songye den Kern des geheimen Wissens, das die Knaben während ihrer Initiation lernten. Dieses Wissen stand im Zusammenhang mit Kosmologie, Tieren und mythischen Helden.

Während die Masken an ihrem Ursprungsort im Geheimen und nur für wenige zugänglich aufbewahrt wurden, werden die Objekte heute in Museen als Highlights in Vitrinen präsentiert, hell beleuchtet und für jedermann sichtbar. In diesem Spannungsfeld zwischen geheim und verboten, zwischen verborgen und umworben hat sich auch Hans Himmelheber rund um den Verwaltungsort Kabinda auf die Suche nach solchen Masken gemacht. Die Suche gestaltete sich äusserst schwierig, wie er in seinem Tagebuch notiert:

«Aber in allen Doerfern die gleiche Antwort, der père von Kongolo hat die Masken weggenommen oder verbrannt. Bis ich in ein grosses Haeuptlingsdorf Sangua komme, wo man mir bereitwillig eine in einer Ruine im Busch aufbewahrte Maske zeigt, dann noch eine, und ganz huebsche Figuren. Endlich. Die Masken sind sogar sehr schoen, eben jener Stil nach dem ich schon solange gefahndet habe [...] und der mir neulich in der Mission gezeigt wurde. [...] Nur 20 von diesen sehr hoch bezahlten Masken macht die grosse Reise schon die Muehe wert.»¹

Hans Himmelheber, der stets einen Blick für Aussergewöhnliches wahrte, hat in der Region auch Kunstwerke jenseits des westlichen *kifwebe*-Kanons erworben. Diese Stücke brachten ihm zwar keine hohen Preise ein, sie führen uns aber heute noch die Bandbreite der künstlerischen Produktion in der Region vor Augen. Beispielsweise erwarb er nicht nur die im Westen gefragten hölzernen Gesichtsmasken, sondern auch dazugehörige Maskenkostüme [Abb. 292]. Zu seinen aussergewöhnlichsten Funden zählt eine doppelköpfige Figur, deren Gesicht im Stil der *kifwebe*-Masken geschnitzt ist [Abb. 293]. Von Himmelheber sind uns folgende Informationen zur Figur überliefert: Er erwarb sie im Dorf Kabashilange, wo sie auf einem unscheinbaren Platz stand. Durch ihre Doppelgesichtigkeit konnte sie von dort aus überall hinsehen. Der von Holzwürmern zerfressene Sockel der Figur wurde von ihren ehemaligen Eigentümern repariert.² — Nanina Guyer

¹ Himmelheber, Tagebuch, 24.4.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).

² Karteikarte III 9524 (Archiv Museum der Kulturen Basel); Himmelheber, Tagebuch, 7.5.1939 (Archiv Museum Rietberg Zürich).



Abb. 294



Abb. 295

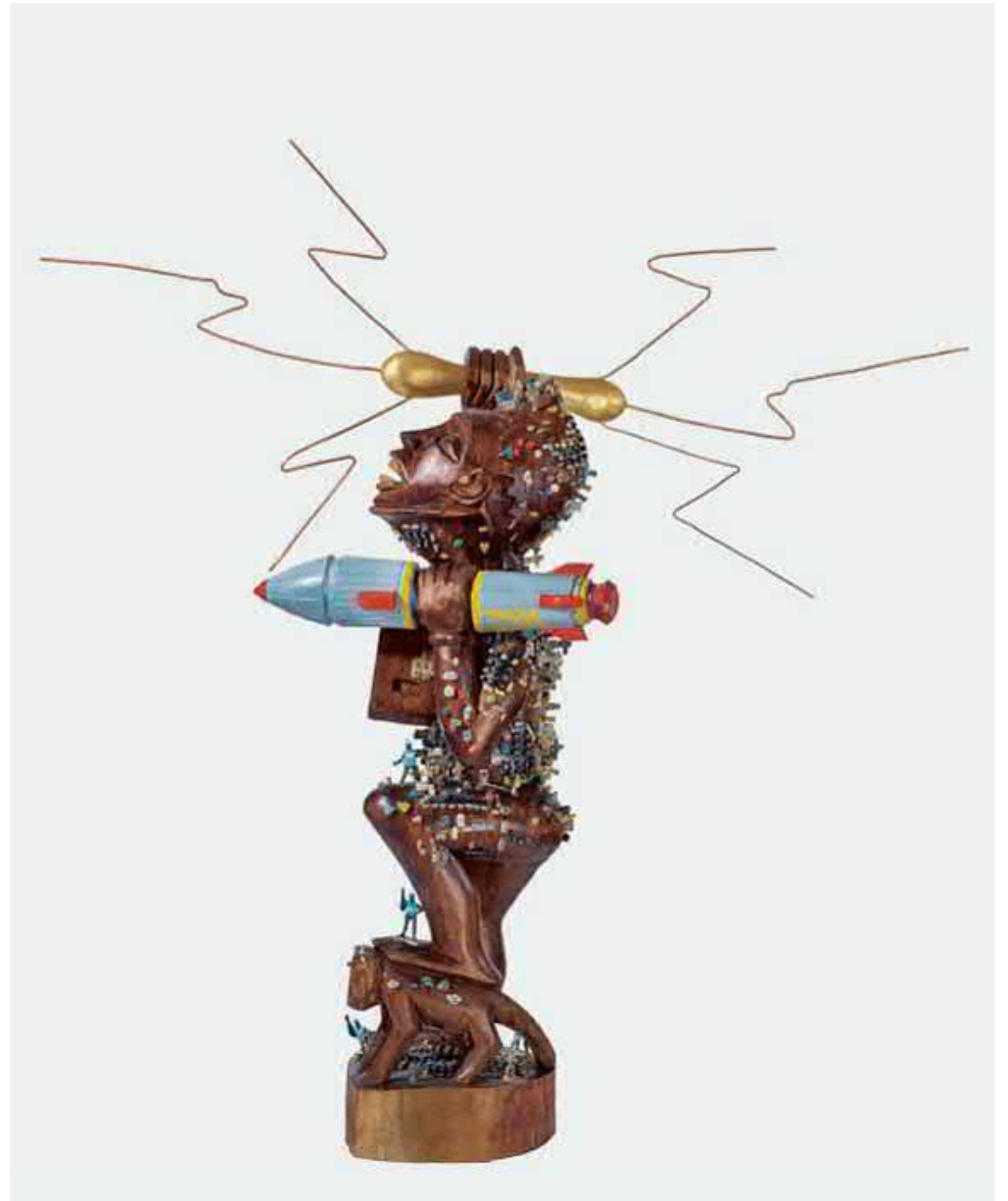


Abb. 296



Abb. 297

Abb. 294
Künstler des Kongo-Königtums
Kraftfigur *mangaaka*
19. Jh., Holz, Eisen, Metall, Spiegelglas,
Keramik, Pflanzenfasern, Textilien und
Pigmente, 115 × 45 × 37,5 cm
Sammlung Horstmann, Zug

Abb. 295
Künstler des Kongo-Königtums
Kraftfigur *mangaaka*
19. Jh., Holz, Eisen, Metall, Spiegelglas,
Keramik, Pflanzenfasern, Textilien
und Pigmente, 110 cm
Privatsammlung, Zug

Abb. 296
Hilaire Balu Kuyangiko
Nkisi numérique
2017, verschiedene Materialien,
109 × 50 × 50 cm
Sammlung Nuno Crisostomo,
The Bujas-Crisostomo Family Collection

Abb. 297
Künstler der Kongo-Region
**Figur mit chinesischen Schlössern,
*mpungu***
Vor 1991, Holz, Haut, Pigmente,
Pflanzenfasern, Nuss, Metall,
Kaurischnecken, Textilien, 38,5 × 22 cm
RMCA Tervuren, EO.1991.21.5
Erworben von A. Mieke Van Damme

(UN)GLEICHGEWICHT DER KRÄFTE: MANGAACA-KRAFT-FIGUREN FRÜHER UND HEUTE — Über kulturelle Grenzen hinweg rufen die majestätischen, mit Metall und anderen Substanzen beladenen Kraftfiguren (*mangaaka*) aus dem Königtum Kongo bis heute gemischte Gefühle hervor [Abb. 294/295]. Die Ästhetik der Akkumulation zielte in der Tat darauf ab, eine Mischung aus Staunen und Erschrecken zu erzeugen.¹ Zunächst erschuf ein Schnitzer die mächtige Skulptur aus einem Stück Holz. Viel wichtiger aber war der rituelle Spezialist (*nganga*), der pflanzliche, tierische oder mineralische Substanzen (*bilongo*) im Bauchraum oder im Kopf der Figur anbrachte. Nägel und Eisenklingen aktivierten die Kräfte, mit denen ein *mangaaka* Recht sprechen, Abmachungen besiegeln, Konflikte regeln und die Moral in einer Gemeinschaft wiederherstellen konnte. Jenseits unserer konzeptuellen Trennung von Subjekt und Objekt besaßen Kraftfiguren eine soziale Handlungsmacht (*social agency*) im Sinne von Alfred Gell², weil ihnen eine positive und mitunter auch negative Wirkung auf andere Menschen zugesprochen wurde.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm der Druck der Kolonialmächte auf die lokalen politischen Strukturen immer mehr zu.³ An der Loango-Küste verlor das Kongo-Reich seine Autorität und brach schliesslich zusammen. In diesen unsicheren Zeiten erlangten *mangaaka*-Kraftfiguren eine besondere Bedeutung. Die Chiefs versuchten, mit deren Hilfe den Handel und die Politik – in Konkurrenz zu den Europäern – weiter zu kontrollieren. Handelsabkommen oder Schwüre wurden mit einem Nagel besiegelt und diejenigen bestraft, die sich nicht an die Abmachungen hielten. Neue Kraftfiguren entstanden als Reaktion auf die von den Europäern implementierte Ordnung und waren ein Mittel des Widerstands gegen die Kolonisierung. Der Kolonialregierung war dies ein Dorn im Auge und sie zerstörte die mächtigen Beschützer, um Wirtschaft und Politik zu dominieren. Auch die christlichen Missionare brandmarkten die aufgeladenen Objekte als Werk des Teufels und liessen diese verbrennen.

Die Praktiken der Aufladung von Kraftfiguren verschwanden jedoch nicht vollständig. Heute können diese sehr viel unscheinbarer und beiläufiger wirken oder mit Symbolen der Moderne, wie zum Beispiel chinesischen Türschlössern, aufgeladen sein [Abb. 297]. Auch zeitgenössische Künstler wie Hilaire Balu Kuyangiko entdeckten das Sujet für sich. In seiner hybriden Skulptur *Nkisi numérique* eignet sich der in Kinshasa beheimatete Künstler die Schnitztechnik und Bildsprache der Vergangenheit wieder an und kritisiert zugleich die Vergötterung von Kapitalismus und Konsum in der heutigen Gesellschaft [Abb. 296]. Die mit chinesischen Schriftzeichen bemalte Rakete in den Farben der kongolesischen Flagge spielt auf die Wirtschafts- und Handelsoffensive Chinas in Afrika und die Abhängigkeit afrikanischer Länder von chinesischen Investitionen an. Die Assemblage aus Elektroschrott ist umso erschreckender, wenn man weiss, dass der unmenschliche Rohstoffabbau in den Minen der DR Kongo den Rest der Welt mit Coltan als Grundstoff der Digitalisierung versorgt. — Michaela Oberhofer

¹ Siehe MacGaffey, 1993.

² Siehe Gell, 1998.

³ Siehe LaGamma, 2008, 2015.

THE LORD IS DEAD, LONG LIFE TO THE LORD

Sinzo Aanza



Abb. 298

Abb. 298
Sinzo Aanza
Le Royaume des Cieux
2017, Installation,
verschiedene Materialien
Sinzo Aanza und
Galerie Imane Farès, Paris

Abb. 299
Hans Himmelheber
Die Kraftfigur wird herangetragen
Songye-Region, 28.4.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-20

Abb. 300
Sinzo Aanza
Ohne Titel
2018, verschiedene Materialien
Sinzo Aanza und
Galerie Imane Farès, Paris

Abb. 301
Sinzo Aanza
Sans titre 7
2018, Fotografie, 80 × 137 cm
Sinzo Aanza and
Galerie Imane Farès, Paris

Abb. 302
Sinzo Aanza
Sans titre 8
2018, Fotografie, 80 × 137 cm
Sinzo Aanza and
Galerie Imane Farès, Paris



Abb. 299

Die Fotos von Hans Himmelheber legen Zeugnis ab vom Ende der Unterwerfung unter die traditionelle Macht mit ihrer Kosmogonie, deren materialisierte Sichtweise verschiedene Macht- oder Schutzfiguren gegen die von anderen angehäuften Gewalten aufbietet – das Ganze im schützenden Machtbereich des Stammesführers oder Dorfobersten. Hier beginnt die Unterwerfung unter die neue Welt, nach den grossen Abenteuern von Forschungsreisenden, Seefahrern und Eroberern wird sie von der Kolonisation verfolgt und institutionell gefestigt. Besonders betroffen gemacht hat mich das Foto dieses Mannes, der eine grosse Kraftfigur anschleppt, um sie an einen Kunsthändler zu verkaufen [Abb. 299]. Seine Beweggründe sind, wie so oft in der damaligen Zeit, gewiss Steuerforderungen oder schlicht die Notwendigkeit, die neuen Herausforderungen des Lebens in den sogenannten «Zusammenschlüssen ausserhalb des Gewohnheitsrechts» zu meistern, wo die Menschen gemäss dem kolonialen Projekt zusammenleben, dem sie als Träger, Soldaten, Arbeiter, Steuereintreiber etc. gedient haben, dienen oder zu dienen hoffen. Die Begegnung mit dem Westen löste für diese Menschen so etwas wie eine grosse Wirtschaftskrise aus, als die Elemente, die in der Vorstellungswelt ihrer Gesellschaften ihren Reichtum ausmachten, von heute auf morgen als Ramsch galten. Das Foto dokumentiert das Ausmass der Umwälzungen in der kolonialen Situation, in deren Folge die Spiritualität dahingehend neu geordnet wird, dass das Unsichtbare – zu dem der grosse Fetisch auf den Schultern des Mannes einen Zugang darstellt – ersetzt wird durch einen poetischen und politischen Konsens, der die Spiritualität, die Erziehung und die Einbindung in das Ausbeutungsprojekt beinhalten soll. Die fünf Bücher Mose im Kern des Christentums bestehen aus einer Erzählung des Ursprungs, der Schöpfungsgeschichte, gefolgt von menschlichen und göttlichen Legenden, abgeschlossen durch das Gesetz, die Notwendigkeit einer Organisation oder besser des Gehorsams gegenüber der neuen Ordnung. Fortan ist dies die gütlichste Form, die der Rechtsstaat kennt, um die Macht zu rauben, daher die planetarische Bestimmung dieser Erzählung, die auch heute noch den meisten Staatsapparaten zugrunde liegt.

Als Kunsthändler steht Himmelheber zwangsläufig ausserhalb des Geschehens, und seine Fotos wurden in der gleichen Haltung aufgenommen, wie Joseph Conrad seinen berühmten Roman *Das Herz der Finsternis* verfasste. Diese besteht im oberflächlichen Streifen der Lage mit dem einzigen Anliegen, eine Erzählung daraus zu stiften. Doch dieser im Umbruch befindliche Raum wird den aus ihm entstandenen Erzählungen folgen und daran seinen Transformationsprozess nähren. In den Augen der Kolonialverwaltung wird dieser Raum vom Herz der Finsternis zum Reich der Stille werden; sein Kunsthandwerk wird sich ebenso wie sein Handel in den neu gegründeten urbanen Zentren, die vermeintlich dem Stammesleben entfremdet sind, fortan nach dem richten, was auf Hans Himmelhebers Fotos zu sehen ist: einem Markt ohne Regeln oder echte Gesetze, allein definiert von der Instabilität und der Nervosität der Angst.

Diese Arbeit folgt den Narrativen, die sich der Westen über die restliche Welt erzählte, von den grossen Abenteuern des Seehandels und der Erforschung der Welt. Diese Erzählungen leisteten ihren Beitrag zur Arbeit der kolonialen Einbindung, indem sie den von ihnen beschriebenen Orten ihrerseits eine neue Vorstellungswelt und eine neue Art auf der Welt zu sein eingaben. Und fortan war die neue Identität der Völker der ganzen Welt an die kommerziellen Bedürfnisse der grössten Wirtschaftsmächte gebunden.



Abb. 300

DIE STRASSEN SIND SCHLANGEN

Sie beissen wie Schlangen
Sie zischen, sie würgen, sie schnappen, sie verschlingen
sie entleeren sich, sie übergeben sich
und du bist nicht mehr derselbe
ihre Geschichte gleicht der einer toten Schlange
als erstes erwischt dich ein Pfad
er bricht dir die Flanken, du drückst ihm die Luft ab
es ist windig
ein kleiner, staubiger, aber kompakter, entschlossener Wind
triumphiert über den Wald, der sich entfernt

Hier sind die Menschen die Götter geworden, die sie getötet haben

Wenn dich der Pfad entlässt, verschlingt dich eine Python
eine grosse Strasse aus gestampfter Erde
die Lastwagen befördert und menschliche Leiber
beladen mit Rundhölzern
mit Beuteln voller Glut und Mineralschlamm
mit welkendem Gemüse in der unbarmherzigen Sonne
mit totem und lebendem Vieh

Die Schatten schleppen sich
im Medienschauber mit der feuchten Aussprache
gezogen von Lumpen und gebeugten Silhouetten

Es heisst, sie hätten ihren Aufstieg zur Menschlichkeit niedergeknüppelt
sie hätten sich geweigert zu arbeiten
welcher Mensch weigert sich zu arbeiten, um die guten Seelen niederzumetzeln,
die ihn bitten, zu seinem eigenen Besten zu arbeiten?
Welcher Mensch sagt nein, wenn man zu ihm sagt: Arbeite, guter Freund?
Welcher Mensch sagt nein, wenn man zu ihm sagt: Ab jetzt bist du kein Kind mehr?
Wenn man zu ihm sagt: Du bist kein Tier mehr?
Arbeite!
Für dich!
Auch für mich, aber vor allem für dich selbst!
Leg dein Herz und die Träume deiner bis hier erlangten Menschlichkeit hinein.
Arbeite für dich!

Sie haben mit Hippen, Pfeilen und Stampfern getötet
sind unter Kanonen gefallen und in den heidnischen Tod gestürzt
dann kamen sie ins Leben zurück
ohne Namen, ohne Gesichter
so entstiegen die einen aus dem verwesenden Schlamm der anderen

Kinder
apathisch
reglos
fast tot
tot
gesichtslose Frauen
die eine verkümmerte Brust darbieten
staubig wie der Wind
und platt ... wie die Flügel der einfallenden Fliegen
und leer ... wie die Blicke, mit denen sie die saugende Apathie bedecken

Auch sie haben die Babys ihrer Nachbarn an den Füßen gepackt und ihnen an der Flanke ihrer Ungeduld die Schädel zertrümmert
 Wut ist eine unvollständige Erzählung
 ungeduldig führen sie die Menschlichkeit der ganzen Welt an
 die Menschlichkeit des Staubes
 die Menschlichkeit des Wassers
 die Menschlichkeit der Hügel
 die Menschlichkeit der Wälder
 die Menschlichkeit des Firmaments
 ungeduldig drohten sie mit ihrem zierlichen Finger
 und liessen ungeduldig ihre Leichen in jenem geierhaften Staub zurück

Es gibt
 apathische
 Kinder
 Frauen und auch Männer
 reglos
 fast tot
 tot

Die Schatten locken vom Weg ab
 und man gedenkt des Opfers
 zu Füßen des Vollstreckers
 im Epos seiner Herrlichkeit
 ist der Henker der Erbauer der Nation
 nur sein Leben und sein Sterben sind das Echo der gemeinsamen Geschichte

Der Henker hat die Strassen gebaut
 dann sagte er: Kommt, die Strassen müssen bewohnt werden
 man muss die Strassen ernähren und sich von den Strassen ernähren

Ohne Strassen, Eisenbahnen und Schifffahrt
 sind wir nichts als ein austrocknender Schlammhaufen

Kommt her, ihr umherirrenden Parasiten in der Nacht von Zeit und Bewusstsein
 heute hört euer Tierleben auf
 Schluss mit der existenziellen Ruhe
 lasst uns der Welt diese Erde öffnen!

Die Python spuckt dich in den Schlamm einer Strasse, die dem Fieber eines tiefen Himmels
 und einem akrobatischen Dorf trotzt

Der Himmel nähert sich wie ein Fluch
 er regt sich, windet sich vor Schmerz, der Himmel stöhnt und sabbert
 der Himmel weint und schwitzt
 der Himmel höhlt die Strasse und die Felder und die Bäuche aus
 und die Menschen höhlen entlang der Strasse die Erde aus
 sie haben die Gottheiten entblösst
 ihnen die obszönen Finger in die Körperöffnungen gesteckt
 und das heilige Feuer ihrer Innereien erstickt

Sie sind nackt
 den Kopf erhoben
 die Arme zupackend
 das Geschlecht aufrecht
 wühlen sie in der Erde





wühlen mit ihrem verschlagenen Blick
 wühlen mit ihrem Kopf, der eine kindische Hoffnung an der Leine führt
 wühlen mit ihren frevelhaften Armen
 wühlen mit ihren versessenen Geschlechtern

Der Himmel hängt so tief
 der Himmel hustet so stark
 der Himmel spuckt Bruchstücke seiner tuberkulösen Wolken
 er ist schmutzigblau von politischen Versprechungen
 schmutzigblau von der neuen Zahlungsforderung
 schmutzigblau vom Recht zu verfügen, zu bestimmen, zu entnehmen, zu beseitigen,
 zu korrigieren, zu dirigieren ...
 schmutzigblau vom unendlich Grossen und der endlosen Nichtigkeit
 schmutzigblau vom gelobten und vorgefundenen Land
 schmutzigblau vom Wasser und seiner Berührung der in die Erde geworfenen Körner
 schmutzigblau vom Evangelium nach den Missionaren

Blau von Flutkatastrophen, Rekrutierungen, Eintreibungen
 blau von frommen Vaterlandsideen und geschürzten Kleidern, um die Gottheiten zu
 vergewaltigen

Das hier, Gott, ist der Durst des Menschen
 ist der Hunger des Menschen
 ist der unstillbare Appetit des Menschen
 hier, Gott, ist der Engpass

Hier isst man die Schatten
 mit Maisbrei und Palmwein

Kera liebt Ndabi, wie man einen Jungen liebt
 jeden Morgen macht sie sich schön für ihn
 jeden Morgen sieht er sie an ohne ein Wort, aber mit lodernden Blicken
 jeden Morgen dankt sie Gott mit den Augen für die ach so beredten Blicke
 jeden Morgen giesst Ndabi Palmwein ein und bringt ihn Keras Vater
 in der Hoffnung sie wieder so schön zu sehen, so schön für ihn
 das Dorf vernimmt Ndabis Blicke
 das ganze Dorf liest in seinem Palmwein die Qualen einer scheuen Leidenschaft
 Kera liebt Ndabi, wie man einen schüchternen Jungen liebt
 die Monde vergehen und Ndabi sagt noch immer kein Wort
 das Dorf ist ungeduldig, aber Ndabi sagt kein Wort
 das Dorf rät Kera zum ersten Schritt: «Lächle häufiger, mehr, länger ...
 sag ihm, er soll den Jubel seiner Augen in den Mund nehmen ...
 sag ihm, er soll aus seinem Palmwein Worte aufsteigen lassen ...
 sag ihm, dass die Blume geboren wird von der Blume und vom Kuss der Bienen ...
 dass sich sogar die Berge, die man einsam nennt, im Tal bei den Händen halten ...
 sag ihm ...»

Kera liebt Ndabi, wie man einen Jungen liebt
 dieser Junge, sagt die Mutter zu ihr, der mit den Augen und seinem Palmwein
 spricht, ist ein Gottesgeschenk
 Mütter finden deutlichere Worte als Palmwein
 sie betrachten die Schönheit der Flamme und nähren sie mit ihrem Atem
 während die Männer diese als Letzte bemerken
 wegen des Papierkriegs und des vielen Palmweins
 das Dorf strömt zum Fest und bricht Ndabis Schweigen, das einsame Lodern seiner
 Augen, den morgendlichen Vorwand des Palmweins ...
 nach den Frauen sagen die Männer ja
 Ndabi lächelt mit seinen stummen Lippen und mit seinen lodernden Augen
 Kera liebt ihn, wie man einen schüchternen Jungen liebt

die Nacht bricht an, mit Gesang, Tanz, Lachen, Trunkenheit ... und Stiefeln!
Die Stiefel schiessen auf die stattlichen Männer
die Stiefel zünden die Strohdächer der Hütten an
die Stiefel bauen Pferche und stecken die Frauen und Kera hinein
alle anderen werden mit den Ziegen angebunden
die Stiefel sagen, dass alles gut läuft, die Umgebung sei sicher ...
Kera betet für Ndabi, für die lodernde Flamme in seinen Augen, für ihren Honigmond

Sie verspricht dem Gott der lodernden Blicke, der Hochzeit und des Palmweins,
dass er die Namen der Kinder wählen darf
der Kinder, die sie Ndabi gebären wird
sie betet darum, dass das Dorf bei der Geburt der Kinder singt, tanzt und lacht
der Kinder, die sie Ndabi gebären wird
energisch zerrn die Stiefel erst sie aus dem Pferch, dann ihr Blumenmädchen, dann
Ndabis Mutter
Kera ist festlich geschmückt für Ndabis Blicke
die Stiefel schneiden ihr mit dem Messer die Ketten vom Hals, dann halten sie ihr die
Klinge an die Kehle
Kera tut das weh
sie weiss, dass sie nicht weinen darf, aber es tut ihr so weh
Kera weint auf die Klinge, die unter ihr Kinn gleitet
sie weint bitterlich
nicht um sich selbst ...
sondern um den Schmerz, den sie Ndabi antut
um ihre Mutter, die schreit wie ein Sturm, die zitternden Hände vors Gesicht
geschlagen
um ihren Vater, dessen Kummer mit den Ziegen angeleint ist
Kera sieht, wie sich ihr Blut auf der blitzenden Klinge mit Tränen mischt
Kera sieht Ndabi die Augen schliessen
sie kann ihn aufstöhnen hören
ihr Herz bläht sich vor Liebe und Angst
Kera liebt Ndabi, wie man einen schüchternen Jungen liebt
ihn aufstöhnen zu hören verletzt sie mehr als die Klinge
Kera schliesst die Augen
die Stiefel heben sie vehement in die Höhe
ziehen sie aus
drehen sie um
drehen sie nach allen Seiten
zerlegen sie
vermengen sie mit ihrem Blumenmädchen
vermengen sie mit Ndabis Mutter
pfeffern sie
salzen sie
würzen sie noch mehr
und noch mehr
übergiessen sie mit Öl
mit Wasser
bestreuen sie mit Paprikaschoten
mit Erbsen ...
mit noch mehr Pfefferkörnern
mit mehr Salz ...
sie tragen sie zum Feuer, welches das Dorf für sie entzündet hat
für Ndabi und für die Kinder, denen der Gott der lodernden Blicke, der Hochzeit und
des Palmweins, der Stiefel und der Siege, im verwesten Andenken an seine
Göttlichkeit der lodernden Blicke und des Palmweins, der Stiefel und der Siege ihre
Namen geben wird ...
Kera liebt Ndabi, wie man einen Jungen liebt

Hier sind die Schatten verstreuter Kothaufen im Busch
nach dem Durchmarsch der Stiefel

Ich weiss nicht, ob wir uns lieben
wie die Welle die Klippen
oder die Luft den Vogel
ich weiss nicht, ob unsere Blicke
die Unschuld unserer Herzen
im Gleichklang dahingerafft haben
ob der Eifer deiner ausgebreiteten Haare
die Konventionen um uns wegfeigt
ob das Spiel unserer unsittlichen Lacher
die Vögel in den Bäumen erschreckt

Wir sind so verrückt, so einsam
so verloren, so fern ...

Du weisst nicht, ob wir uns lieben, wie das Blut den Wein
ob unsere Arme Flügel sind
Barrikaden oder Brücken
du weisst nicht, ob das Rauschen des Windes
eine ferne Metapher ist
wir werden vielleicht noch leben
wir werden den Mond in unseren Händen tanzen lassen
wir werden leben
wir werden den Himmel in unsere Blicke einschliessen
und alle Winde in unser Seufzen
wir werden das Tosen des Orkans sein
und ich werde Liebe mit dir machen, in Umkehr unserer Schreckensschreie
und des vergänglichen Bebens unserer
ins Blut, in den Staub und in die Haufen der Patronenhülsen ...
gefallenen Leiber

Hier ...
haben die Liebesgeschichten
keinen Anfang

Die Spiegel des Lebens sind Augen, die euch nicht anschauen
und die Strassen sind Schlangen



Abb. 303



Abb. 304



Abb. 305



Abb. 306

Abb. 308



Abb. 307



Abb. 309





Abb. 310



Abb. 311

Abb. 303
Künstler der Bekalebue-Songye-Region
Männliche Figur
Vor 1939, Holz, Glasperlen und Pflanzenfasern, 92,4 × 19,7 × 24,5 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 13
Dauerleihgabe Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 304
Künstler der Songye-Region
Grosse Kraftfigur nkishi
Vor 1938, Holz, Metall, pflanzliche und tierische Substanzen, Fell, Horn, 80 cm
Privatsammlung
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 305
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur nkishi
Vor 1939, Holz, 52 × 16 × 13 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.440
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer / Susanne Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 306
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur nkishi
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern, 19 × 5 × 6 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 2
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 307
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur nkishi
Vor 1939, Holz, Leder, 42 × 12 × 12 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 6
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 308
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur nkishi
Vor 1939, Holz, Glas, 18 cm
Sammlung Horstmann, Zug
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 309
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur nkishi mit erhobenem Arm
Vor 1939, Holz, 24 × 6,5 × 6,5 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 3
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 310
Künstler der Songye-Region
Weibliche Kraftfigur nkishi
Vor 1939, Holz, Textil und Metalllegierung, 54 × 15 × 16 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.112
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 311
Künstler der Kongo-Region
Kraftfigur für den Kunstmarkt
1920er-/1930er-Jahre, Holz, Spiegelglas, 75,2 × 25 × 20 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 725
Sammlung Han Coray

SICHTBARE UND UNSICHTBARE WELTEN: KRAFTFIGUREN DER SONGYE — Bereits Hans Himmelheber unterschied bei den Songye zwischen den kleinen, für den persönlichen Bedarf angefertigten Kraftfiguren und den eindrücklichen grossen Skulpturen, die von Dorfgemeinschaften genutzt wurden. Sollte eine Kraftfigur (Sg. *nkishi*, Pl. *mankishi*) hergestellt werden, gab zunächst ein Chief oder ein Ältester den Holzkorpus bei einem Schnitzer in Auftrag.¹ Danach brachte ein ritueller Experte (*nganga*) aussen und im Inneren der Figur Substanzen (*bishimba*) aus pflanzlichen, tierischen oder mineralischen Materialien an. Seine Worte und Opfergaben aktivierten die Kräfte (*kikudi*) der Geister von Verstorbenen, die Krankheiten, Unfruchtbarkeit oder andere mit Hexerei in Zusammenhang gebrachte Gefahren fernhalten konnten. In der Vorstellung der Songye war *kikudi* im Bauch oder Kopf einer Person verortet – dort sind bei den Figuren auch die wirkmächtigen Substanzen angebracht. *Mankishi* waren zeitlich und örtlich gebundene Behälter für diese übernatürlichen Kräfte. Sie sind Ausdruck der Komplementarität zwischen den Lebenden und den Toten, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren beziehungsweise dem Aussen und Innen.

Die Gemeinschaftsfiguren erzeugten aufgrund ihrer Grösse und der Akkumulation von Materialien eine Mischung aus Bewunderung und Furcht. Eine von Himmelheber als Ahnenfigur bezeichnete Bekalebue-Skulptur [Abb. 303] strahlt durch das würdevolle Gesicht und die ungewöhnliche Geste der bittenden Handflächen eine besondere Ruhe und Harmonie aus. Die grossen Figuren erhielten eigene Namen und trugen Insignien der Weisheit und Macht wie Bart, Kopfschmuck, Glaskette oder Raffiarock. Hingegen sollten Materialien wie Schlangenhaut, Leopardenzähne oder Antilopenhörner [Abb. 304] abschreckend wirken und an Eigenschaften wie Stärke oder Schnelligkeit erinnern, die mit diesen wilden Tieren assoziiert wurden. Pfeile und Stäbe aus Metall wurden mit den Kulturheroen des Jägers und Schmiedes in Verbindung gebracht, standen aber auch für den Blitz, den ein Hexer oder eine Hexerin gegen Feinde einsetzen konnte. In der Kolonialzeit nahm die Bedeutung der *mankishi* zu, da sie in einer Phase ökonomischer und gesellschaftlicher Unsicherheit und Machtungleichheit Kontinuität und Zusammenhalt zu garantieren schienen.²

Sowohl die grossen als auch die kleinen Kraftfiguren der Songye zeichnen sich durch das V-förmige Gesicht, die halb geöffneten Augen und die dreieckige Nase aus, die in die markanten Bögen der Augenbrauen übergeht [Abb. 305–309]. Der Torso – die Hände oftmals seitlich am Bauch – ist aus eckigen Formen und Volumen zusammengesetzt, deren kubistische Anmutung bei europäischen Sammlern sehr beliebt war. Nur wenige *mankishi* sind heute noch in ihrem ursprünglichen Zustand mit allen Substanzen erhalten. Bei beiden hier vorgestellten Exemplaren [Abb. 312–315] offenbart erst die Röntgentomografie die unsichtbare Ladung, etwa einen Pfeil aus Metall oder die Gänge im Inneren des Kopfes und des Bauches. Weitaus häufiger wurden die Skulpturen «entladen» [Abb. 310] – durch die Eigentümer vor dem Verkauf oder durch die späteren Besitzer –, damit sie der Ästhetik des westlichen Kunstmarktes entsprachen. Einen Schritt weiter ging der Künstler einer im Kongo-Stil geschnitzten Skulptur [Abb. 311], der die Oberfläche, ganz im Sinne des klassischen Sammlergeschmacks der damaligen Zeit, glatt und dunkel gestaltete und die «Ladung» auf einen kleinen Spiegel reduzierte. — Michela Oberhofer

¹ Siehe Hersak, 2013.
² Siehe Hersak, 2010, S. 41.

Abb. 312
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur nkishi
Vor 1939, Holz, Kupfer, Eisen, Glasperlen, Textil, Pflanzenfasern, Krustenpatina, Knochen, Schlange und Horn, 43 × 26 × 26 cm
Museum Rietberg Zürich, 2016.155
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 313/314
Bilder des Inneren der beiden Songye-Kraftfiguren
2018, Röntgentomografie
Paul Scherrer Institut, Villigen

Abb. 315
Künstler der Songye-Region
Kraftfigur nkishi
Vor 1939, Holz, textile Fasern, Leder, Pflanzenfasern, Schlange, Kupferlegierung, Patina, Horn und Pflanzensamen, 33,5 × 12 × 14 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 21
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 312.1



Abb. 312.2



Abb. 312.3



Abb. 313.1



Abb. 313.2



Abb. 314.1



Abb. 314.2



Abb. 315

KASALA: THE SLAUGHTERHOUSE OF DREAMS OR THE FIRST HUMAN, BENDE’S ERROR

Sammy Baloji mit Texten von Fiston Mwanza Mujila

Foto: © M. G. / Contrasto

«Wenn Menschen sterben, gehen sie in die Geschichte ein. Wenn Statuen sterben, gehen sie in die Kunst ein. Diese Botanik des Todes nennen wir Kultur.

Ein Objekt ist tot, wenn der lebendige Blick darauf verschwunden ist, und wenn wir verschwunden sind, werden unsere Objekte dorthin kommen, wohin wir die der N— schicken: ins Museum.»

Alain Resnais, Chris Marker und Ghislain Cloquet Auszüge aus dem Film Les statues meurent aussi 1953, Film, Révue Présence Africaine Tadé Cinéma Production

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 78
Der Mummenschanz oder das stinkende Concerto der Fleischfresser der Geier der Messermörder des ersten Regens die nach Blut und Sperma gieren verewigt sich

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 22
im Ei zerquetschte Träume?

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 28
der Mummenschanz der Fleischfresser springt uns ins Gesicht der Mummenschanz der Schmuggler führt im schwächelnden Räderwerk dieser schönen kaputten Welt zum Bankrott

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 11
solange uns das Gedächtnis noch kein Schnippchen schlägt sollten wir da lieber ein wenig Alkohol in den Djudju-Saft schütten oder die ganze Ahnenfolge aufzählen, die mit echten Kugeln herausposaunt wurde?

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 12
die im hellen Sonnenschein niedergemähten Schürfer von Katekelayi nur weil sie das Verbrechen begangen haben im eigenen Land dem Stein nachzujagen strolchen im Grand Kasaï durch die Strassen

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 8
zwanzig Sonnen reichen nicht die Nacht setzt ihre verrückte Farandole fort

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 33
der Fluss Kongo steht bis zum Hals voll mit Leichen und anderen Suizidopfern

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 81
sollten wir das ganze Chaos Bende anlasten, dem Ersten Menschen? wenn er gewusst hätte, was aus seinen Machenschaften werden würde hätte er da die Dreistigkeit besessen, auf den Ahnengeist Mvidi Mukulu herabzuschauen?

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 29
Patrice Emery Lumumba Rossy Mukendi Tshimanga Floribert Chebeya Fidèle Bazana Thérèse Kapangala die Liste der Mordopfer ist so lang wie der Mississippi

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 44
nachts erschallt immer noch das Gelächter der Kinder von Katekelayi der Atem das stossweise Luftholen die brennenden Stimmen mischen sich in einer zerebralen Kakofonie mit dem Gezeter anderer Verstorbener des Vollmonds

KASALA 15
Wegen eines einzigen Menschen: Bende dreht das Universum durch

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 85
die Massengräber von Maluku was für eine herrliche Geschichte! mit Fleisch gefüllte Löcher ein Gestank durch die Jahrhunderte

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 64
Zentralafrika ist ein Schlachthaus

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 86
in den Minen von Shinkolobwe wühlen die Gören mit den ungeratenen Gesichtern und den von Mikroben aufgeblähten Bäuchen stets die Masern auf den Fersen nach Exkrementen und Schweröl stinkend die Zähne schmutzig, vergilbt, schief zerreißen sie den Teppich, kratzen den Boden auf ohne ein Einhalten fürchten zu müssen

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 73
wir führten die Sonne im Munde

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 25
und Bendes Fluch klebt an unserer Haut

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 68
was hat Bende sich dabei gedacht so ungeschickt die Fäden zu ziehen dass Mvidi die Schöpfung wiederholen würde? eine zweite Zeugung um dem zu gross geratenen Ego des Geschöpfs zu genügen eine Farce, die ihren Namen für sich behält

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 51
anstelle einer Warnung weil wir in diesen verknöcherten Nächten eines guten Gottes beraubt von der Muttermilch entwöhnt von Skorbut befallen von Mücken und anderem Ungeziefer belagert zu oft die Epilepsie aufgeschnappt haben sind wir ein Nomadenvolk geworden ohne Kopf, ohne Rückgrat im Dickicht verstreut Partylöwe in Hongkong Säufer in Moskau Bartänzer in Malaga Nachtwächter in Prag Laufbursche in Casablanca Autowäscher in Brazzaville

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 1
Die Züge befördern immer noch Kinder und Erze im tiefen Katanga

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 38
Alles begann in Nsanga a Lubanga Abschied von meinem Kaku und den Seinen gefolgt von anderen Migrationen dann Rückkehr nach Katanga wegen der Mine dann Auszug ins Überstürzte das Skelett zu Mus

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 67
die falschen Doppelgänger gleichzusetzen mit den Vollmondmördern haben nur im Sinn, den Pogrom zu entfesseln ohne das und die davon triefende Maskerade versinken sie in Nervosität und machen alles kaputt, was ihnen in die Hände fällt

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 4
In Beni lassen die Fleischfresser nicht locker sie führen voller Andacht eine exkrementäre Sexparty durch

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 63
Zentralafrika und sein bevorzugtes Betätigungsfeld die Massengräber werden des Buddelns nicht müde bei diesem Tempo wird es wahrscheinlich alle seine Kinder verschlingen die Hälfte kann sich kaum noch aufrecht halten

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 56
in welchem Kuriositätenkabinett vermodern die Amulette meines Kaku?

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 42
A propos Lumumbas Zähne

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 53
Ich, Mukalenga Mwanza Mwanza Mujilla Tshimankinda Mwanza Nkongolo Mwanza wa ba Tshibamba Mwanza wa Mwanza werde den Ozean für denjenigen teilen der mir an Armen und Beinen gefesselt einen dieser Krawattenbärte bringt

Foto: © M. G. / Contrasto

KASALA 14
Was erzählen die Leute über die Nachkommen von Kalambayi? weiss jemand, in welchen Marktflecken die Abkömmlinge von Mukendi hausen? Kanjinga wa Mukendi Mulumba wa Mukendi Ntumba wa Mukendi Kongolo wa Mukendi

KASALA 2

und zu sagen, dass selbst der Tod
die Rückkehr nach Mwene-Ditu nicht erleichtert

KASALA 3

schon ist die nährende Erde
nicht mehr, was sie einst war
zu Zeiten von Shimbalanga und Mujinga
von Kabwanga und Alphonse Mukengeshayi
von Judith Mulanga und Antoinette Mbombo
Baloji Kabambis Erde
ist nur noch der Schatten ihrer selbst
ein leerer Sarkophag
der Blut spuckt
den Wanst verzogen von Diamanten
das Brombeergestrüpp nimmt überhand
die Bäume fransen aus
die Flüsse verkleben
schlimmer noch, das Wasser des Munkamba-Sees
wenngleich unsere letzte Rettung
schafft es nicht mehr
uns von der Befleckung reinzuwaschen
es riecht brenzlich
das Seewasser

KASALA 52

aus Verzweiflung
reissen wir die Mäuler auf
unser Wehgeschrei an Mvidi Mukulu
verblasst am Himmel
wir flehen Mvidi Mukulu an
uns nicht mehr im Schlaf in den Tod zu treiben
wir flehen Mvidi Mukulu an
keinen Durchfall mehr auszulösen
wir flehen Mvidi Mukulu an
keine Hungersnot und deren Mitschwestern mehr zu entfesseln:
Schwindel, Wahnsinn,
Gedächtnisverlust, Schlafkrankheit, Würmer, Typhus, Masern
Mvidi, uns nicht mehr auf die Bettelei zu reduzieren
Mvidi, uns nicht mehr zum Exil zu verdammen
zur Irrfahrt per Prokura
zur sinnlosen Herdenwanderung
zum Erstickungstod
Mvidi, uns nicht mehr
mitten auf dem Sprungtuch zu verlassen
ohne Lebensmittel und Haustiere
den Vollmondmördern ausgeliefert
Mvidi Mukulu, wir flehen dich an, Mvidi Mukulu
den Blitzschlag abzuwenden
die Tuberkulose abzuwenden
die Hitzewelle abzuwenden
die Sintflut abzuwenden
das Sumpffieber ein für alle mal auszusetzen

KASALA 45

hier sind wir
und dort, sabbernd
im Kapitel der Hoffnungslosigkeit
Pithecanthropen
Verdammte der Erde
mit Blähbäuchen
zerfetzten Leibern
erschöpften Leibern
vom anfänglichen Exil
willenlosen Leibern, umgestaltet
von einer Region zur anderen
nach Gutdünken des Kohldampfes
der Minen
der Befreiungskriege
und immer
des Skorbutis

KASALA 71

wer ist dafür verantwortlich
wir oder Mvidi?
wir und die Himmelstiere?
wir oder Bende?
wir haben als erste
den Ball der Sorglosen gefeiert
wir waren die Schmiede
unserer eigenen Verdammnis
die beharrlichen Handwerker
der Abtrünnigkeit
wir zahlen das zerschlagene Geschirr
einer kollektiven und obendrein
überflüssigen Häresie
zunächst haben wir Mvidi
als Vogel jeder Art betitelt
dann haben wir aufs Gebet verzichtet
und insgeheim die Zeremonie des Kutshipulula boykottiert
wir haben nicht innegehalten, nicht auf einem so guten Weg
wir haben die Ahnen verehrt
und im gleichen Zuge
mit Hammelschlägen zerstört
was Kaku aufgebaut hat
im Schweisse seines Angesichts
und damit nicht genug
wir haben die Kontrolle verloren
wir haben getanzt, wie die Natur uns erschaffen
wir sind mit grossen Schritten den Asphalt abgelaufen
wir haben Hohn und Spott und Schmähungen ausgestossen
wir haben den unrechtmässig erworbenen Reichtum
zur Schau gestellt
im allgemeinen und unkontrollierbaren Chaos
benommen durch das Kippen von Djudju-Flaschen
und anderem Gebräu gleichen Gehalts
haben wir die Erde
ihrem eigenen jämmerlichen Schicksal überlassen
Exil in Saint Louis
Irrfahrt nach Moskau
Exodus nach Baltimore
Verbannung in Prag
wie Mansema, dreissig Jahre vor uns

KASALA 40

in der Erwartung, dass Mvidi
die Güte hat, uns zu rehabilitieren
Blitz und Feuer auszusetzen
den Zorn der Bakishi zu besänftigen
bleibt uns nichts anderes übrig, als Mvidi zu nötigen
Mvidi anzuflehen
Mvidi inständig zu bitten
uns von dieser höllischen Qual zu befreien
es bleibt uns nichts anderes übrig, als mit den Juniorgeistern
zu feilschen
die schon seit der Altsteinzeit
mit Mvidi verkehren

KASALA 31

die Jahre haben die Erinnerung pulverisiert
sie ist ulkig und staubig geworden
wer erinnert sich an Mujinga wa Tshimankinda?
an Tshisungu Mutamba
oder gar an François Lwamba
Sohn des verstorbenen Lwambo und von Ntumba Bernadette
Lwamba, der Riese
Lwamba, Raupenfresser
Lwamba mit von der Hacke versteiften Händen
Lwamba, flinker als die Gazelle
Lwamba, stämmiger als ein Sumpfnashorn
Lwamba mit der Bierstimme
Lwamba, der aus der Höhe seiner achtzehn Jahre
Mbuji-Mayi als erster verliess
(Ziegenwasser oder Wasserziege)
auf die nächstbeste Lokomotive kletterte
und in den Abraumhalden von Katanga
die x-te Plackerei suchte
Lwamba, der durch die ganze Kolonie pilgerte
Lwamba, der sich zwei Monate in Stanleyville aufhielt
Lwamba, der es in Banningville Regen und Schönwetter
werden liess
Lwamba und seine endlosen Aufenthalte in Thysville
Lwamba, der Pilger
Lwamba, der Forscher
Lwamba, der Entdecker des Hinterlands
Lwamba und seine Sprünge treppab ohne sich einen Krampf
zu holen
Lwamba, wie er die Welt auf die Schippe nimmt
Lwamba, wie er die Logik auf die Spitze treibt
Lwamba, wie er die Frömmler,
die Gigolos und ihre Neffen der Schmach ausliefert
Lwamba,
wie er in den Bistros von Leopoldville die Rumba schiebt
Lwamba, der sich mit den ersten Weissen im Land abmühte
Lwamba, Kammerdiener bei den Italienern
Lwamba, Chauffeur bei den Belgiern
Lwamba, Gärtner bei den Portugiesen
Lwamba und seine griechischen Freunde
Lwamba, wie er den Amerikanern ins Ohr flüsterte

Lwamba, der das Kolonialgefängnis kennenlernte
und die grossartigen Kerker der Zweiten Republik
Lwamba, wieder er
Lwamba und seine Dynastie
Lwamba, Shambuyi gleich dreimal
erste Schwangerschaft:
Lwamba und seine Frau bekommen zwei Töchter
zweite Schwangerschaft:
Lwamba und seine Frau
bekommen eine Tochter und einen Sohn
dritte Schwangerschaft:
Lwamba und seine Frau
bekommen eine Tochter und einen Sohn
Lwamba, der Macker mit den 67 Enkeln
Lwamba, der Mann,
der hundertzweiundzwanzig Jahre alt wurde
Lwamba, der Patriarch
Lwamba und seine Bluffs
Lwamba mit seinem Gerede im Stehen zu schlafen
Lwamba, der in der Sprache der Europäer las und schrieb
höchste Euphorie,
als Lwamba sich seinen ersten Drahtesel beschaffte
wieder er, Lwamba und seine erste Schrottkarre



Abb. 316

Abb. 316
Hans Himmelheber
Figur am Bug eines Einbaums
Songye-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 188-25

Abb. 317
Sammy Baloji
Mine à ciel ouvert noyée de Banfora.
Lieu d'extraction artisanale
2010, Tinte, Papier
Sammy Baloji

Abb. 318
Hans Himmelheber
Der Kongo bei Léopoldville (Kinshasa)
Kinshasa, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 160-5



Abb. 317

KASALA 36
wer erinnert sich
an François Mulowayi wa Kalala
den Onkel mit den vielen Spitznamen
den Urvater
die goldene Stimme
den Boss
den Krieger
Einsamkeit, wenn du uns an der Nase
in die Epoche von Mulowayi wa Kalala führst
den Nachfahr der Tshisumpa-Linie
da war das Exil noch ein Köder
die Karate wuchsen
der Tag folgte auf die Nacht
und die Nacht verblasste zugunsten der Sonne
wir hatten eine Erde
auf der wir zurechtkamen
ohne uns in die Hose zu machen

KASALA 10
Mumbu
Dilenge
Mululu
Kapolowayi
Muabi
Baumgeister
die einst Shimalanga anrief
der Zweitjüngste meiner Onkel
gebt uns die Kraft die Sonne zu unterwerfen

KASALA 79
Bende versagen die Nerven
und wir an Bord im Morast

KASALA 65
ein zusätzliches Geschöpf
Kongolo Kaa Mukanda, der glaubte unter den Füßen
von Mvidi Mukulu den Rasen zu mähen
fand sich in irgendeiner Schlucht
in eine Schlange verwandelt unter den Reptilien wieder
erschütterndes Schicksal
dessen, der einst zur Grande Seigneurie gehörte

KASALA 83
ohne Bendes Unterschlagungen
wären wir vielleicht noch auf dem Gipfel des Himmels
in der allergrössten Ruhe

KASALA 74
Kongolo Kaa Mukandas Drama ist, dass er
seit seinem Erscheinen weder Mensch noch Ding noch Tier war
ist das Grund genug, andere Geschöpfe zu beneiden
und sogar quakend eine künstliche Schönheit einzufordern?
die Fortsetzung ist bekannt

KASALA 17
Land der Exzesse und der Masslosigkeit:
die Diamanten, das Erdöl, der Wald, der Fluss,
das Kupfer, die Massengräber

KASALA 87
überlassen wir das Geschöpf
seinem zahmen Wiederkauen

KASALA 88
wir werden uns bestimmt nicht ranhalten, auch noch
Kabambi Baloji Mutambayi Mwena Shabanza, Mukua Mulumba
aufzuwecken
weil sich Bende eine Kugel ins Genick gejagt hat
oder wegen seiner x-ten Ausschweifungen
in ein- und derselben verdammten Woche

KASALA 89
die Stadt gibt sich das Aussehen eines Freiluftschlafers
aufgedrehte Kids unter Diamba und anderen Halluzinogenen
schäumen schlüpfrig durch die Strassen
anstelle von Matratzen Pappe
sie treiben es zu bunt, setzen die gleichen Pestgrimassen auf
wie ihre Vettern, die in den Mimen von Shinkolobwe schürfen

KASALA 90
biso nionso tosa bikelemu ya Nzambe
wer noch den Unglauben überbietet,
kann ja seinen eigenen Planeten erschaffen
mit seinen Huren, seinen Flüssen, seiner Pampa,
seinem Dreck, seinen Unterstützern,
seinen Massengräbern, seinen Mittagsdämonen,
seinen Latrinen, seinem Wirrwarr und dem
ganzen Kram

KASALA 92
Streithammel?
Bende vertilgt seine Lutuku-Entleerung
ohne die geringste Benommenheit zu spüren
er rülpst, der Frömmeler, und stolziert unruhig umher
und vergisst, dass er nur ein Hampelmann ist
ein Exkrement, sonst nichts

KASALA 93
wir werden den König der Tiere nicht um Rat fragen
am Ende müssen wir seine Abstellkammern bevölkern

KASALA 95
liesse man Bende Jahrhunderte der Reue
wäre das Ergebnis das gleiche
bis auf ein paar Stammeleien
die legendären Bosheiten und die Geburt von Blagen

KASALA 69
sämtliche Erzeugungen sind Werke der Tröstung
auch die Erschaffung des Menschen
aus lauter Mitleid erschuf Mvidi die (zwittrigen) Geister,
Tiere, Menschen und Dinge
die Fortsetzung ist wohlbekannt
die Hekatombe

KASALA 91

Massengräber haben noch eine Zukunft
die Hampelmänner dämmern, Kalasch im Arm, vor sich hin

KASALA 106

es wäre zu schön, um wahr zu sein
dass sie ihre Tricks aus dem Fenster stürzen
ein Blutegel, sehen Sie ihn die Pizza fressen?
nicht im Traum!
das ist, als würde man den Ozean mit der Kalahari-Wüste
verwechseln

KASALA 5

man hat Mühe
das zirpende Geschrei der Schürfer von Katekelayi
zu verlernen

KASALA 76

Mulunda wanyi
deine Kinder heben immer noch Massengräber aus
schlag uns mit einer Sintflut oder irgendeinem Bauchleiden
sie graben seit zwanzig Jahren

KASALA 39

Ntete
Tshiamé
Mukulumpe
Vorfahren der ersten Stunde
wenn ihr euch zeigen könntet
könntet wir das zairische Gasthaus hinter uns lassen

KASALA 82

der längste Friedhof
zwischen Lubumbashi und Mbuji-Mayi
Tausende Leichen eingezwängt entlang der Gleise
abseits der Säuberung
hielt der Zug an jedem Bahnhof
man grub die Kadaver aus
und sollten Sie (falls diese noch mit blossen Auge erkennbar
sind) die Grabstätten
von Jean Kabeya, von Marie Mujinga oder sogar von
Alphonse Kaniki suchen
dann nehmen Sie den Zug ab Mwene-Ditu oder ab Katanga

KASALA 54

die Bakishi beobachten mich
ergötzen sich an meiner Unbefangenheit
stecken beinahe zurück
halten schon die Epilepsie und die Syphilis bereit
um sich in letzten Sekunde zusammenzureissen

KASALA 49

der Winter naht gross wie ein Riese
und mein Kaku fehlt beim Appell

KASALA 58

in seinem Schaukelstuhl
wirkt Kaku, mein Urgrossvater,
noch älter
er ist so alt wie der Fluss
so alt wie die Bahnstrecke Lubumbashi-Mwene-Ditu

KASALA 59

Kaku kann nicht mehr die Beine rühren
nur der Schnabel hält nicht still
er leiert die alten Namen herunter
einen nach dem anderen

KASALA 60

Mvidi Mukulu wa Mukulumpe
Mvidi Mukulu wa Bende
Mvidi Mukulu wa Tshiana Tshikulu
Mvidi Mukulu wa Tshilele
Mvidi Mukulu wa Tshiamé
dein Geschöpf, das ich bin
trägt im Kopf einen Einschluss
wegen seiner Spritztouren in den Djudju-Saft

KASALA 84

die Bakishi sind immer noch tief betrübt
über mein von Pocken befallenes Knochengerüst
Bendes Schuld?

KASALA 41

die Ahnenfolge von Mwanza Nkongolo
gewöhnt sich nicht an das Fehlen der Masken
Bendes Schuld?

KASALA 61

die Kinder geraten in einer Kupfermine ausser Atem
tragen ihre Zombieköpfe zur Schau
Bendes Schuld?



Abb. 318

KASALA 94

ba meli, ba tondi, ba buaki ngunda
Tante Kondé sollte in sich gehen
die Geschöpfe überspannen den Bogen
Bendes Schuld?

KASALA 18

Kaku und ich schmachten
nichts kommt am Abend an mich ran
kein Bier, kein Djudju-Saft, nicht mal Tschibuku
die Masken, die Masken
Bendes Schuld?

KASALA 46

Kaku kommentiert die Ereignisse
er gerät auch in Wut
obwohl das Alter ihm das Raufen verbietet
verflucht er die Messermörder bis ins sechste Glied
verliert sich in kollektiven Vorhaltungen
Bendes Schuld?

KASALA 34

jedes Mal, wenn er Karies kriegt
kommt Kaku auf Lumumbas Zähne zu sprechen
Bendes Schuld?

KASALA 55

die Schürfer von Katekelayi hoffen ...
auf die Auferstehung – ihre
Bendes Schuld?

KASALA 47

seit Nsanga-a-Lubangu
laufen wir einem fiktiven Land hinterher
Bendes Schuld?

KASALA 70

Mua Ntumba beweint seine Zwillinge
Mbuyi und Kabanga schreien sich in den finsternen Zellen
des ANR heiser
Bendes Schuld?

KASALA 26

Mwanza wa Mwanza
der wartet auf die Gliederarmbänder seines Kaku
Bendes Schuld?

KASALA 100

weil es die Demokratie will um jeden Preis
haben wir ein Land, das Blut pisst

KASALA 98

kaum abgestellt
rackern sich die Gören im Loch ab
stinken noch wie Fliegendreck
Bendes Schuld?

KASALA 96

oben auf den Zügen, die nach Mbuji-Mayi aufbrechen
Kinder, das Lachen bis zum Hals
werden sie nach der Halde irgendeinem Vorfahr zusetzen
oder Mvidi wa Kaku, den Geist der Urahnin, anflehen
sie ein für allemal
vom Fluch zu befreien?

KASALA 101

die Bäuche voller Spulwürmer
graben die Gören mit blossen Händen
in den Steinbrüchen der Fungurumu-Mine
Bendes Schuld?

KASALA 97

die Masken, die den Ozean überqueren
sind billiger als Modeschmuck
Bendes Schuld?

KASALA 99

die Gören steigen weiter in die Mine hinab
sie kreischen zum Gott von Mutter Tshiamé
sie zu bewahren, vor einem Bergrutsch
vor noch einer Masernansteckung
und vor der Schlafkrankheit

KASALA 107

die schürfenden Gören
haben diesen hübschen Brummschädel
sie rasieren sich alle die Köpfe
wie die Rekruten des Militärs
tragen Treter für Zweitfüsse
um chic zu sein in den Minen von Dimbelenge
Bendes Schuld?

KASALA 108

selbst mit der Knarre an der Schläfe
würde wir nicht nach Prag oder Moskau oder Kingakati gehen
sondern nach Tchikapa
den Tshishimbi tanzen
und den Ahnen «nzolo» opfern

KASALA 106

in diesem Land, wo der Nachrichtendienst besser
funktioniert als Krankenhäuser, Freudenhäuser und Krippen
haben die Gören, die in das Loch hinabsteigen
noch Träume
sie wollen den einen Stein aufheben,
der sie aus dem Schlammassel stösst

KASALA 102

die Gören werden auch von den Pocken geschlagen
oder sind das einfach nur Tuberkulosereste?

KASALA 23

ohne Mvidi Mukulu va Mukulumpe
sässen wir noch im Fliegendreck
schmutzige Morgenleiber
mit Gras im Mund

KASALA 7

wir werden uns nicht so bald aus dem Fenster stürzen auch wenn das den falschen Doppelgängern nicht passt

KASALA 32

bin ich zu bedauern

im Fluss zu enden?

ich oder die ganze Nachkommenschaft

von Kaku, meinem Urgrossvater?

KASALA 77

was, wenn man die Zähne meines Kaku

gegen Lumumbas eintauschen würde?

KASALA 37

ich werde nicht

für diese blutverschmierte Suppe

Schlange stehen

wenn ich die Ahnenfolge verramsche

soll mir Mvidi Mukulu wa Mwanza

eine Geschlechtskrankheit schicken

einen Schlaganfall auf Bewährung

und die Bakishis sollen

zwei Jahrhunderte und vierzig Regenzeiten lang

meine Erektion sabotieren

KASALA 9

ich liesse meine Hand einsperren

damit die Sonne

und dazu der Mond

ab heute Nachmittag

in meinem Mund aufgehen

selbst wenn das Bende nicht passt

KASALA 16

Geheimdienst der Demokratischen Republik Kongo

ich weigere mich

mit den Messermördern des ersten Regens

zu Tisch zu sitzen

sie verströmen den schalen Geruch frischen Bluts

KASALA 19

ich würde das Exil

der Intrige vorziehen

auch wenn das Bende nicht passt

KASALA 20

ich weigere mich mit meinem Unterleib

ich weigere mich mit meinem Geschlecht

ich weigere mich mit meinem Protozoen-Kopf

lieber dement

als meinen Kaku entehren

auch wenn das Bende nicht passt

KASALA 43

ich sterbe, der Bauch aufgeschlitzt

ah! Der Tod, der schöne Tod, was ist das?

man gewöhnt sich an die Macheten

die Messermörder, die Messermörder

sind ganz versessen auf die Schamgegend

KASALA 30

absurdes Theater?

die Vollmondmörder

reden von Frieden und Nächstenliebe

hören Brahms und Mozart

aber verzweifeln dennoch am Fehlen neuer Opfer

KASALA 35

ewige Wehmut nach Shimbalanga

den zweitjüngsten meiner Onkels

der loszog, seinen Diamantenteil

in den Mimen von Dimbelenge zu suchen

Bendes Schuld?

KASALA 13

wir zerstreuten uns

nach den Launen der Eisenbahn

Bendes Schuld?

KASALA 96

was sollen diese Kupplerwitze am Ende einer Laufbahn

Bendes Schuld?

KASALA 6

Wahnsinnspreise

Masken zum Verkauf an Meistbietende

die Menge stürzt sich drauf

kauft ohne zu murren

Bendes Schuld?

KASALA 21

wir besassen ein grosses Land

weit, grün, üppig, riesig

das sich erstreckte von Kinshasa bis Katanga

von Luebo bis Gbadolite

Bendes Schuld?

KASALA 72

Kongolo kaa Mukanda fragt sich:

bereut Mvidi Mukulu

dass er mich so tief sinken liess

meiner Insignien der Grande Seigneurie für immer beraubt

und auf die Erde spuckte wie ein kleiner Gauner?

KASALA 48

noch Jahre nach dem Gemetzel

schimpfen die Schürfer von Katekelayi

in der anonymen Sprache der Toten

KASALA 86

am besten verstehen wir uns auf

Massengräber

ist das auch Bendes Schuld?

habt ihr Bende anstelle von uns graben sehen?

war es Bende, der die Frauen und Mädchen im Kivu vergewaltigt hat?

ist Bendes schwarze Hand bei dem Massaker an den Kamuina Nsapu aufgetaucht?

war er, Bende, direkt oder indirekt beteiligt am fröhlichen Blutbad

der Anhänger von Bundu dia Kongo?

die Leichen im Fluss, auch Bende?

KASALA 27

die Wurfspiesse, Armreifen, Masken, Statuetten, Trommeln, Teppiche, Lanzen und der

andere Krimskrams von Mwanza wa Mwanza liegen noch immer in den Museen herum

Bendes Schuld?

KASALA 24

der Name ist ein Wandermuseum

wenn ich meinen kasala pfeife

bin ich nicht mehr allein

dann sind meine Mutter und mein Vater bei mir

meine Tanten und Onkel Shimbalanga, der Fluss Kongo und die Himmelstiere, die

Eisenbahnen und die Berge, die Sonne und die Sturzfluten, der Munkamba-See und der

Lubilanji-Fluss, mein Kaku von jeher, mein Kaku und sein Schaukelstuhl, mein Kaku mit

dem langen Bart, mein Kaku mit der dicken Brille

KASALA 62

diese wilde Nacht

die Lust eine Schweinerei zu verüben, steigt mir in die Kehle

ich werde tanzen gehen, Rumba und Tshikuna Fou

bis mit das Rückgrat bricht

das hat mein Kaku wahrlich verdient

einen Jubiläums-Hüftschwung zu Ehren des Mukishi

KASALA 50

ich berufe 347 Pferde ein

ich berufe das Erdbeben ein

ich berufe die Sonnenfinsternis ein

ich berufe die Sintflut ein

ich berufe die Sterne ein

ich berufe die Luxus Schlitten ein

ich berufe 345 Nashörner ein

ich berufe 67 Tiger ein

ich berufe den Mississippi ein, ich berufe den Maningoza ein, ich berufe den Maroni

ein, ich berufe den Brahmaputra ein, ich berufe den Okavango ein und den Jordan und

den Niger und den Saloum und den Essequibo und den Euphrat und den Mackenzie River

und den Rio Grande und den Kamtschatka und den Jangtsekiang und den Santa Cruz und

den Suriname und den Amudarja und den Ganges und den Kongo und den Indus und die

Charente und den Dnepr und die Dordogne und den Irrawaddy und den Guadalquivir und

die Meuse und die Wolga und den Mokau River und den Sepik und den Tiber und die Iser

und die Lena und den Tanganyika und den Orinoko und den Mekong und den Tshangalele

und die Donau und den Amazonas und den Rhein und die Limmat und den Nil und den Limpopo River und

den Zambezi

um eine Frau zu feiern

meine Mutter Ma’Nanga

KASALA 86
Aus dem Französischen von Elisabeth Müller

Glossar

KASALA: Lobgesang oder -gedicht für sich selbst, einen Angehörigen, einen Würden-träger oder auch eine fiktive Person.

MVIDI MUKULU: wörtlich Ahnengeist, höchster Geist, Verweis auf Gott. Zur Hervorhebung besonderer Eigenschaften erhält dieser Titel oftmals Zusätze. Daraus ergeben sich die unterschiedlichen Bezeichnungen, wie: Mvidi Mukulu wa Tshiamé, Mvidi Mukulu wa Tshiana Tshikulu, Mvidi Mukulu wa Tshimpanga ...

NSANGA A LUBANGA: Mythischer Ort, wo sich das Volk der Luba einst ausbrei-tete, Emigration in die Region Kasai, Ein-richtung in Katanga. Auch verstanden als die ursprüngliche Heimat der Luba aus Katanaga und Kasai.

BAKISHI, Singular MUKISHI: die Geister oder Manen der Verschiedenen. Als solche werden verstorbene Ange-hörige bezeichnet, die Lebenden bleiben mit ihnen in Beziehung.

BENDE: sehr vieldeutiger Begriff. 1. Falls nicht als Eigenname verwendet, bezeich-net er eine Zugehörigkeit z.B.: *Mbuji wa bende* = die Ziege eines Dritten. 2. Eine Anrufung Gottes, denn Bende nimmt in der Geschlechterfolge einen hohen Rang ein und Gott, also Maweja Nangila, kann auch mit dem Namen einer angesehenen Per-sönlichkeit angerufen werden. 3. Bezeich-nung für den Urahn aller Menschen. 4. Bezeichnung für den Stammvater der Menschen, der in der Schöpfung in Form von Zwillingen erscheint, einem Pär-chen aus Mann und Frau. 5. Bende wird in der Genealogie auch gleichgesetzt mit Klan- oder Stammesgründer. 6. Erscheint den Lebenden als Ebenbürtiger Gottes oder dessen Ebenbild. Er orchestriert die Welt zwar mit Maweja Nangila, widersetzt sich aber auch seiner Autorität (siehe Van Caeneghem, 1956).

KONGOLO KAA MUKANDA: Bevoll-mächtigtger des Gesetzes oder der Gesetzes-spirale, Bruder des Regens, halb mensch-liches, halb tierisches Wesen, das Maweja Nangila wegen seines unvollkommenen Körpers Vorwürfe macht. Er nimmt keinen allzu guten Weg, weil er Gott hereinzule-gen versucht. Das führt zu seinem Ausstoss aus dem höchsten Himmel (Fourche und de Morlighem, 2002).

PERFORMANCE UND INITIATION



Abb. 319

Abb. 319
Hans Himmelheber
Längliches Gebäude
Pende-Region, 24.5.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 190-28

FOTOESSAY: DIE ROLLE DER MASKEN BEIM MUKANDA DER OST-PENDE

Z. S. Strother,
Nzomba Dugo Kakema

In Erinnerung an Chief Kombo-Kiboto (Mukanzo Mbelenge) (†1987) und Mukishi Loange (†1996), die die Autoren zum *mukanda* schickten, um mehr über die Kunst und Kultur der Pende zu erfahren (*ima jia Apende*).

Im Jahr 1939 stiess Hans Himmelheber auf der Suche nach Skulpturen in der südlichen Savanne der heutigen Demokratischen Republik Kongo auf *mukanda*-Lager der Yaka, Chokwe und Ost-Pende. Das *mukanda*-Ritual ist oder war vieles zugleich – eine Bruderschaft, ein Initiationsritus an der Schwelle zur Pubertät und ein Lager, in dem Holz- und kunsthandwerklich gearbeitet wurde. Das *mukanda* macht Jungen zu Männern und schuf in der Vergangenheit durch die langwierige Initiation auch eine enge solidarische Bindung innerhalb einer Generation. Deren Mitglieder entwickelten einen lebenslangen Kameradschaftsgeist und unterstützten einander bei Konflikten und gemeinschaftlichen Aufgaben wie dem Bau von Häusern oder dem Bestellen neuer Felder. Als Institution war das *mukanda* zunächst vermutlich in Zentral-Angola etabliert und breitete sich im 17. Jahrhundert nach Norden bis in die heutige DR Kongo aus. Das Initiationsritual überdauerte die Kolonialbesatzung, obwohl es bei Klerikern der römisch-katholischen Kirche auf heftigen Widerstand stiess, da sie es für «unmoralisch» hielten. Insbesondere missbilligten sie die Lieder, die der Sexualaufklärung dienten, und das «Stehlen», das heisst die Beschlagnahme von Haustieren, um die Jungen in ihrer Abgeschiedenheit zu ernähren. Doch trotz der Kritik verbreitete sich das *mukanda* weiter. So übernahmen es beispielsweise die Lunda-Enklaven in den 1930er-Jahren von den Chokwe. Vielleicht war das Festhalten am *mukanda* eine Form des Widerstands in der Kolonialzeit, denn viele Gemeinden gaben die Initiation erst nach der Unabhängigkeit 1960 auf. Das Regime von Mobutu Sese Seko (1971–1997) überliess es den Chiefs, über den Wert des *mukanda* zu entscheiden, solange die Initiation nicht mit dem Schulkalender kollidierte. Es scheint, dass das *mukanda* in Angola durch langwierige Unruhen und den Bürgerkrieg zum Erliegen kam, aber durch Flüchtlingsströme nach Sambia eingeführt oder dort neu belebt wurde.

Das *mukanda* ist als Institution für die Vermittlung sozialer Werte von zentraler Bedeutung. Wie dieser Essay zeigen wird, ist das Ritual von Anfang bis Ende durch den Einsatz von Masken strukturiert – und dank deren Charisma bis heute lebendig. Bei den Ost-Pende ist die Institution nach wie vor stark verankert, weshalb sich der vorliegende Text auf eine umfassende Dokumentation zweier Initiationen in den Jahren 1987 und 1988 durch Z. S. Strother stützt (finanziert von einem Fulbright Predoctoral Grant der U.S. Information Agency). Dank eines von der Regierung

geförderten Austauschprogramms erhielt Strother die erforderliche Forschungserlaubnis (einschliesslich der Berechtigung zum Fotografieren) zur Vorbereitung ihrer kunsthistorischen Dissertation. Das Forschen bei den Zentral-Pende in der Provinz Bandundu war eine Sache, das Studieren der Kunst der Ost-Pende, die im westlichen Kasai in einer stark regulierten «Minenzone» lebten, eine ganz andere. Ende der 1980er-Jahre gab es während des repressiven Regimes von Mobutu Sese Seko ein Zeitfenster, in dem die Forschung zu Themen der kulturellen «Authentizität» zwar toleriert, aber zugleich streng überwacht wurde. Dieses Fenster schloss sich in den 1990er-Jahren, weshalb ein Folgebesuch Strothers erst 2007 möglich war. 2018/19 führte Nzomba Dugo Kakema Interviews durch, um die Forschung auf den neuesten Stand zu bringen.

Eines Tages wird eine wissenschaftliche Abhandlung zu diesem Thema folgen – der vorliegende Foto-Essay jedoch bietet schon einmal die Gelegenheit, die emotionale Intensität des *mukanda* mit den Leserinnen und Lesern zu teilen. Mithilfe einiger Hintergrundinformationen wird man das leichte Lächeln auf dem Gesicht des Schmiedes erkennen, das furchtsame Schaudern der Jungen angesichts der bevorstehenden Aufgaben, die Zärtlichkeit einer Mutter, die ihrem Sohn heimlich ein Zeichen der Liebe schenkt, die Präzision und Disziplin der im Takt marschierenden Initianten (*tundanda*) und einen älteren Mann, der darüber lacht, wie ein junger Mann in aller Öffentlichkeit ein keckes Lied schmettert. Es geht hier aber nicht darum, minutiös alle Bewegungen aufzulisten oder Rituale auf einer Liste abzuhaken. Das *mukanda* verschlingt einen und entfesselt die gesamte Palette menschlicher Emotionen – angefangen von Freude über Verlust und Angst bis hin zum Stolz, den man angesichts des Erreichten empfindet. Nzomba Dugo Kakema hat geschrieben, dass seine Interview-Partner bei der Erinnerung an das *mukanda* nostalgisch wurden – und uns ging es genauso, als wir es im Rahmen unserer Forschung durchlebten.

Gemäss den Konventionen von Foto-Essays verwendet der Text grösstenteils das historische Präsens, ausgenommen bei Zeitsprüngen oder Vergleichen mit der Praxis in früherer Zeit. [Näheres zu den Fotos findet sich im «Hinweis zur Foto-Recherche» am Ende des Textes.]

[Abb. 319] Die «Schirmherrschaft» eines *mukanda* war ein Vorrecht der obersten Chiefs, das sie eifersüchtig verteidigten. Himmelheber fotografierte eines der Langhäuser, die für die Initianten gebaut wurden und deren Länge er auf zwanzig Meter schätzte. Die in den 1930er-Jahren initiierten Männer erinnerten sich daran, wie sie als Jungen nach ihren Heimatdörfern in gemeinsame Schlafräume eingeteilt wurden. Nach der Anzahl der sichtbaren Türen zu urteilen, beherbergte das Haus wahrscheinlich Jungen aus acht bis neun Dörfern. Es gibt Schätzungen, nach denen 80 bis 200 junge Männer in einem Haus lebten. Heute existiert das *mukanda* eher als Übergangsritual denn als Bruderschaft und soziale Institution, die Männern ein Leben lang Unterstützung bietet. Ausserdem wurde die einst mehrere Monate dauernde Initiation auf die Länge der Schulferien und somit auf sechs bis zehn Wochen verkürzt.

Im Idealfall sollte die Initiation von den Jungen selbst eingeleitet werden. Das erklärte Ziel des *mukanda* liegt darin, «ver-

Abb. 320
Künstler der zentralen Pende-Region
Maske mit Hörnern, ngolo
Vor 1939, Holz, Pflanzenfaser,
Farbpigmente, 67 × 29 × 36 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 19
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber



Abb. 320

wöhnte Kinder» – Jungen, die noch nie versohlt wurden – in eine Gemeinschaft von Männern zu verwandeln. Im Dorf wird das bevorstehende Erlebnis so abschreckend wie nur möglich beschrieben: Die Initianden würden nachts vor Kälte zittern, weil sie kein Feuer hätten, sie müssten ohne Dach über dem Kopf schlafen und rohes Essen verzehren. Abgesehen von solchen Übertreibungen ist es tatsächlich so, dass jeder kleinste Verstoss gegen die Disziplin mit einem Peitschenschlag bestraft wird. Deshalb ist es wichtig, dass die Jungen selbst um ihr *mukanda* bitten. Es bedeutet, dass sie alt und mutig genug sind, sich ihren Kindheitsängsten zu stellen, um so den Status des Erwachsenseins zu erlangen.

[Abb. 320] Ein paar Jungen gehen zum Haus des Chiefs und beginnen, ein ansteckendes Lied zu singen: «Väter, warum schweigt ihr? Lasst *ngolo* kommen.» *Ngolo* ist das Symbol der Initiation. Das Wort selbst bedeutet «Stärke» und «Gesundheit» und wird als Bezeichnung für jede unspezifische gehörnte Maske mit weiss hervorstehenden Augen verwendet. Wenn genügend Jungen in den Gesang einstimmen, ist der Chief verpflichtet zu antworten. Eine Gemeinde hält etwa alle zehn bis zwölf Jahre eine Initiation ab, wobei die Lager in der Region gestaffelt abgehalten werden. Im Jahr 1987 gab es bei den Ost-Pende mindestens zwanzig aktive Lager, 1988 gab es einige Dutzend mehr und 1989 sogar noch mehr. Bis eine ganze Generation initiiert ist, vergehen fünf bis sechs Jahre.

[Abb. 321] Sobald die Gemeinde einem *mukanda* zustimmt, muss der Chief als Erstes eine Reihe von Masken in Auftrag geben. Chief Kende Kakele (Katshivi Koji) hat damit den Schmied Ngoma Kandaku Mbuya beauftragt, der sechs Tage lang rund um die Uhr arbeitet, um drei Masken zu schnitzen, damit die Prozedur beginnen kann. Im Topf wartet ein Abendessen mit Huhn, um ihn bei seiner Arbeit anzuspornen. Der Chief behält im Hintergrund den Fortschritt im Auge.

[Abb. 322] Am zehnten Tag begann der erste grosse Ritus des *mukanda*. Die neun Jungen trauen ihren Augen nicht; der kleinste zuckt vor Schreck zusammen. Sie sehen vier Maskengestalten, die eine Staubwolke aufwirbeln, herumspringen und sich drehen. Den Jungen, die ihr ganzes Leben lang vor Masken davongerannt sind, wird zu ihrem Entsetzen gesagt, dass sie «die Maske berühren», also einer der Maskengestalten das Kopfstück abziehen müssen. Und das, obwohl jede Maske von drei kräftig gebauten jungen Männern bewacht wird, die viel grösser sind als die im Schnitt zwölf Jahre alten Jungen. Und alle tragen Peitschen!

[Abb. 323] Der Chief sagt: «Los! Los! Nimm den da!» Aber die Jungen drängen sich zusammen und sind wie gelähmt.

[Abb. 324] Schliesslich stürzt Luya (vierzehn Jahre alt) vor und versucht, dem Ziel (im Überrock aus glänzend grünen Blättern) das Kopfstück abzuziehen. Sein Mut belebt die anderen Jungen, die ihm zur Hilfe eilen. Doch Luya ist einfach nicht gross genug. Einer der anderen Maskenträger stürmt mit erhobener Peitsche nach vorne, um ihm einen fürchterlichen Schlag auf den Rücken zu geben, der hart genug sein wird, um Striemen zu hinterlassen. Luyas Vater (Sh'a Lamba) hält es nicht mehr aus. Er eilt seinem Sohn zu Hilfe, und er ist es dann, der das Kopfstück abzieht, während ein anderer Vater mit den Bewachern ringt.

Es ist den Vätern strengstens verboten einzugreifen, aber oft tun sie es trotzdem, weil die jungen Männer, die das Lager leiten, sich in ihrer neuen autoritären Rolle manchmal nicht bremsen

Abb. 321
Z. S. Strother
Bildhauer Ngoma Kandaku Mbuya schnitzt eine Maske. Seine Bewegungen sind so schnell und sicher, dass sein Werkzeug verschwommen erscheint.
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 6.7.1987
Z. S. Strother

Abb. 322
Z. S. Strother
«Berühr die Maske!» Das Eröffnungsritual der Initiation der Jungen.
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 11.7.1987
Z. S. Strother

Abb. 323
Z. S. Strother
«Geh! Schnapp dir den in der Mitte.»
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 11.7.1987
Z. S. Strother

Abb. 324
Z. S. Strother
Ein Vater eilt seinem Sohn zur Hilfe.
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 11.7.1987
Z. S. Strother



Abb. 322



Abb. 323



Abb. 324



Abb. 321



Abb. 325

Abb. 325
Künstler der östlichen Pende-Region
Maske *panya ngombe*
Vor 1939, Holz, Farbpigmente
und Pflanzenfasern, ca. 35 × 67 × 26 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 23
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 326
Z. S. Strother
***Thengu ya lukumbi* ist nach der
Pferdeantilope benannt, die berüchtigt
dafür ist, Jäger aufzuspiessen, nachdem
sie sich totgestellt hat. Diese Maske
wurde von Ngoma Kandaku Mbuya für
das *mukanda* von Chief Mukunzu in
Auftrag gegeben.**
Ndjindji, August 1987
Z. S. Strother

Abb. 327
Z. S. Strother
**Sobald die *tundanda* die Tänze
beherrschen, dürfen einige
von ihnen Masken tragen und sie
ins Dorf mitnehmen.**
Mukanda des Chief Kime (Mayimbi
a Mulenda) August 1988
Z. S. Strother



Abb. 326



Abb. 327

können. Tatsächlich brechen die Väter die Regeln die ganze Zeit – eines der Mittel, durch das die Jugendlichen eine Bindung zu ihren Vätern aufbauen. Wenn es wieder ruhiger wird, müssen die Jungen, die ängstlicher waren, ein Blatt aus dem Kostüm der Zielmaske reissen und erhalten einen symbolischen Schlag auf den Rücken. Letztlich soll diese Erfahrung das Selbstvertrauen der Jungen stärken, weil jeder von ihnen mit seiner grössten Angst gerungen und am Ende triumphiert hat. Wie beim Kampfsporttraining lernen sie, dass sie härter sind, als sie dachten.

Bis ein Lager beendet ist, kommen immer wieder neue Jungen hinzu. Ganz gleich wann sie ankommen, jeder Einzelne muss sich seinem ganz persönlichen Ritual des «Berührens der Maske» (Westler würden es «Demaskierung» nennen) unterziehen, also einer Maskengestalt das Kopfstück oder etwas vom Kostüm abreißen und als Strafe dafür einen kleinen Hieb einstecken. Sobald ein Junge dies hinter sich hat, darf er das Lager nicht mehr verlassen, bis er seine Initiation durchlaufen hat. Hier gibt es eine Parallele zwischen den Geheimnissen des *mukanda* und den Geheimnissen der Geburt, bei der die Männer in der Vergangenheit nicht anwesend sein durften.

Die Strafe für das «Berühren der Maske» war früher die Beschneidung, ein schmerzhafter Eingriff für die Jugendlichen. Himmelheber fotografierte 1939 die letzte Generation, die in den Lagern durchgängig beschnitten wurde. Danach forderte der belgische Kolonialstaat zunehmend, dass der Eingriff aus Gründen der Gesundheit und Sicherheit in Geburtszentren stattfand. Viele glaubten daraufhin, dass das *mukanda* durch Unterschlagung des zentralen Rituals – die Verwandlung eines Jungen in einen Mann, der heiraten und Kinder zeugen kann – seine Daseinsberechtigung verloren habe. Die Kwilu-Pende haben das *mukanda* in den 1930er-Jahren aufgegeben, die Zentral-Pende in den 1950er-Jahren. Die Ost-Pende hingegen hielten die facettenreiche Institution des *mukanda* für zu wertvoll, um sich davon zu trennen. Also machten sie die «Desmaskierung», die der Beschneidung schon immer vorausgegangen war, zum zentralen transformativen Ritual.

Die einzige Maske, die aus dem Repertoire des *mukanda* der Ost-Pende verschwand, war *panya ngombe* [Abb. 325]. Diese einzigartige Helmmaske erschien einst in den Dörfern in der Zeit zwischen der Beschneidung der Jungen und ihrer Heilung – eine angespannte Zeit, denn gelegentlich kostete eine Infektion das Leben eines Jungen. Das Erscheinen von *panya ngombe* lenkte die Menschen ab, brachte aber auch ihre Ängste zum Ausdruck. Einem Zeugen zufolge wurde der Maskenträger durch eine Schnur im Zaum gehalten, drehte sich im Kreise und schnitt die Schnur auf dem Höhepunkt der Aufführung durch, woraufhin er nach einem Huhn oder einer Ziege suchte, die er tötete, um sich dann zurückzuziehen. Himmelheber erwarb eine dieser Masken, die heute äusserst selten sind – wobei sie noch immer als geschnitztes Relief auf dem Türsturz von Chiefs zu finden sind, die die Ehre geniesSEN, ein *mukanda* abhalten zu dürfen.

[Abb. 326] Die Symbole der Initiation, ihrer Freuden wie Schrecken, sind die Maske und die Peitsche. Während der Initiation brechen die Masken aus dem Busch hervor, rennen durch das Dorf und tragen dabei Gerten aus Zweigen. Ihr Hauptziel sind die Mütter der Initianden und Jugendlichen. Dabei sorgen viele Regeln für eine raue Atmosphäre, wie bei einem Fangspiel, und die

potenziellen Opfer verspotten die Maskengestalten erst, um sich dann lachend und rennend in Sicherheit zu bringen. Da die Maskenträger Rasseln tragen, können sie sich jemandem kaum unbemerkt nähern.

Eine der gehörnten Masken, die Himmelheber erwarb [Abb. 101/320], ist insofern aussergewöhnlich, als dass ihr Gesicht bewusst schräg zu den aufrechten Hörnern geschnitzt ist. Hier hat der Schnitzer nachgeahmt, wie Tänzer der *ngolo*-Maske ihren Kopf oft zur Seite legen, um ihr Publikum zum Lachen zu bringen. Da aber niemand mit zur Seite gelegtem Kopf rennen kann, ist die Pose eine Strategie, um den Betrachter in Sicherheit zu wiegen und in Reichweite der Peitsche zu halten, bis die Maskengestalt plötzlich wieder in ihren Charakter fährt und weiterjagt. Mit dieser Maske kann der Tänzer seine Ziele in Windeseile verfolgen, da er seinen Kopf nicht wirklich neigen muss.

[Abb. 327] Die Form der Masken kann ganz unterschiedlich sein, solange sie mit der Vorstellung von Initianden als Kreaturen der Savanne spielen. Einige der Hörner verwandeln sich in Messer oder Schwerter. Im Dorf Kime waren die fantasievolleren Formen den jüngeren Knaben vorbehalten, die niemanden schlagen durften.

[Abb. 328] Die *mukanda*-Masken werden auch als Polizei (*pulushi*) bezeichnet und haben die Hauptfunktion, andere vom Lager und den Initianden fernzuhalten. Nachdem sie über drei Wochen lang fort waren, werden die Initianden von maskierten Bewachern in die Stadt gebracht, um die Tänze vorzuführen, die sie gelernt haben. In der Vergangenheit markierte diese Feier namens *mimba* einen grossen Übergang, weil die Mütter nun sicher sein konnten, dass ihre Söhne die Beschneidung überlebt hatten. Noch heute besteht die Sorge, dass die Jungen in dieser Zeit gefährdet sind; sie sollen jeden Blickkontakt vermeiden und niemand darf sie berühren – mit einer Ausnahme.

Eine Frau jenseits der Menopause begrüsst die Initianden im Namen ihrer Mütter und reibt sie mit rotem Kosmetikpuder ein, das aus einem mit Wasser vermischten Pulver aus Rinde hergestellt wird. Heute kennzeichnet *miseke* jemanden in einem liminalen, rituellen Zustand, denn es ist selten und teuer. Doch in erster Linie ist es ein Schönheitsprodukt, ein hervorragendes Hautpflegemittel, das der Haut einen kupferfarbenen Glanz verleiht.

Kavula und Kibi, die ersten beiden Jungen in der Reihe, werden wie Leoparden geschminkt, um ihren Status als Söhne des Chiefs anzuerkennen. Die Maske mit den hervorstehenden weiss gerahmten Augen hält die Menschen davon ab, zu nahe zu kommen. Sie heisst *mabeu* («Der, der überall hinschaut») und der Tänzer reisst seinen Kopf demonstrativ hin und her, um in alle Richtungen zu starren. Die gehäkelten *mukanda*-Masken der West-Pende (*minganji*) werden immer beliebter, weil die Tänzer mit ihnen besser atmen und somit schneller laufen können.

[Abb. 329] Die Initianden achten darauf, die Regeln zu befolgen und ihren Blick gesenkt zu halten. Für ihre Mütter ist dies ein bewegender Tag. Sie sehen ihre Söhne tanzen und bei guter Gesundheit und sind erleichtert. Ihnen wird aber auch bewusst, dass die Jungen nun in eine neue Lebensphase eintreten. Obwohl es sich um einen festlichen Anlass handelt, kleiden sich die Mütter in Lumpen, um ihre Solidarität mit dem Leiden der Söhne zu demonstrieren. Das Foto zeigt eine Mutter, die ihrem Sohn heimlich ein Bonbon in den Mund steckt. Obwohl dies verboten ist,

Abb. 328
Z. S. Strother
Die *tundanda* werden zum *mimba* im Dorf begrüsst.
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 26.7.1987
Z. S. Strother

Abb. 329
Z. S. Strother
Eine Mutter steckt ihrem Sohn heimlich ein Bonbon in den Mund. *Mimba*-Feier.
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 26.7.1987
Z. S. Strother

Abb. 330
Z. S. Strother
«Hoch damit!» Der *sh'a Khulu* Tanz. *Mimba*-Feier.
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 26.7.1987
Z. S. Strother

Abb. 331
Z. S. Strother
***Mimba* ist ein Freudentag.**
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 26.7.1987
Z. S. Strother



Abb. 328



Abb. 329



Abb. 330



Abb. 331



Abb. 332

Abb. 332
Z. S. Strother
Tundanda tragen Feuerholz ins Dorf.
Mukanda des Chief Kime
(Mayimbi a Mulenda), August 1988
Z. S. Strother

Abb. 333
Z. S. Strother
Tundanda singen mitodio (mukanda-Lieder) und tanzen im Kreis.
Mukanda des Chief Kime
(Mayimbi a Mulenda), August 1988
Z. S. Strother

Abb. 334
Z. S. Strother
Toto erhascht einen Blick.
Mukanda des Chief Kime
(Mayimbi a Mulenda), 7.9.1988
Z. S. Strother



Abb. 333



Abb. 334

drücken die Betreuer ein Auge zu. Ihr Sohn schluckt es schnell, ohne sie weiter zu beachten. In der Zwischenzeit tanzt Kashala (in einem neuen Kleid) neben ihrem Neffen Kibi, um ihre Liebe und Unterstützung zum Ausdruck zu bringen.

[Abb. 330] Während des *mimba* beweisen die Initianden, dass sie die charakteristischen *mukanda*-Tänze beherrschen. Beim *sh'a Khulu* sollten sie in der Lage sein, so mit den Hüften zu kreisen, dass die Schnüre ihres Rockes waagrecht fliegen (auf Höhe mit den Hüften). Die Menge feuert sie an und singt «*kosa!*» («Hoch damit!»), eine freche Doppeldeutigkeit bei einem Pubertätsritual. Das Argument für die Beschneidung lautet, dass sie die Fruchtbarkeit und die Potenz der Initianden sicherstellt.

[Abb. 331] Beim *mimba* herrscht ansteckende Freude. Die Masken tanzen auf den Dächern und auch die Frauen genießen die Musik. Im Dorf Kende bot man Speisen und Hirsebier für über dreihundert Gäste an.

[Abb. 332] Dank der hohen Steuern, die der Gemeinde für Fleisch abverlangt werden, essen die Jungen während der Initiation besser als je zuvor in ihrem Leben. So wachsen sie vor aller Augen und bauen beim anstrengenden Körpertraining sichtbar Muskelmasse auf. Die Stunden des Stampfens und Drehens der Schultern und Hüften beim Tanz dienen nicht nur dem Spass, sondern trainieren auch Ausdauer und Atmung. Einer der Autoren fragte einige Jungen nach Abschluss des Lagers, was ihnen an *mukanda* am besten gefallen habe. Eine Hälfte der Befragten nannte das Essen, die andere das Tanzen.

Um die Initiation zu bezahlen, werden die Initianden zu Gemeindearbeiten entsandt, wie beispielsweise hier auf dem Bild zum Sammeln von Brennholz. Die kupferrote *miseke* wird heute nur noch bei Feierlichkeiten eingesetzt, da sie sehr teuer ist. Die Initianden und ihre Wächter reiben sich an den meisten Tagen des Ritus daher mit rotem Ocker ein (*khundzu*). Die Tonschicht schützt sie vor Moskitos im Busch und vor Kratzern beim Barfußgehen. Ausserdem ist *khundzu* dunkelrot und ähnelt Blut, was die Initianden ständig daran erinnert, dass sie in Zeiten der Not Tapferkeit (*unzui*) beweisen müssen. Im Dorf Kime gruben die Initianden selbst eine Grube, um *khundzu* zu schürfen. Sie zermahlen es jeden Tag im Mörser, bevor sie es selbst auftragen.

[Abb. 333] Statt ihre Kraft und Ausdauer durch sportliche Übungen zu steigern, verbringen die Jungen mindestens 75 Minuten jeden Morgen und Abend singend und tanzend im Kreis. Bei diesem Call-and-Response stösst der Junge in der Mitte zuerst einen Jubelruf aus und beginnt dann ein Lied, in das die anderen einstimmen. Die Wächter dahinter achten darauf, dass alle die gleichen Schritte machen. Das Foto zeigt ein seltenes Ereignis in Kime: Die Jungen singen inmitten der Gemeinde. Normalerweise tun sie dies auf einer Tanzfläche (*kilombo*) im Lager ausserhalb des Dorfes, so dass die meisten Bewohner sie nur aus der Ferne hören können.

[Abb. 334] Toto (sieben Jahre alt) war der Jüngste in einem Lager mit sechszwanzig Jungen, die im Durchschnitt vierzehn Jahre alt waren. Sein Vater hatte ihn gezwungen zu gehen, weil ein Chief einen Sohn im Lager haben muss. Anfangs fiel es dem Jungen schwer, die obszönen Lieder zu singen. Es war ihm peinlich, dass seine Mutter ihn hören und seine Stimme erkennen konnte. Doch nach wenigen Wochen hatte er Freude daran, die unartigen Worte aus vollem Herzen zu rufen. Er entwickelte Kühn-

heit (*umbunzudi*). Trotzdem suchten er und die anderen kleineren Jungen ihre Mütter auf, wenn sie das Dorf für verschiedene Rituale verkleidet besuchen durften, und hofften, dass diese sie erkannten. Oft lachen und weinen die Mütter gleichzeitig nach solchen Begegnungen. Einerseits sind sie beruhigt, ihre Söhne gesund und munter zu sehen, andererseits sind sie traurig, nicht mit ihnen sprechen zu können. Die Erfahrung von Nähe und Trennung zugleich macht ihnen bewusst, dass ihre Söhne ins Reich der Männer übergegangen sind, das ausserhalb ihrer Domäne liegt.

Nach dem *mimba*, mit dem die Initianden bewiesen haben, dass sie die Tänze für die *mukanda*-Masken beherrschen, beginnen sie, die technisch schwierigeren Tänze für die Dorfmasken (*mbuya jia kifutshi*) zu üben – die wichtigsten der Pende-Masken, die die Lebenden und die Toten feierlich vereinen. In dieser Zeit reisen Schnitzer in der Region umher und bieten Masken zum Verkauf an. Ausserdem geben die Chiefs Masken in Auftrag, die in ihren Sammlungen noch fehlen.

Himmelheber hatte das Glück, genau zu dieser Zeit im Land der Pende anzukommen. Er erwarb eine Reihe unversehrter, farbenprächtiger und einsatzbereiter Dorfmasken, wie *kindjinga* [Abb. 341], *kambanda* [Abb. 343] und *kiwoyo* [Abb. 350]. Die Chiefs waren wahrscheinlich deshalb bereit, sie zu verkaufen, weil sie die hohen Kosten der Zeremonien mit dem Erlös decken wollten und wussten, dass sie genug Zeit hatten, die Masken zu einem geringeren Preis zu ersetzen.

[Abb. 335] Das Ritual des «Berührens der Maske» führte die Jungen an die *mukanda*-Masken heran. Während eines der Abschlussrituale versöhnen sich die Initianden mit den Dorfmasken. In Kende müssen die Initianden sich dafür hinlegen, damit sie nicht sehen können, was passiert. Einer der Wächter pinselt ihnen eine Art Medizin auf den Rücken. *Kipoko* (der Chief der Dorfmasken) [Abb. 351] tritt auf ihre Rücken, um die Wirbelsäule zu stärken und Sperma aus dem Sack freizusetzen, der sich am unteren Ende der Wirbelsäule befinden soll. Dann tippt er die Jungen mit einem Fliegenwedel an und sein Assistent streicht Kaolinit auf die Beine der Initianden.

Sobald alle gesegnet sind, schliesst das Ritual mit einem Test der Männlichkeit der Jungen. Die Initianden stehen in einer Reihe und einer nach dem anderen greift nach den Ohren von *kipoko*, dem Chief der Dorfmasken, und nimmt einen Bissen vom Bord der Maske (manchmal auch von der Spitze der Nase). Sobald der Junge gegessen hat, muss er sich umdrehen und durch einen Spiessrutenlauf mit Peitschen preschen. Wenn er das schafft, ohne zu stürzen, wird er als reif für den Geschlechtsverkehr erachtet. Vor lauter Angst erbricht sich manchmal ein Junge. Falls das passiert, wird er aus der Gruppe genommen und muss das Ritual in einem anderen Lager wiederholen, bevor er seine Reife erlangen kann.

Später am Nachmittag führen die Initianden der Gemeinde einige Tänze der Dorfmasken (*mbuya jia kifutshi*) vor (die peitschenden *mukanda*-Masken sind von diesem freudigen Ereignis ausgeschlossen). Drei der ältesten und versiertesten Initianden erschienen in vollem Kostüm und erhalten grossen Beifall für ihren Auftritt. Um ein *mukanda* zu vollenden, müssen die Dorfmasken tanzen. Einige Chiefs aber warten damit lieber ein paar Monate, um der Gemeinde Zeit zur Erholung zu geben und um die Ressourcen für das drei- bis fünftägige Spektakel zusammenzubekommen. Wenn sich dies über Monate hinzieht, kann die Strategie

Abb. 335
Z. S. Strother
Kipoko-Maske beim *kibetelo*-Ritual
während der Initiation beim *mukanda*
von Chief Kende.
Ndjindji, 9.8.1987
Z. S. Strother

Abb. 336
Z. S. Strother
Elefantenjagd
Mukanda des Chief Kende Kakele
Ndjindji, 11.8.1987
Z. S. Strother



Abb. 335



Abb. 336

nach hinten losgehen, denn die Initianden gelten erst dann als vollständig initiiert, wenn sie von der *kipoko*-Maske gegessen haben.

[Abb. 336] Den Initianden wird gesagt, dass das *mukanda* erst enden kann, wenn sie einen Elefanten erlegt haben. Gegen Ende marschieren die Jungen aus dem Lager, das inzwischen auf seine maximale Grösse angewachsen ist, in den Wald, wo sie auf den «Elefanten» treffen: einen Schirmbaum (*musengedi*). Sie erfahren, dass «den Elefanten töten» in Wirklichkeit bedeutet, den Baum zu fällen und rund um die Uhr im Geheimen Feuer am Brennen zu halten, um den Stamm zu trocknen, damit er als Sprechertrommel dienen kann. Die Jungen sammeln auch die Blätter des Baums, um sie einem Medikament beizugeben, das ihre Potenz gewährleistet.

Kidinda, der Junge rechts, ist zum *mukanda* von zuhause davongelaufen, als er Lieder hörte, die die Nicht-Initiierten verspotten. Sein Vater schlug vor, eine Geldstrafe zu zahlen, um ihn aus dem Lager zu holen. Sein Argument war, dass er Kidinda bräuchte, damit dieser auf seine Geschwister aufpasste. Doch alle wussten, dass der wahre Grund der war, dass die Familie zu den Malembisten gehörte (einer charismatischen protestantischen Konfession), die sich der Initiation widersetzten. Wahrscheinlich hätte der Chief zugestimmt, aber die Lagerbetreuer drohten mit einem Streik, und der Junge selbst weigerte sich hartnäckig zu gehen. Er erwiderte seinem Vater: 1.) Du bist für das Kinderhüten zuständig, 2.) du konntest Kinder bekommen, weil du selbst initiiert wurdest, und 3.) es ist deine Kirche, nicht meine! Die Angelegenheit kam vor Gericht, aber ohne die Zustimmung des Jungen konnte nichts geschehen. Obwohl er kein begnadeter Tänzer war, hat Kidinda hart daran gearbeitet, die Lieder und Tänze zu lernen. Bei der Abschlusszeremonie übertraf er sich selbst und erhielt grossen Beifall von der Menge.

[Abb. 337] Elf Tage später, als der «Elefant» bereit war, wurden die Nicht-Initiierten in ihren Häusern eingesperrt. Bis zu vierzig Männer mit Stöcken schlossen sich den Initianden an, um den trockenen Baumstamm die Nacht hindurch als Trommel zu spielen, wobei sie tranken und Kriegslieder sangen.

Doch bevor die Männer damit anfangen, sammelten die Lagerbetreuer die Maskenkostüme und Kopfstücke und liessen die Initianden das gesamte Stroh um das Lager herum aufkehren und auf das Dach des Hauses werfen. In dieser Phase gab es 1987 einmal einen heftigen Streit. Die jungen Männer, die das Lager leiteten, wollten den Regeln getreu alle Masken ins Feuer werfen. Die Väter aber meinten, man solle die Masken in Leinensäcke versteckt heimlich verkaufen, um die Kosten für das Lager zu decken.

Nachdem der Gesang beendet war, sammelten die Organisatoren einige trockene Holzstücke und versteckten sie stellvertretend für die Masken in Leinensäcken. Sie hatten für die Zeremonie eine mondlose Nacht gewählt, und als der Ausbilder den «Elefanten» und das Haus in Brand setzte, entstand eine beeindruckende Feuersbrunst, deren Hitze man auf dem Gesicht spüren konnte. Als man die Säcke in die Flammen warf, zerplatze das trockene Holz zischend und knallend in einem Funkenregen.

Warum entscheidet man sich 2018 für ein *mukanda*? Während die katholische Kirche das *mukanda* im 20. Jahrhundert ablehnte, haben es viele ihrer Vertreter in den 2000er-Jahren angenommen und manchmal sogar Abschlussfeiern organisiert. Die charismatischen kongolesischen Kirchen (*églises de réveil*)

hingegen verfolgen eine harte Linie und exkommunizieren Eltern, die ihren Söhnen die Teilnahme erlauben. Auch viele junge Männer selbst wenden sich gegen das *mukanda*, weil sie darin keinen wirtschaftlichen Wert erkennen. Die Jungen, die das *mukanda* weiterhin verlangen, tun dies, um nicht gehänselt zu werden. Sie wollen vor den *mukanda*-Masken nicht davonlaufen müssen und einige würden gern selbst die Dorfmasken tanzen dürfen. Nicht zuletzt muss ein Junge initiiert werden, um Chief einer Linie oder eines Dorfes werden zu können. Es fällt auf, dass einige der Lager trotz des wachsenden Widerstands weitaus grösser sind als Ende der 1980er-Jahre. In Kende, das 1987 etwa 20 Jungen beherbergte, waren es 60 im Jahr 2000 und 46 im Jahr 2011. Selbst 2018, in einer Zeit grosser Unsicherheit in der Region, verzeichneten die Lager zwischen 13 und 32 Jungen. Eines hat sich gegenüber den 1980er-Jahren geändert: Heute sind Chiefs und Väter für die Einleitung der meisten Lager verantwortlich und nicht mehr die Jungen selbst.

Warum entscheidet man sich also für ein *mukanda*? Erstaunlicherweise haben nur zwei der vielen Menschen, die im Lauf der Jahre dazu befragt wurden, das genannt, was die Jungen tatsächlich die meiste Zeit über tun: singen. In den Jahren 1987 und 1988 nahm ich 85 bis 120 verschiedene Lieder in jedem der beiden von mir besuchten Lager auf. Mit einigen wird geneckt («Wer im Dorf bleibt, ist ein Kind!»), viele vermitteln moralische Inhalte durch Geschichten von Vögeln und anderen Tieren, einige sind unverschämt schlüpfrißig, und die denkwürdigsten sind historische Lieder mit eindringlichen Melodien wie zum Beispiel dieses:

*Ngenze a Panda udi kale ku mbongo ya Loange,
Muna Munzadi wamakana ha pambu ya Khoyi,
Ita ngayisha mu Mbinda. Tsumienu ngenji, jiyile
Makumbi a Lubunda,
Wasala kungima.
Mbimbi tsuayidile kilako, Makumbi a Panda azuele mi-
longa, mbimbi tuaitshikina.
Kisanga kia Muna Mumbanda!*

Mit der Stimme eines Gesandten von Chief Kisanga:

Ngenze a Panda ist schon flussabwärts gefahren,
Das Kind von Munzadi hielt an der Kreuzung bei Khoyi,
Ich verliess den Krieg in der Savanne Mbinda [an der
Grenze]. Schick jemanden los, damit er Makumbi a
Lubunda holt,
der zurückgeblieben ist.
Wir hatten uns auf das geeinigt, was Makumbi a Panda
sagte, was er sagte, war das, was wir tun wollten.
Kisanga, Kind von Mumbanda!

Wenn Ausländer das *mukanda* rechtfertigen wollen, beschreiben sie es manchmal als «Schule». Die Situation ist aber weitaus komplexer. Ja, die Jungen lernten die Lieder zu singen, während sie sich auf ihre Tanzschritte konzentrierten. Dennoch stellte sich heraus, dass die Worte ihnen genauso rätselhaft waren wie den Autoren dieses Aufsatzes. Auch hat niemand versucht, den Initianden das Lied zu erklären. Stattdessen wurden die Jungen unbewusst in Tonbandgeräte für die Gemeinde verwandelt.



Abb. 337

Abb. 337
Z. S. Strother
Theoretisch wird am Ende eines *mukanda* alles zerstört. Ein Wächter beobachtet das Feuer und stellt sicher, dass niemand etwas herausholt, bevor es zu Asche wird.
Mukanda von Chief Kende Kakele Ndjindji, 23.8.1987
Z. S. Strother

Abb. 338
Z. S. Strother
Die Kinder werden von den Masken des *mukanda* noch immer angezogen. Hier spielen einige mit einer Widdermaske eines früheren *mukanda*, die versteckt war, um sie bei Gelegenheit zu verkaufen. Früher wäre sie am Ende der Initiation verbrannt worden.
Nyanga, 6.1.2007, digitale Fotografie
Z. S. Strother



Abb. 338

Abb. 339
Marvin Goertz
Der Bildhauer Mashini Gitshiola zeigt Bilder von sich selbst vor einem Publikum.
Nyoka-Munene, Januar 2007, digitale Fotografie
Marvin Goertz



Abb. 339

Während die Jungen nichts über die Geschichte erfahren, von der die Lieder erzählen, sind es eher die Zuhörer in den Dörfern, die fragen: Wer oder was war «Ngenze a Panda»? Von welchem Krieg sprechen wir? Nachdem der Stress der Initiation vorbei ist, lernen die Interessierten, dass die Männer von Kisanga einmal zugestimmt hatten, gegen das Volk der Kombo-Kiboto in den Krieg zu ziehen. Im letzten Moment jedoch zerstreuten sich die drei Befehlshaber und hielten sich nicht an den Plan von Makumbi a Lubunda, so dass der Chief selbst getötet wurde.

Auch wenn das Lied sich auf einen tatsächlichen Konflikt bezieht (wahrscheinlich im späten 19. Jahrhundert), beinhaltet es einen moralischen Appell: Schmiedet einen Plan und haltet zusammen, oder ihr werdet verlieren. Im Alltag wird das Lied vor Gerichtsverfahren gesungen, wenn Zeugen sich gegenseitig daran erinnern: Wir haben uns auf eine Sichtweise geeinigt, wir bleiben dabei, oder wir werden verlieren.

Meist wird das *mukanda* wertgeschätzt, weil es eine Verwandlung hervorbringt. In den 1980er-Jahren sagten viele, dass die Daseinsberechtigung des *mukanda* darin bestehe, dass es die Jungen *kutema* mache, also aufmerksam, einfallreich, belastbar, fleissig, unabhängig und in der Lage, den eigenen Lebensunterhalt zu verdienen. Im Jahr 2018 fand Nzomba durch ausführliche Interviews heraus, dass viele Eltern glaubten, «dass die Uneingeweihten nicht wach sind (*éveillés*): Sie haben nicht den Mut sich zu äussern oder Projekte anzustossen, sie haben keine Ausdauer, keinen Mut und keine Kühnheit. Manche Familien glauben, dass man diese Qualitäten nur in der Praxis erwirbt. Und dass diese Eigenschaften dem Jungen helfen werden, sich und seine Familie zu verteidigen [...], weil der Initiierte nicht vor einer Situation zurückschrecken wird, nachdem er im Namen seiner Generation einen Eid geschworen hat.» Viele Eltern teilen die Ansicht, dass nicht-initiierte Jungen «schüchtern, unfertig, faul, stumpf sind und lieber in der Nähe ihrer Mütter und Schwestern bleiben. Sie meiden andere Gruppen von Jungen und können vor einer Menschenmenge nicht für sich selbst sprechen.»

Zuerst erscheinen die *mukanda*-Masken Kindern in Albträumen, dann aber locken und necken die Kinder sie [Abb. 338], und die Jungen werden schliesslich Gelegenheit haben, sie zu berühren – ein Akt, der sprachwissenschaftlich identisch ist mit «Verantwortung übernehmen». Chief Malombo Kalongela zufolge ist das *mukanda* wichtig, weil es junge Männer aus verschiedenen Familien zusammenbringt und sie lehrt zusammenzuhalten, während sie intensive Erfahrungen teilen und verhandeln. Die Konfrontation mit den Masken ist dabei von zentraler Bedeutung.

HINWEIS ZUR FOTO-RECHERCHE

Z. S. Strother — Die Fotografien in diesem Essay wurden als Dokumentation für zukünftige Publikationen und Diavorträge konzipiert. Ich habe eine Nikon F3 benutzt. Mehrere Fotografen hatten mir die Verwendung von Kodachrome-Diafilmen empfohlen, weil diese besonders empfindlich für Rot und Grün sind und der roten Erde und dem üppigen Laub der Tropen schmeicheln. Die meisten Fotos in diesem Essay wurden daher mit Kodachrome aufgenommen; am Ende musste ich jedoch einige Rollen wegwerfen, weil es ein «langsamer» Film ist und die Maskentänze

und andere anstrengende körperliche Aktivitäten meist spät am Tag angesetzt sind, wenn es bereits kühler ist. Ektachrome war «schneller» und an bedeckten Tagen unerlässlich, hat aber einen Blaustich.

Es gab keine Fotolabore für Farbfilme im Land. Nzomba Dugo Kakema arbeitete damals als wandernder Porträtfotograf und musste seine Schwarz-Weiss-Filme einzeln nach Kinshasa schicken, um sie dort entwickeln zu lassen. Bei der Durchsicht seiner Abzüge und Negative konnte ich erkennen, dass die Labore ihre Chemikalien streckten, um Geld zu sparen. Kamen Bestellungen dort an, wenn die Chemikalien bereits verbraucht waren, dann war die Qualität des Negativs und ihrer Abzüge dürftig. Also war klar, dass meine Filme zur Entwicklung aus dem Land geschickt werden mussten.

Eine unerwartete Heimreise am Ende eines Jahres ermöglichte es mir, meine Fotos zum ersten Mal zu sehen, und bestätigte, dass der Schwarz-Weiss-Negativfilm die monatelange Lagerung unter tropischen Bedingungen vor und nach der Belichtung besser überstanden hatte. Für die meisten meiner Arbeiten habe ich mich daher auf Schwarz-Weiss-Filme verlassen. Ich nahm frankierte Versandtaschen mit, die an Labors in Europa und den USA adressiert waren, und wartete monatelang, bis ich jemanden traf, der das Land verliess, um ihn dann zu bitten, die Filme für mich aus dem Ausland an die Labors zu schicken.

In den späten 1980er-Jahren verpflichtete das Mobutu-Regime jeden Erwachsenen, ein Foto auf seinem Personalausweis anzubringen. Die Nachfrage nach Porträtfotos war entsprechend gross und die Menschen waren an die lange Verzögerung zwischen Aufnahme und Lieferung der Fotos gewöhnt. Für ihre eigenen Porträts bevorzugten sie sorgfältig gewählte Posen in Ganzfigur. Die meisten Menschen freuten sich, fotografiert zu werden, und lehnten es selten ab. So war es auch noch 2007 bei einem Folgebesuch. Gelegentlich zögerte eine Person, weil sie Ritual- oder Arbeitskleidung anhatte und befürchtete (wie eine Frau es formulierte), dass «die Menschen in Amerika denken werden, dass ich arm bin». Sie waren jedoch einverstanden, als ich ihnen versprach, die Umstände zu erklären (die Raubkopien meiner Fotos im Internet erschweren es, dieses Versprechen zu halten). Gelegentlich fragte sich ein junger Chief, ob ein bestimmtes Objekt oder ein bestimmter Ort fotografiert werden sollte, aber seine Ältesten waren immer einverstanden und fragten: «Was macht das schon?» Beim *mukanda* gab es damit nie Probleme. Die Chiefs und Ältesten hatten ihre Erlaubnis gegeben. Die Disziplin und emotionale Intensität während der Rituale führten dazu, dass die Initianden und Organisatoren meine Anwesenheit selten zu bemerken schienen, weil sie sich völlig auf den jeweils nächsten Schritt konzentrierten.

Es beschämt mich, wie lange es aufgrund der Probleme beim Forschen in einer Sperrzone gedauert hat, bis die von meinen Gastgebern gewünschten Veröffentlichungen vorgelegt werden konnten. Im Jahr 2007 nahm ich so viele Abzüge wie möglich mit, und die Bekannten von damals schwelgten nostalgisch in den Bildern von sich in der Jugend und wollten der jüngeren Generation zeigen, warum die Kunst und Kultur der Pende (*ima jia Apende*) wertgeschätzt werden sollte [Abb. 339]. Nzomba und ich freuen uns darauf, ihnen Exemplare des vorliegenden Katalogs überreichen zu können.



Abb. 340



Abb. 341



Abb. 342

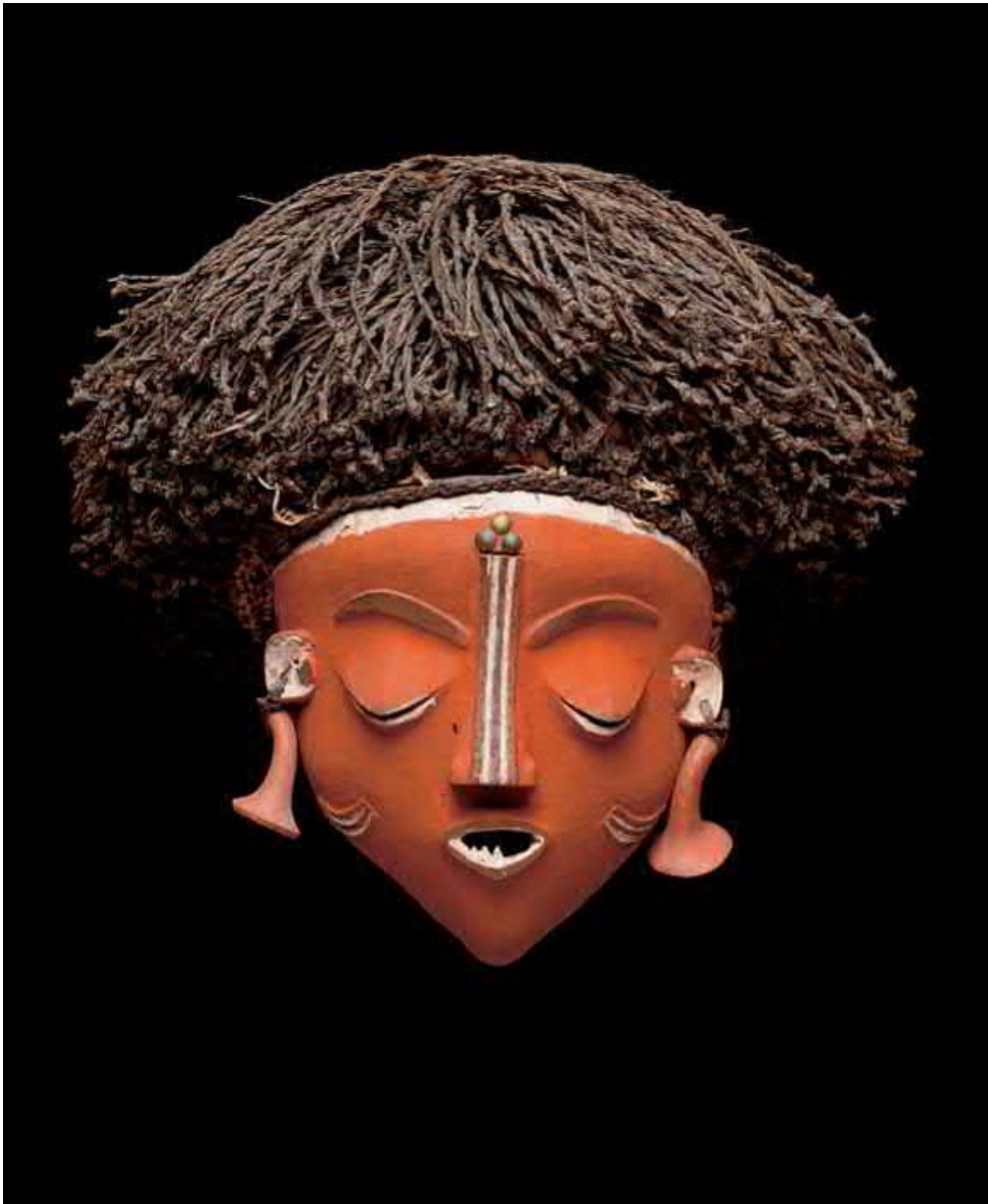


Abb. 343



Abb. 344



Abb. 345



Abb. 346



Abb. 347



Abb. 348



Abb. 349



Abb. 351



Abb. 350.1



Abb. 350.2

Abb. 340
Hans Himmelheber
Hinter der Maske ist das lange Gebäude des Beschneidungslagers zu erkennen
Pende-Region, 1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 190-27

Abb. 341
Künstler der östlichen Pende-Region
Maske mit Federn kinjinga/munyangi
Vor 1939, Holz, Farbpigmente, Federn, Kaurischnecken und Textilien, 69 × 42 × 62 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 30
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 342
Hans Himmelheber
Auftritt einer Maske auf Stelzen
Pende-Region, 1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 192-4 bis 192-6

Abb. 343
Künstler der östlichen Pende-Region
Maske mit Frauengesicht, kambanda
Vor 1939, Holz, Farbpigmente, Pflanzenfasern und Messingnägeln, 32 × 35 × 30 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 21a
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 344
Künstler der zentralen Pende-Region
Männliche Maske
Vor 1939, Holz, Farbpigmente und Pflanzenfasern, 40 × 26 × 24 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 20
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 345
Künstler der Kwilu-Pende-Region
Maske gitenga
Vor 1939, Rattan, Raffia, Federn, 94 × 64 × 12 cm
Museum der Kulturen Basel, III 9178
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 346
Hans Himmelheber
Grosse, weisse Augen waren mit entfesselter Wut gleichgesetzt.
Pende-Region, 24.5.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 190-29

Abb. 347
Hans Himmelheber
Auftritt einer mbuya-Maske mit Blättern und Raffiagewand
Pende-Region, 1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 192-12 bis 192-14

Abb. 348
Künstler der zentralen Pende-Region
Männliche Maske
Vor 1939, Holz, Farbpigmente und Pflanzenfasern, 31 × 23 × 17 cm
Museum Rietberg Zürich, 2016.152
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 349
Künstler der östlichen Pende-Region
Horizontale Maske kiwoyo
Vor 1939, Holz, Farbpigmente und Pflanzenfasern, 64 × 18 × 22 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 18
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 350
Künstler der zentralen Pende-Region
Horizontale Maske im Stil von giwoyo
Vor 1939, Holz, Farbpigmente und Pflanzenfasern, 53,5 × 22 × 37 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 17
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 351
Künstler der östlichen Pende-Region
Stülpmaske kipoko
Vor 1939, Holz, Farbpigmente, 28,5 × 30 × 35 cm
Museum Rietberg Zürich, 2016.151
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

INITIATIONSMASKEN DER PENDE: KUNST, UM AUS JUNGEN MÄNNER ZU MACHEN — Hans Himmelheber hielt sich 1938/1939 gerade zu der Zeit im Kongo auf, als das nur alle zehn Jahre stattfindende *mukanda*-Ritual in der Pende-Region durchgeführt wurde. Die Jungen lebten getrennt von ihren Müttern und abseits der zivilisierten Welt der Dörfer im Busch, erlernten Tänze, Lieder oder handwerkliche Fähigkeiten, eigneten sich aber auch ein den Männern vorbehaltenes geheimes Wissen an. Am Ende der gemeinschaftlichen Erfahrungen waren die Jungen auf ihre Rolle als Männer in der Gesellschaft vorbereitet. Verschiedene Maskentypen begleiteten die Jungen während der langen Zeit der Prüfungen und Gefahren.¹ Hans Himmelheber besuchte die Lager, in denen die Beschneidungen durchgeführt wurden, und fotografierte die Tänze der Maskengestalten [Abb. 340/342]. Da die Masken nach der Benutzung als wertlos angesehen wurden, konnte er ganze Serien der rot leuchtenden Initiationsmasken erwerben.

Bei den Pende lassen sich weibliche, männliche und hypermännliche Masken unterscheiden.² Das Feminine wird als friedvoll, selbstkontrolliert und sozial idealisiert. Männlich sind Hitze, Kreativität und starke Emotionen – bis hin zu unkontrollierter Wut und Aggression im Fall des Hypermaskulinen. Diese Charakterzüge sind auch in den Masken erkennbar. Die weibliche Maske, die hier abgebildet ist, hat eine flache Stirn, runde Augenbrauen und vor allem den *zanze* genannten Blick mit den gesenkten Lidern, der als besonders schön und verführerisch galt [Abb. 343]. Im Gegensatz dazu vermittelt die männliche Maske einen aggressiven Eindruck [Abb. 344]: Das Gesicht ist eckig und kantig, die Augen lugen unter den Lidern wachsam hervor und die Lippe ist geschürzt, als ob die Maske – so die Interpretation der Pende – gleich losbrüllen wollte.

Eine Maske, vor der man sich weit mehr in Acht nehmen musste, ist die *gitenga*-Maske in Form einer Scheibe [Abb. 345]. Die runden, offenen Augen wurden als «gefährlich» beschrieben. Wie alle Initiationsmasken mit einer Gerte bewaffnet, hatte die *gitenga*-Maske neben sozialen auch polizeiliche Aufgaben und konnte die Initianden und Dorfbewohner bei Regelverstössen bestrafen. Die *pumbu*-Maske der östlichen Pende war besonders mächtigen Chiefs vorbehalten und wirkte aufgrund der weit aufgerissenen Augen ausserordentlich furchterregend [Abb. 346].

Auf Fotografien ist zu erkennen, dass viele Pende-Masken wie diese männliche Maske [Abb. 348] entgegen unseren Sehgewohnheiten horizontal getragen wurden. Dies trifft auch auf die *kiwoyo*- beziehungsweise *giwoyo*-Masken zu [Abb. 349/350]. Von westlichen Betrachtern oftmals als Bart missverstanden, handelte es sich bei letzteren um die Darstellung eines wie zur Beerdigung horizontal aufgebahrten Leichnams. Dieser Maskentyp wurde naturgemäss mit dem Reich der Toten assoziiert.

Zu den wichtigsten Dorfmasken der östlichen Pende gehören die *kipoko*-Aufsatzmasken der Chiefs [Abb. 351]. *Kipoko* tanzte zu wichtigen Gemeinschaftsritualen wie der Ernennung eines neuen Dorfchefs und stand für die Verbindung zur Welt der Toten. Aber auch in den Beschneidungslagern spielte *kipoko* eine wichtige Rolle. Am Ende der Initiation mussten sich die jungen Knaben vom Rand der imposanten Maske etwas zu essen schnappen, der ultimative Test, um danach als vollwertige Männer in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. — Michela Oberhofer

1 Strother, 1988.
2 Siehe hierzu Strother, 2008, S. 23–28.



Abb. 352



Abb. 353



Abb. 354.1

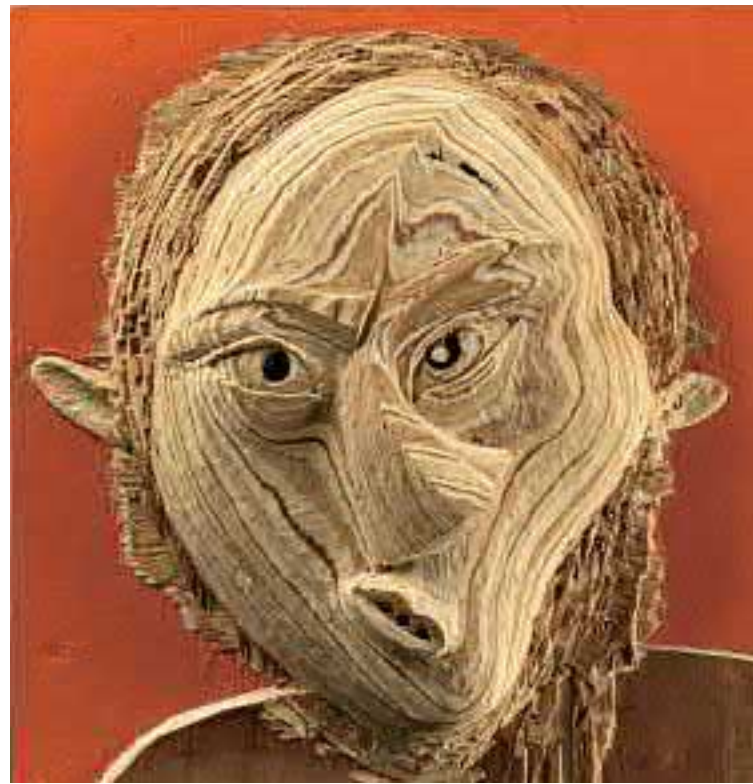


Abb. 355.1



Abb. 354.2



Abb. 355.2

Abb. 352
Künstler der zentralen Pende-Region
Maske mbangu
Vor 1939, Holz, Textil- und Pflanzenfasern, Farbpigmente, 31 × 21 × 13 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 25
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 353
Steve Bandoma
Papotage
Aus der Serie *Opium*
2016, Acryl, Tinte und Collage,
180 × 120 cm
Galerie MAGNIN-A, Paris

Abb. 354
Aimé Mpane
La Demoiselle Picasso-Minso
2018, Acryl und Mischtechnik auf Holz,
31 × 32 × 7 cm
NOMAD GALLERY, Brüssel
Sammlung Aimé Mpane

Abb. 355
Aimé Mpane
La Demoiselle Picasso-Mputu
2017, Acryl und Mischtechnik auf Holz,
31 × 32 × 7 cm
NOMAD GALLERY, Brüssel
Sammlung Aimé Mpane

LICHT- UND SCHATTENSEITEN: DIE PENDE-MASKE MBANGU IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST — Eine der bekanntesten, aber zugleich ungewöhnlichsten Masken ist die sogenannte *mbangu*-Maske der zentralen Pende. In der Kunst Afrikas ist das eine der seltenen Masken, die asymmetrisch gestaltet wird [Abb. 352]. Die Initiationsmaske lebt von dem starken Schwarz-Weiss-Kontrast. *Mbangu* wurde mit Krankheit, Unglück und körperlicher Unzulänglichkeit assoziiert, was auf Hexerei zurückgeführt wurde.¹ Mund, Nase und Auge auf der dunklen, «kranken» Seite sind verzerrt. Demgegenüber zeigt die weiße Seite typische Merkmale einer männlichen Pende-Maske wie die markante Stirn und die ausgeprägten Wangenknochen – Sinnbilder für Kraft und Gesundheit. *Mbangu* war «verhext», suchte aber zugleich nach dem Ursprung des Übels. Mit ihrer zugleich harmonischen und asymmetrischen Gestaltung stand *mbangu* für Krankheit und Heilung, für Leiden und Hoffnung zugleich.

Sowohl der kongolesische Künstler Steve Bandoma als auch sein Landsmann Aimé Mpane beziehen sich in ihren Kunstwerken auf diesen aussergewöhnlichen Maskentyp. In seinem Gemälde *Papotage* («Geschwätz») aus der Serie *Opium* hinterfragt Steve Bandoma die Missionierung der kongolesischen Bevölkerung vom 15. Jahrhundert bis heute [Abb. 353]. Mit dem Titel und dem Motiv der *mbangu*-Maske kritisiert er die Doppelgesichtigkeit und Heilsversprechen der Kirche. Statt Austausch und Synkretismus verlangten die Missionare oftmals die Abkehr von traditionellen religiösen Praktiken. Damit einher ging leider die Zerstörung von alten Masken und Figuren, was auch Hans Himmelheber auf seiner Reise dokumentierte.

In seiner Serie *Demoiselles* erschuf der Künstler Aimé Mpane doppelgesichtige Porträts, die auf der Vorder- und Rückseite des Trägermaterials zu besichtigen sind [Abb. 354/355]. Aus mehreren Schichten Sperrholz entstehen dreidimensionale Gesichter, die sich unter anderem auf Masken der Pende beziehen. Während die geschnitzten Gesichter auf der einen Seite an Topografien und Reliefs einer Landschaft erinnern, spielen die kräftigen Farben und abstrakten Formen der anderen Seite auf den Kubismus an. Mit dem Titel stellt Aimé Mpane einen direkten Bezug zu Picassos ikonischem Bild *Les Femmes d'Alger* von 1907 her, für das afrikanische Masken als Vorbild dienten. Mpane zollt Picasso Tribut, kommentiert aber zugleich kritisch die Aneignung der Kunst Afrikas durch die Avantgarde. Indem die Betrachterinnen und Betrachter von beiden Seiten durch die Masken blicken können, stellt sich die Frage, was Vorder- und Rückseite, was öffentlich und verborgen ist. — Michaela Oberhofer

¹ Strother, 2008, S. 27f.



Abb. 356



Abb. 357



Abb. 358



Abb. 359



Abb. 360



Abb. 362



Abb. 363

Abb. 361



Abb. 364



Abb. 365





Abb. 367



Abb. 368



Abb. 369



Abb. 370

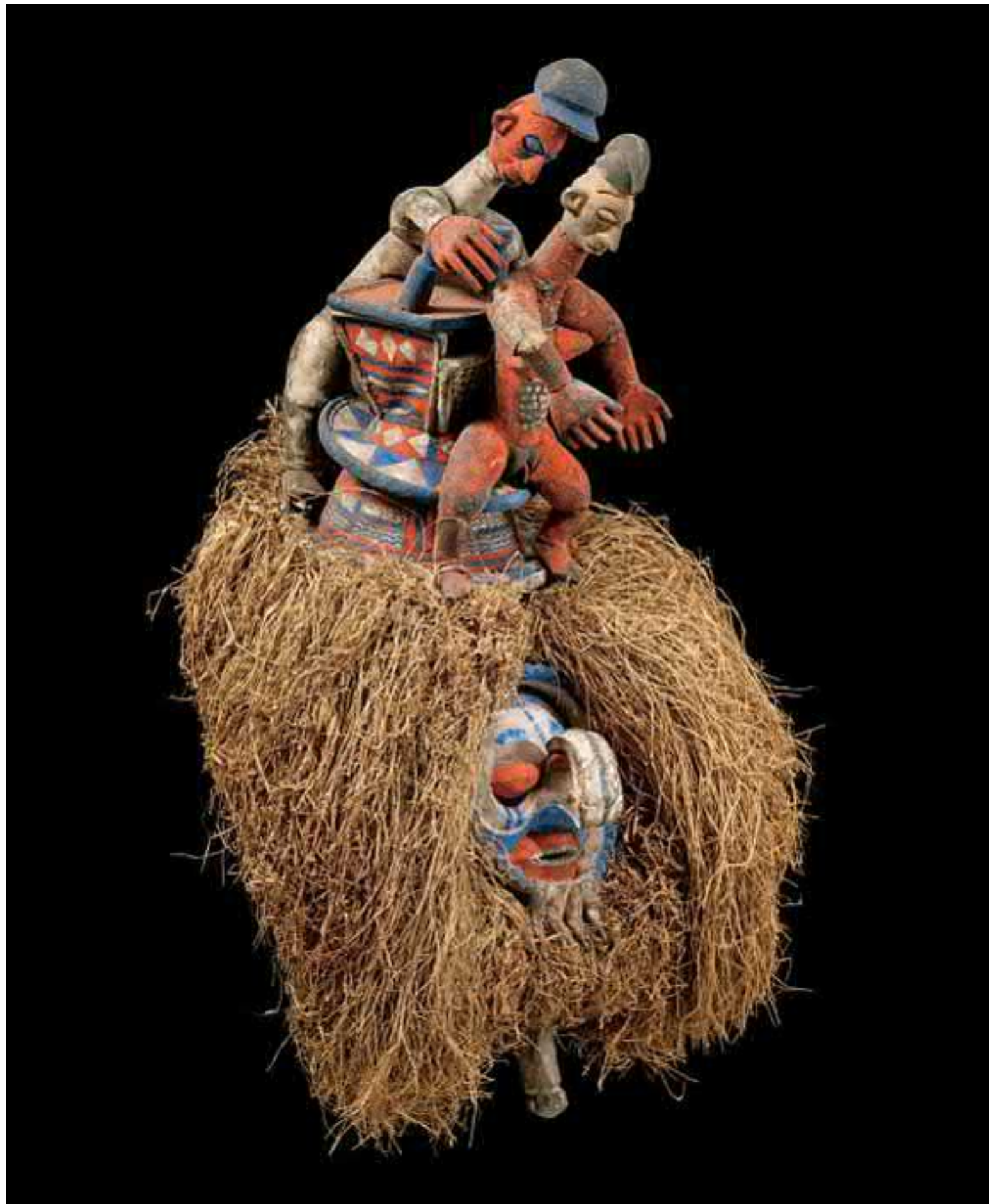


Abb. 371

Abb. 356
Hans Himmelheber
Auftritt der Maske *hemba*
Kiala, 24.6.1938, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich, FHH 157-38 bis
FHH 157-41

Abb. 357
Künstler der Suku-Region
Maske mit Vogelaufsatz
Um 1900, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 70 × 35 × 48 cm
Museum Rietberg Zürich, RAC 506
Geschenk Eduard von der Heydt

Abb. 358
Künstler der Suku-Region
Helmmaske mit Antilope
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 57 × 45 × 47 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 2
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 359
Künstler der Suku-Region
Helmmaske
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 49 × 35 × 41 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 1
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 360
Künstler der Suku-Region
Helmmaske
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, ca. 40 × 50 × 50 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 4
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 361
Katomi aus Kapuna
Maske *kambaandzya* zum Schutz
Vor 1939, Ankauf in Kingulu,
Holz, Pflanzenfasern, Farbpigmente,
28 × 60 × 46 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.430
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 362
Künstler der Yaka-Region
Maske mit Kegelaufsatz
Vor 1938, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, ca. 80 × 60 × 50 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.429
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 363
Künstler der Yaka-Region
Maske mit 5-zackigem Aufsatz
Vor 1938, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 54 × 51 × 32 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.428
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 364
Mukelenge Yamfu aus Moanauta
Maske *ndeemba*
Vor 1938, Holz, Raffiagewebe, Federn,
weisse, schwarze und blaue Pigmente,
50 × 50 × 49 cm
Museum der Kulturen Basel, III 1337
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 365
Künstler der Yaka-Region
Maske mit Hörnern, *kisokolo*
Vor 1938, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 36 × 60 × 50 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 26
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 366
Künstler der Yaka-Region
Maske mit Paar beim Liebesspiel
Vor 1938, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 67 × 41 × 35 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 28
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 367
Hans Himmelheber
Maske *mbala* mit Fahrrad
Yaka-Region, 1938, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 168-12

Abb. 368
Künstler der Yaka-Region
Maske mit Paar beim Liebesspiel
Frühes 20. Jahrhundert, Holz, Bastge-
flecht, Pflanzenfasern, 100 × 30 × 30 cm
Privatsammlung Lausanne
John Torres Jr.

Abb. 369
Künstler der Yaka-Region
Maske mit Tieraufsatz
Vor 1938, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 90 × 56 × 44 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 29
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 370
Künstler der Yaka-Region
Maske mit Augen auspickenden Vögeln
Vor 1938, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 60 × 50 × 20 cm
Museum Rietberg Zürich, 2018.7
Geschenk Martin Himmelheber
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 371
Künstler der Yaka-Region
Maske mit zwei Figuren
Vor 1938, Holz, Pflanzenfasern,
Farbpigmente, 77 × 44 × 43 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 27
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

EINE MOMENTAUFNAHME DER KÜNSTLERISCHEN PRAXIS

UM 1938: DIE MUKANDA-MASKEN DER YAKA — Bereits zu Beginn seiner Reise traf Himmelheber östlich von Kinshasa auf die Tänze, die im Zusammenhang mit dem *mukanda*-Lager der Yaka aufgeführt wurden. In diesen Lagern durchliefen Knaben während eines Jahres ihre Initiation und wurden dabei zu vollwertigen Männern. Sie lernten handwerkliche Fertigkeiten und übten sich im Tanzen und Singen. Der Künstler *kalaueni* stellte für jedes Lager drei bis elf Masken her, die danach mit Ausnahme des Anführers immer paarweise auftraten. Getanzt wurden sie von Neunitiierten mit privilegiertem Status. Himmelheber konnte nicht nur eine dichte Fotodokumentation dieser Tänze aufnehmen, sondern auch Maskenensembles erwerben. Diese bestanden aus ganz unterschiedlichen Masken, von gesichtslosen, die vollständig aus Raffia gearbeitet waren [Abb. 361], über solche mit geschnitzten Holzgesichtern und einfachem Kopfschmuck wie antennenartigen Fortsätzen [Abb. 362/363] und Federn [Abb. 364] bis hin zu gehörnten Masken [Abb. 365]. Als Kostüm trugen die Maskengestalten Tanzhemden aus Schnurgeflecht [Abb. 32]. Bei den Tänzen traten zuerst diese schlichteren Masken auf [Abb. 59]. Die grösste und schönste Maske *mbala* erschien zum Schluss des Auftritts und war die Maske des Anführers. *Mbala* waren die absoluten Publikumsлюбlinge und sollten die Zuschauer durch überraschende Szenen, die mit Marionetten auf dem Kopfteil nachgestellt waren, verblüffen. Dabei liessen sich die Künstler von Sex, Humor und dem aktuellen Zeitgeschehen inspirieren. Himmelheber erwarb beispielsweise Masken, die ein Paar beim Liebesspiel [Abb. 366/368] zeigt. Auch moderne Sujets waren beliebt und Himmelheber fotografierte auch eine Maske mit Velofahrer [Abb. 367]. Humor spielte bei der Auswahl der Sujets für *mbala*-Masken eine grosse Rolle. Beliebt waren Parodien von Kolonialbeamten, wie ein *agent sanitaire* auf seinem Motorrad, ein Krankenpfleger am Mikroskop oder ein anderer Arztgehilfe, der eine Frau auf einem Gynäkologenstuhl untersucht [Abb. 371].¹ Eine Entdeckung stellt die Maske mit seitlich am Gesichtstück geschnitzten Vögeln dar, die der Maske die Augen auspickten [Abb. 370]. Dieses Motiv war bis anhin noch nicht für die Yaka beschrieben worden und zeugt vom Erfindungsreichtum der Künstler. Die Yaka-Künstler erschufen für jedes *mukanda*-Lager neue Masken; insofern stellen die von Himmelheber erworbenen Maskenensembles eine Momentaufnahme des künstlerischen Schaffens im Jahre 1938 dar. — Nanina Guyer

¹ Himmelheber, 1939a, S. 11.



Abb. 372



Abb. 373.1



Abb. 373.2



Abb. 374



Abb. 375



Abb. 376



Abb. 377



Abb. 378



Abb. 379



Abb. 372
Künstler der Chokwe-Region
Weibliche Maske *pwo*
Vor 1939, Holz, Farbpigmente,
Pflanzenfasern, Eisen, Kupferlegierung,
34 × 19 × 21 cm
Museum Rietberg Zürich, 2019.423
Ankauf mit Mitteln des Rietberg-Kreises
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 373
Hans Himmelheber
Maskengestalt *pwo*
Vermutl. nördliche Suku-Region,
1938/39, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich,
FHH 173-15, FHH 173-35

Abb. 374
Künstler der Chokwe-Region
Maske mit Perücke
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
29 × 24 × 12 cm
Museum Rietberg Zürich, HH 16
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 375
Hans Himmelheber
Kauernde Maskengestalt *pwo*
Vermutl. nördliche Suku-Region,
1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 172-7

Abb. 376
Hans Himmelheber
**Zwei Wächtermasken *chihongo*
am Eingang des *mukanda*-Lagers**
Vermutl. nördliche Suku-Region,
1938/39, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 174-2

Abb. 377
Künstler der Chokwe-Region
Maske *chihongo*
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern,
Harz, Farbpigmente, 55 × 42 × 33 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 5
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

Abb. 378
Hans Himmelheber
Wächtermaske *chihongo*
Lele-Region, 6.1.1939, SW-Negativ
Museum Rietberg Zürich, FHH 178-36

Abb. 379
Hans Himmelheber
Tanz der Wächtermaske *chihongo*
Lele-Region, 6.1.1939, SW-Negative
Museum Rietberg Zürich,
FHH 179-13 bis 179-20

Abb. 380
Künstler der Chokwe-Region
Maske *chihongo*
Vor 1939, Holz, Pflanzenfasern, Harz,
Federn, Farbpigmente, 58 × 58 × 34 cm
Museum Rietberg Zürich, EFA 29
Geschenk Barbara und Eberhard Fischer
Erworben von Hans Himmelheber

DIE SCHÖNE UND DAS BIEST: MASKEN DER CHOKWE — Mit der Kolonialisierung verschwand die Tradition der Chokwe, wohlhabende Männer im Stil des Kulturhelden Chibinda Ilunga als hölzerne Figuren zu verewigen [Abb. 7]. Stattdessen konzentrierten sich die Künstler auf die Produktion von Masken. Wir kennen zwei unterschiedliche Maskentypen: Tanzmasken, deren Gesichtsstücke in einem naturalistischen Stil aus Holz geschnitzt sind, sowie die aus Harz geformten Wächtermasken der *mukanda*-Lager.

Hans Himmelheber traf während seiner Reise immer wieder auf diese verschiedenen Maskengestalten der Chokwe, fotografierte ihre Auftritte, erwarb Masken und befragte deren Erschaffer. Er notierte dabei auch deren Namen: Maliboka aus Kambaganungu, Allone aus Sakuhindika, Mamukepe.¹ In diesen Interviews macht Himmelheber eine für die Kunstgeschichte bedeutende Entdeckung. Bei den *pwo*-Tanzmasken, die mit ihren anmutigen Gesichtszügen, den Tätowierungen und der Frisur die ideale Frau verkörperten, handelt es sich um eine Art Halbporträt, weil die Proportionen einem realen Frauengesicht nachempfunden sind [Abb. 372/373/375]. Ein Künstler erzählte Himmelheber, wie er sich diese Masse erschlich, ohne dass die Frau etwas davon mitbekam. Er gehe, so der Künstler, zu einem hübschen Mädchen und sage: «Oh, dein Gesicht ist viel länger als das meine.» Diese protestiere dann, man messe mit einem Zweigchen nach, und so habe er schon sein erstes Mass. Es folge der Abstand zwischen den Augen, zwischen Nase und Mund usw. «Wenn ich so schon meine Frau, meine Verlobte und meine Freundin porträtiert habe», sagte einer der von Himmelheber befragten Künstler, «so kann ich auch mal die Frau eines andern zum Vorbild nehmen. Ich bitte dann ihren Mann, mir die Masse zu beschaffen.»²

Pwo, die ideale Frau, wird von einem Mann getanzt. Dazu trägt er ein gewobenes Ganzkörperkleid und einen künstlichen Busen. Einmal hat Himmelheber sogar einen Tänzer gesehen, der «à la mode de la mission» seine Holzbrüste keusch mit einem Chiffontüchlein verhüllt hatte [Abb. 373].³ Solche Tanzmasken können auch Männer darstellen und sind dann in der Regel eckiger geschnitzt. Himmelheber erwarb eine von ihnen, auf der merkwürdigerweise aber eine sorgfältig gearbeitete Frauenperücke befestigt ist [Abb. 374].

Der zweite Maskentyp der Chokwe, *chihongo*, wurde in den *mukanda*-Lagern aus geschwärzter Harzmasse und Pflanzenfasern hergestellt. Auf dem modellierten Gesicht sitzt ein geflochtener Kopfkorb, der mit Storchenfedern geschmückt ist [Abb. 380]. Sie waren die Wächtermasken der *mukanda*-Lager. Die Maskengestalten machten mit ihren hoch aufragenden Gesichtsmasken auch aus der Entfernung Eindruck [Abb. 376]. Eine ihrer Aufgaben war es, die Frauen mit ihrer furchteinflößenden Erscheinung abzuschrecken, weil die frisch beschnittenen Knaben keine Frauen sehen durften. Für den Auftritt wurde die Federfrisur dieser Maske mit einem Tuch geschmückt [Abb. 378]. Im Dorf von König Pero wohnte Himmelheber der Performance einer *chihongo*-Maske bei und hielt die grosse Lebendigkeit ihres Tanzes in beeindruckenden Fotografien fest [Abb. 379]. Nach dem Auftritt konnte er die Maske erwerben. Trotz den heute verblichenen Farben und des fehlenden Kostüms vermittelt sie immer noch einen Eindruck ihrer ursprünglichen Wirkung [Abb. 377]. — Nanina Guyer

1 Himmelheber, 1939b.
2 Himmelheber, 1960, S. 340–341.
3 Fischer und Mayer-Himmelheber, 1993, S. 150.

Abb. 380



Abb. 381



Abb. 382

Abb. 381
Nelson Makengo
Sans-titre
Aus *Théâtre Urbain*
2017, Fotografie, 40 × 150 cm
Nelson Makengo

Abb. 382
Nelson Makengo
Sans-titre
Aus *Théâtre Urbain*
2017, Fotografie, 60 × 120 cm
Nelson Makengo

«VIELE KÜNSTLER KRITISIEREN DIE ANHALTENDE KOLONIALISIERUNG IHRES LANDES DURCH KAPITALISTISCHE UND GEPOLITISCHE INTERESSEN.»

Ein Gespräch zur zeit- genössischen Kunstszene der Demokratischen Republik Kongo

Sandrine Colard, Nanina Guyer

Sandrine Colard lebt als Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin in New York und Brüssel. Die Expertin für moderne und zeitgenössische afrikanische Kunst promovierte an der Columbia University. Sie lehrt als Professorin an der Rutgers University-Newark und ist die künstlerische Leiterin der 6. Biennale von Lubumbashi 2019 in der Demokratischen Republik Kongo (DR Kongo). Texte von ihr sind unter anderem in Ausstellungskatalogen erschienen, so etwa in *Sammy Baloji: Hunting and Collecting* (2016) und *The Expanded Subject: New Perspectives in Photographic Portraiture from Africa* (2016). Als Kuratorin verantwortet sie neben der Biennale auch die in Zusammenarbeit mit der Walther Collection entwickelte Ausstellung *The Way She Looks: A History of Female Gazes in African Portraiture* (Ryerson Image Center, Toronto, 2019). Gegenwärtig arbeitet Sandrine Colard an einem Buch zur Geschichte der Fotografie in der DR Kongo.

NANINA GUYER Die Kunstszene des Kongo und in der Diaspora erlebt gegenwärtig eine Blütezeit. Was ist das Besondere an ihr und was sind die wichtigsten Themen der Künstler?

SANDRINE COLARD Das Land ist zu gross, um von «einer» Szene zu sprechen, wenngleich die meisten der international bekannten Künstler in der Hauptstadt Kinshasa oder in Lubumbashi, der zweitgrössten Stadt des Landes, leben. In diesen beiden Städten wurden Mitte des vergangenen Jahrhunderts während der belgischen Kolonialherrschaft die beiden offiziellen Kunstakademien des Landes gegründet. Sie behaupten bis heute ihre Stellung als Zentren des Kunstgeschehens. Allerdings gehen die jüngeren kongolesischen Künstler oftmals eigene Wege und stellen sich teils bewusst gegen den «Akademismus» der Schulen.

Diese Künstler sind erst nach der von Präsident Mobutu in den 1970er-Jahren ins Leben gerufenen Ära staatlicher Kunstförderung volljährig geworden. Ihr künstlerisches Schaffen speist sich häufig aus der aussergewöhnlichen Energie von Kunstinitiativen und Künstlerkollektiven wie dem Picha und dem Centre Waza in Lubumbashi oder dem KinArt Studio und dem Eza Possible in Kinshasa. Diese Gemeinschaften – die zugleich als Ausstellungsraum, intellektuelles Zentrum, Kunstorganisation und Geldgeber fungieren – tragen entscheidend zur Dynamik und zum Wachstum der kongolesischen Kunstlandschaft bei, indem sie Netzwerke der Zusammenarbeit und der gegenseitigen Unterstützung der Künstler fördern. Diese essenzielle Selbstorganisation der Künstler ist Ausdruck der Widerstandskraft der kongolesischen Gesellschaft im Allgemeinen, in der politische und wirtschaftliche Instabilität ebenso wie Phasen der Gewalt zum Alltag gehören. Diese Probleme sind selbstverständlich auch zentrale Anliegen vieler zeitgenössischer Künstler.

Andere wiederkehrende Themen sind etwa die drastischen Veränderungen in Städten wie Kinshasa, die harten Lebensbedingungen dort und die unzureichende Infrastruktur, aber auch die Transzendierung dieser Schwierigkeiten. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür sind die utopischen *maquettes* von Bodys Isek Kingelez, sie wurden 2018 im New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) ausgestellt, aber auch jüngere Künstler wie Mega Mingiedi schaffen in freskoartigen Arbeiten futuristische Versionen kongolesischer Städte. Das Markenzeichen des Fotografen und Videokünstlers Nelson Makengo sind seine Filme mit Spielzeugmodellen und Superheldenfiguren, in denen er die *kinois* (Kinshaser) ihre widrigen Lebensumstände überwinden lässt [Abb. 381/382]. Die Performancekünstler von KinAct wiederum mischen sich mit ihrem jährlichen Festival unmittelbar in das Strassenleben der Megacity ein. Ihnen allen ist gemein, dass sie sich des urbanen Chaos annehmen, es sublimieren und ihm einen neuen Zauber verleihen. Das gilt auch für die wunderschönen Fotografien des verstorbenen Kiripi Katembo, in denen sich die wassergefüllten Schlaglöcher der Stadt in poetische Spiegel verwandeln.

Die lange Tradition der sogenannten populären, häufig mit sozialer, moralischer und politischer Kritik aufgeladenen kongolesischen Malerei führt der berühmte Maler Chéri Samba fort. Indessen experimentieren jüngere Künstler bei ihren sich vom rein figurativen lösenden Porträts mit unterschiedlichen Techniken. Die oftmals collagenartig zusammengesetzten Bilder von Malern wie Steve Bandoma, Hilaire Balu Kuyangiko oder Eddy Kamuanga Ilunga beschwören die fragmentierte Subjektivität der Kongolesen im 21. Jahrhundert. Unter den zahlreichen Themen der kongolesischen Künstler ist der Komplex von Mobilität und Migration zweifellos von besonderer Bedeutung. In jüngster Zeit belegte das etwa Jean Katambayi mit seiner herausragenden Zeichnungsserie *Visafrolampes* (2018), einer Reflexion über die unzähligen Hindernisse, denen Afrikaner beim Reisen ausgesetzt sind [Abb. 383/384].

N.G. Der *archival turn* – also die Aneignung von Archivmaterialien als wesentliche künstlerische Praxis – hat weltweit die Arbeit von Künstlern tiefgreifend verändert. Wie zeigt sich diese Entwicklung bei kongolesischen Künstlern?

S.C. Der sogenannte *archival turn* an der Wende zum 21. Jahrhundert erfasste die zeitgenössische Kunst des Kongo ebenso wie

Abb. 383
Jean Katambayi
Visafrolampes
2019, Installationsansicht
Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age, WIELS



Abb. 383

Abb. 384
Jean Katambayi
Visafrolampes
2018, Serie von 10 Zeichnungen,
verschiedene Stifte auf Papier,
A3 (29,7 × 42,3 cm, ungerahmt)
Trampoline Gallery, Antwerpen

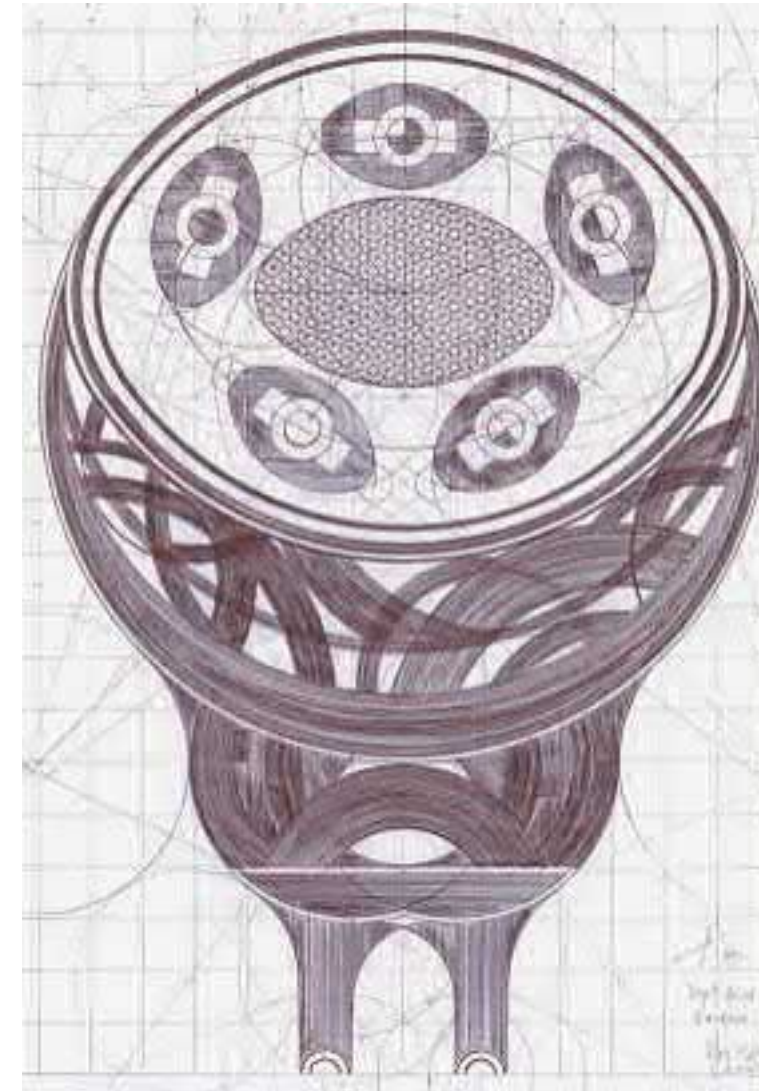


Abb. 384.1

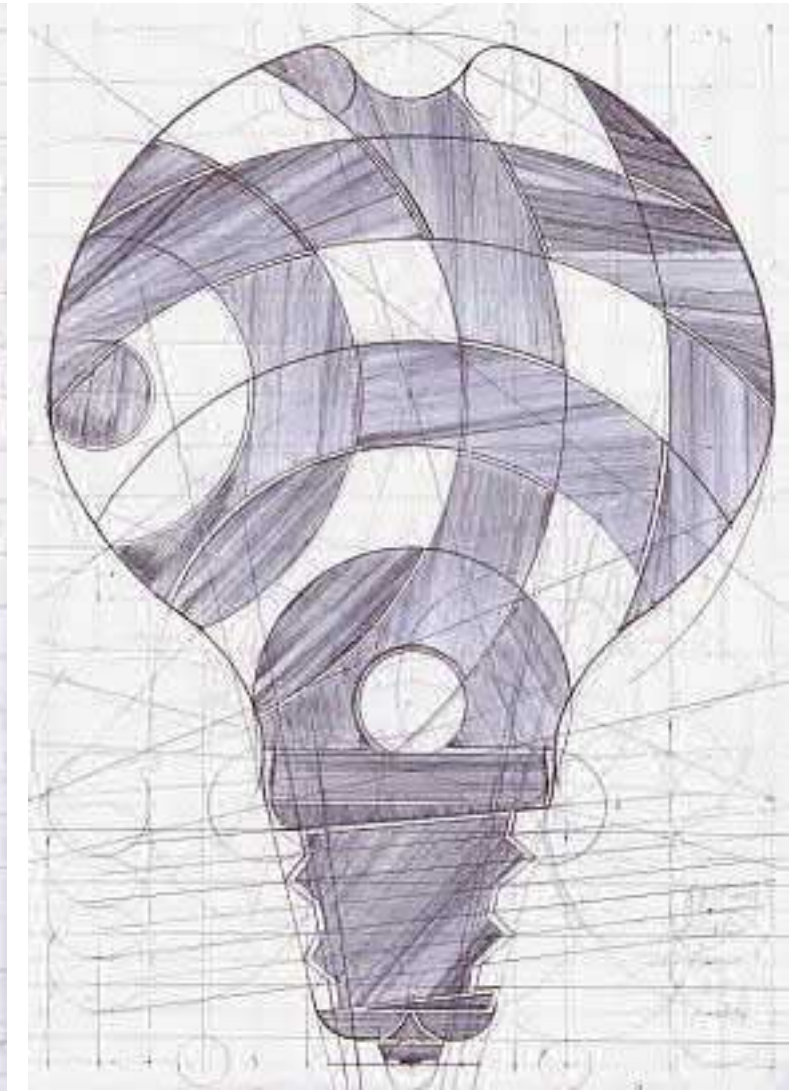


Abb. 384.2



Abb. 385

Abb. 385
Sammy Baloji
Untitled #18
2006, Archivfotografie auf Papier,
60 × 160 cm
Galerie Imane Farès, Paris

Abb. 386
Sammy Baloji
Untitled #12
2006, Archivfotografie auf Papier,
60 × 181 cm
Galerie Imane Farès, Paris

Abb. 387
Sammy Baloji
Untitled #19
2006, Archivfotografie auf Papier,
60 × 160 cm
Galerie Imane Farès, Paris



Abb. 386



Abb. 387

die der übrigen Welt. Im Kongo fiel diese Entwicklung nicht nur mit dem bevorstehenden 50. Jahrestag der Unabhängigkeitserklärung von Belgien 1960 zusammen, sondern auch mit der Veröffentlichung mehrerer Bestseller zur Geschichte des Landes, darunter Adam Hochschild's *King Leopold's Ghost* (deutsch unter dem Titel *Schatten über dem Kongo*). In der Folge kam es im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts zu einer «Wiederentdeckung» der Kolonialzeit und der riesigen in Belgien und dem Kongo vorhandenen Fotoarchive. Durch mehrere Digitalisierungsinitiativen wurden grosse Mengen von Fotos, die lange Zeit kaum zugänglich waren, wieder leichter verfügbar. Das war insbesondere für Lubumbashi interessant, wo die Spuren der kolonialen Vergangenheit nach wie vor sichtbar sind. Bis heute bestimmen neben der erhaltenen Kolonialarchitektur die gewaltige Abraumhalde und der riesige Schornstein des ehemaligen Minenunternehmens Union Minière du Haut Katanga das Stadtbild. Die Firma hinterliess ein bedeutendes Fotoarchiv, das vom örtlichen Institut français geborgen und digitalisiert wurde. Erst dadurch konnte ein Künstler wie Sammy Baloji die Aufnahmen entdecken und sie für seine erste Serie von Fotocollagen *Mémoire* (2006/07) nutzen, mit der er seinen Durchbruch erlangte. In den digital erzeugten Arbeiten kombinierte er aktuelle Aufnahmen der heruntergekommenen Minenanlage mit Ausschnitten aus alten Fotos, die Menschen aus der Kolonialzeit, insbesondere (Zwangs-)Arbeiter, zeigen [Abb. 385–387]. Wie schon im Titel der Serie anklingt, ging es Baloji darum, der Stadt und ihren Einwohnern ihre Erinnerung zurückzugeben und der schweren körperlichen Arbeit der Vorfahren zu gedenken, die oft zugunsten des importierten technischen Know-hows der Europäer vergessen wird. Der *archival turn* bewirkte im Kongo, dass die weitgehend in Vergessenheit geratene eigene Geschichte wiederentdeckt und in Beziehung zur aktuellen Situation des Landes gesetzt wurde. Die jüngeren Generationen und die nach der Unabhängigkeit geborenen Künstler kennen diese Geschichte kaum, da sie in den schulischen Lehrplänen so gut wie nicht vorkommt.

Während der letzten, von Toma Muteba Luntumbue geleiteten Biennale von Lubumbashi 2017 habe ich einen Künstlerworkshop zur Geschichte der kolonialen Fotografie geleitet, auch hier wurde das Interesse der jungen kongolesischen Künstler an der Arbeit mit den Archiven deutlich. So schuf etwa im Anschluss Nelson Makengo die Videoarbeit *E'ville*, für die er einige der von uns besprochenen Fotografien verwendete.

Eine interessante Entwicklung ist, dass die ethnologischen und naturkundlichen Museen in Europa mit ihren umfassenden Sammlungen kolonialer Kunstgegenstände und Fotografien zunehmend kongolesische Künstler bitten, sich damit auseinanderzusetzen. In gewisser Weise hat der *archival turn* also einen Dialog zwischen Afrikanern und Europäern über die koloniale Geschichte angestoßen. Das AfricaMuseum in Tervuren, Belgien, lud schon einige Jahre vor seiner umfassenden Neugestaltung Sammy Baloji zusammen mit dem kongolesischen Autor Patrick Mudekereza ein, die Sammlungen zu durchforsten und umzudeuten, um aus einem afrikanischen Blickwinkel neue Kunstwerke zu schaffen. Das Ergebnis war die von einer Publikation begleitete Ausstellung *Congo Far West* (2011). Ganz ähnlich arbeitet der Künstler David Shongo für die Ausstellung *Fiktion Kongo* mit der Fotosammlung des Ethnografen Hans

Himmelheber im Museum Rietberg. Auch wenn derartige Residencies sicherlich den Austausch über die Sammlungen und die unterschiedlichen Sichtweisen befördern, warnen manche Wissenschaftler wie etwa Lotte Arndt davor, die schwierige Aufgabe der «Dekolonialisierung» der Museen beim Umgang mit ihrer Geschichte ausschliesslich afrikanischen Künstlern aufzubürden.¹

1 Arndt, 2013.

N.G. Künstlerinnen und Künstler wie Sinzo Aanza, Sammy Baloji, Michèle Magma und David Shongo nutzen für ihre Arbeit unterschiedliche Archivmaterialien wie Objekte, Audioaufnahmen, Fotografien, Filme und Texte. Insbesondere die Verwendung kolonialer Fotografien ist ein wiederkehrendes, hervorstechendes Merkmal ihrer Arbeit.

S.C. Die Dominanz kolonialer Fotografien beruht zum einen auf der riesigen Bildermenge, die die belgische Verwaltung produziert hat, zum anderen darauf, dass sie in digitalen Netzwerken und im Internet leicht zu verbreiten sind. Viele der offiziellen Archive aus der Kolonialzeit befinden sich nicht in der DR Kongo, sondern in Belgien. Und selbst wenn ein Teil der Fotografien dank ihrer technischen Reproduzierbarkeit auch im Kongo vorhanden ist, sind die besitzenden Institutionen nicht immer leicht zugänglich oder haben ihre Bestände nicht katalogisiert. Wenn die Künstler aber nicht direkt in die Sammlungen kommen, suchen sie sich ihr Material eben im Internet zusammen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Serie von Diptychen *Une vie après la mort* (2012) [Abb. 388] des Fotografen Georges Senga aus Lubumbashi. In ihr imaginiert der Künstler, was aus Patrice Lumumba, dem ersten Premierminister des Kongos und Märtyrer der Unabhängigkeit, geworden wäre, wäre er nicht 1961 ermordet worden. Senga kombiniert aktuelle Porträts eines Verehrers und Doppelgängers Lumumbas mit Archivbildern, Porträts, Zeitungsausschnitten und anderen Motiven, die er im Internet gefunden hat. Auch der in Kinshasa geborene und in Belgien lebende Künstler Freddy Mutombo arbeitet mit kolonialen Fotografien aus dem Internet. Diese Beispiele zeigen zwar deutlich, inwiefern die afrikanischen Künstler von der Demokratisierung der Quellen durch das Internet profitieren, aber auch, dass die Sammlungen noch nicht allen auf gleiche Weise zugänglich sind und weitere Anstrengungen zu ihrer Öffnung nötig sind.

N.G. Hier möchte ich mit meiner nächsten Frage ansetzen: Können Sie genauer ausführen, wie die Künstler sich mit dem Kolonialismus auseinandersetzen und inwiefern sie eine Dekolonialisierung des Denkens fordern?

S.C. Ich erlebe nur sehr selten, dass kongolesische Künstler von «Dekolonialisierung» sprechen. Das soll nicht heissen, dass das für sie kein Thema wäre, aber ich glaube, dass das Problem im Kongo in anderer Gestalt auftritt als in der europäischen und amerikanischen Diaspora, wo der ursprünglich von Walter D. Mignolo geprägte Begriff stark an Popularität gewonnen hat. Ein Vorläufer des dekolonialen Bewusstseins in der DR Kongo ist die bis heute nachwirkende Kampagne für «Authentizität» (*authenticité*), die Präsident Mobutu in den 1970er-Jahren ins Leben rief. In der Überzeugung, dass die gerade unabhängig gewordenen Kongoleser nach wie vor geistig und kulturell kolonialisiert waren – als *mundele ndombe*, Weisse in der Haut von Schwarzen –,

Abb. 388
Georges Senga
Une vie après la mort
2012, Fotografien, verschiedene Masse
Georges Senga



Abb. 388.1



Abb. 388.2



Abb. 388.3



Abb. 388.4



Abb. 389.1



Abb. 389.2



Abb. 389.3

Abb. 389
Alain Nsenga
Métamorphoses
2018, Fotografien, verschiedene Masse
Alain Nsenga

startete Mobutu eine «dekoloniale» Kulturpolitik *avant la lettre* in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen. So änderte sich die Kleidung, nachdem Kleider und Anzüge zugunsten von *pagnes* und *abacost* (abgekürzt für «à bas le costume», «nieder mit dem Anzug») verboten wurden, christliche Namen wurden offiziell afrikanisiert, und in der Kunst förderte die Kampagne vor allem die klassischen oder «traditionellen» afrikanischen Kunstformen und Motive. Die Haltung der heutigen kongolesischen Künstler zur Authentizitätskampagne ist ambivalent – wegen der Zwänge, denen sie das Kunstschaffen unterwarf, und weil sie von Mobutu als politisches Propagandainstrument missbraucht wurde. Darüber hinaus begreifen die Künstler sich als Teil einer globalen zeitgenössischen Szene, sodass die Frage der Authentizität keine grosse Rolle mehr zu spielen scheint. Trotzdem ist die Notwendigkeit eines spezifisch afrikanischen Selbstbewusstseins nach wie vor präsent. Ein Beispiel dafür sind die Fotografien von Alain Nsenga [Abb. 389]. In seiner Serie *Métamorphoses* dokumentiert der Künstler die riesigen Plakatwände mit Werbung für Hautbleichmittel in den Strassen von Lubumbashi. Viele Einheimische finden eine helle Hautfarbe attraktiver als eine dunkle, daher geniessen diese Kosmetika grosse Popularität und demonstrieren die Vorherrschaft westlicher Schönheitsideale in Afrika. Nsenga prangert diese Form des ästhetischen Kolonialismus an und setzt ihm seine dramatisch ausgeleuchteten Porträts schwarzer Frauen mit natürlicher Haarpracht entgegen – als kongolesische Form der von dem afroamerikanischen Fotografen Kwame Brathwaite in den Vereinigten Staaten begründeten «Black is Beautiful»-Bewegung.

Allgemein lässt sich festhalten: Viele Künstler kritisieren die in ihren Augen anhaltende Kolonialisierung ihres Landes durch kapitalistische und geopolitische Interessen scharf. Die Ausbeutung der Bodenschätze der DR Kongo durch internationale Unternehmen und durch die globale Finanzwelt auf Kosten der einheimischen Bevölkerung ist der Hintergrund eines Grossteils des kongolesischen Kunstschaffens. Bildende Künstler und Schriftsteller setzen sich mit dieser Situation ganz unmittelbar auseinander, so etwa In Koli Jean Bofane in seinem Roman mit dem unmissverständlichen Titel *Congo Inc.* Auch der Schriftsteller und Künstler Sinzo Aanza befasst sich immer wieder mit der Frage der nationalen Souveränität des Kongo. In seiner Installation, Fotoserie und Videoarbeit *Pertinences citoyennes* (2018) [Abb. 301/302] dekonstruiert Aanza die «institutionelle Nationalfiktion», die der Kongo als Produkt der Berliner Konferenz von 1884/85 und Tummelplatz internationaler Interessenvertreter in seinen Augen ist. Für ihn sind der Staat und seine Politiker Marionetten in den Händen des «feudalen Kapitals». In Katanga greift auch Sammy Baloji diese Problematik auf, indem er etwa in seiner Serie *Kolwezi* (2011) die wirtschaftlichen Zusammenhänge des Rohstoffabbaus und dessen Folgen für die lokale Bevölkerung und für die Arbeiter des Kleinbergbaus dokumentierte.

N.G. Viele Künstler der Ausstellung *Fiktion Kongo* verknüpfen in ihren Arbeiten die Vergangenheit mit der Gegenwart und der Zukunft. Für die von Ihnen geleitete Biennale von Lubumbashi haben Sie den leitmotivischen Titel *Future Genealogies – Tales from the Equatorial Line* gewählt [Abb. 390/391]. In dem Titel schwingen für mich

die Themen der Utopie, der Fiktion und der Suche nach einer neuen geografischen Orientierung der Kunstgeschichte mit.

S.C. Die Dezentrierung der Kunstgeschichte begann in den 1980er-Jahren mit bahnbrechenden Ausstellungen wie der Schau *Magiciens de la Terre* in Paris und nimmt in letzter Zeit wieder an Fahrt auf. Auf institutioneller Ebene gewinnt der afrikanische Kontinent unverkennbar an Bedeutung. Museen wie das Zeitz MOCAA oder das Musée des Civilisations Noires in Dakar und Kunstmesse wie die 1-54, die ausser in London und New York auch in Marrakesch stattfindet, verkörpern die Bedeutung des Kontinents beispielhaft. Im Westen beginnen sich durch die Forderung nach der Dekolonialisierung der Kunstinstitutionen die Sammlungen verstärkt auch dem nicht-westlichen Kunstschaffen zu öffnen. Ein bemerkenswertes Zeichen hierfür ist Jean Pigozzis Schenkung zeitgenössischer afrikanischer Kunst aus seiner Sammlung an das MoMA, war doch dieses Museum lange Zeit eine Festung der euro-amerikanischen modernen und zeitgenössischen Kunst. In diesem Zusammenhang kommt afrikanischen Biennalen wie der in Lubumbashi eine bedeutende Rolle zu, da sie die Entwicklung eines afrikanischen Diskurses über die Kunst des Kontinents fördern. Allein 2019 sind in der DR Kongo drei Biennalen geplant: neben der in Lubumbashi noch *Young Congo* in Kinshasa und die zweite Ausgabe der vom verstorbenen Kiripi Katembo gegründeten *Yango*.

Mit dem inhärenten Widerspruch meines Titels für die Biennale von Lubumbashi – *Future Genealogies* – will ich zeigen, dass man über die Gegenwart und Zukunft der Kunst nicht getrennt von ihrer Geschichte nachdenken kann. Wie Sie richtig festgestellt haben, verknüpfen viele kongolesische Künstler in ihrem Schaffen verschiedene Zeitebenen miteinander, genauso wie im Kongo selbst verschiedene Zeitschichten koexistieren. Bis heute sind die Nachwirkungen des Kolonialismus spürbar, gleichzeitig steht der Kongo bei den Zukunftstechnologien in vorderster Reihe, schliesslich beliefert das Land zahlreiche Unternehmen mit den dafür benötigten Rohstoffen. Mit diesem Phänomen befasst sich zum Beispiel *On-Trade-Off*, ein Projekt kongolesischer und belgischer Künstler, das ein Bewusstsein für die ökologischen und ökonomischen Folgen des Abbaus und der Verarbeitung von Lithium weckt, dem wichtigsten Rohstoff für die weltweite Bereitstellung erneuerbarer Energien und für die Produktion der Tesla-Automobile. Eines der in dem Projekt entstandenen Werke ist *Tesla Crash, A Speculation* (fortlaufend) von Jean Katambayi, Sammy Baloji und Daddy Tshikaya. Sie schufen ein Exemplar des Tesla Model X in Originalgrösse aus recyceltem Kupferdraht, das sich an die von vielen kongolesischen Kindern gebastelten Spielzeugautos anlehnt [Abb. 392]. Ein anderes gutes Beispiel für die Überlagerung verschiedener Zeitschichten sind die grossformatigen Bilder des Malers Eddy Kamuanga Illunga, in denen er seine langgezogenen figurativen Motive mit der kongolesischen Kosmogonie und der Ästhetik elektronischer Leiterplatten kombiniert.

N.G. Wie stellen Sie sich die kongolesische Kunstszene des Jahres 2050 vor?

S.C. Neue Städte gewinnen zunehmend an Bedeutung für das künstlerische Leben des Landes, insofern rechne ich mit einer Vervielfältigung der kongolesischen Kunstzentren. Schon seit

Abb. 390
Pierre-Philippe Duchatelet
Généalogies Futures
Biennale von Lubumbashi VI,
24.10. – 24.11.2019
Poster Französisch/Englisch

Abb. 391
Pierre-Philippe Duchatelet
Mazazi Ya Baadaye
Biennale von Lubumbashi VI,
24.10. – 24.11.2019
Poster Suaheli/Französisch

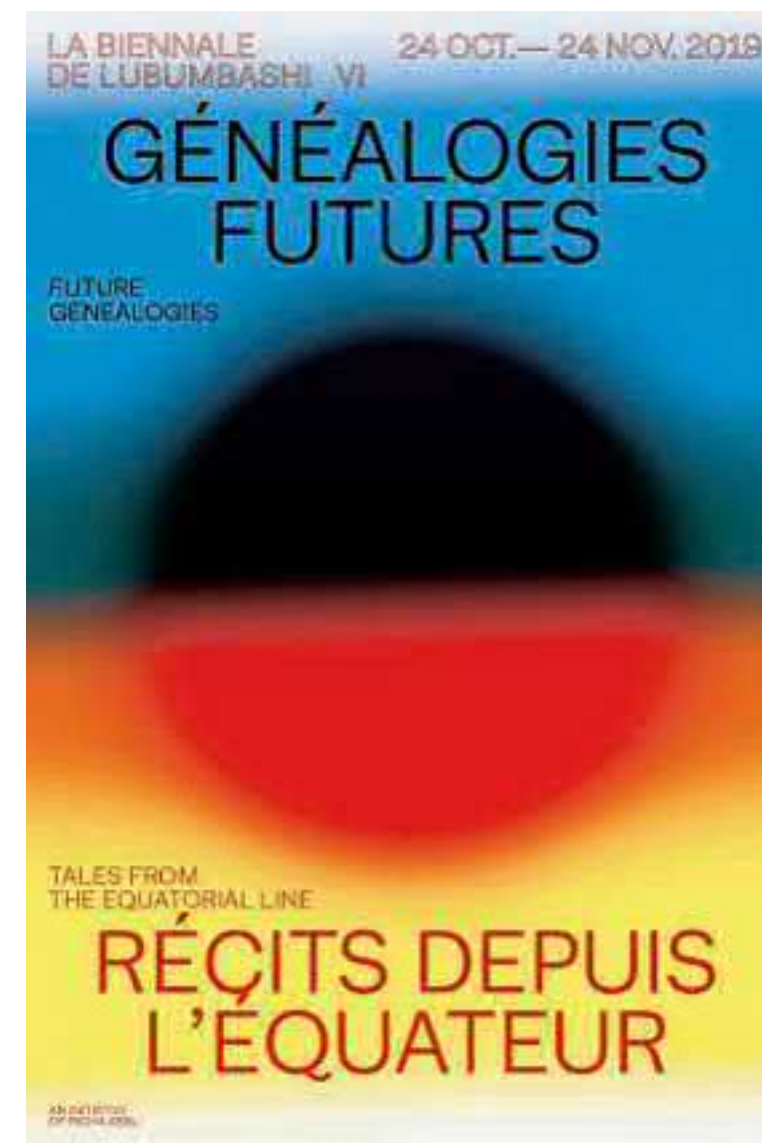


Abb. 390

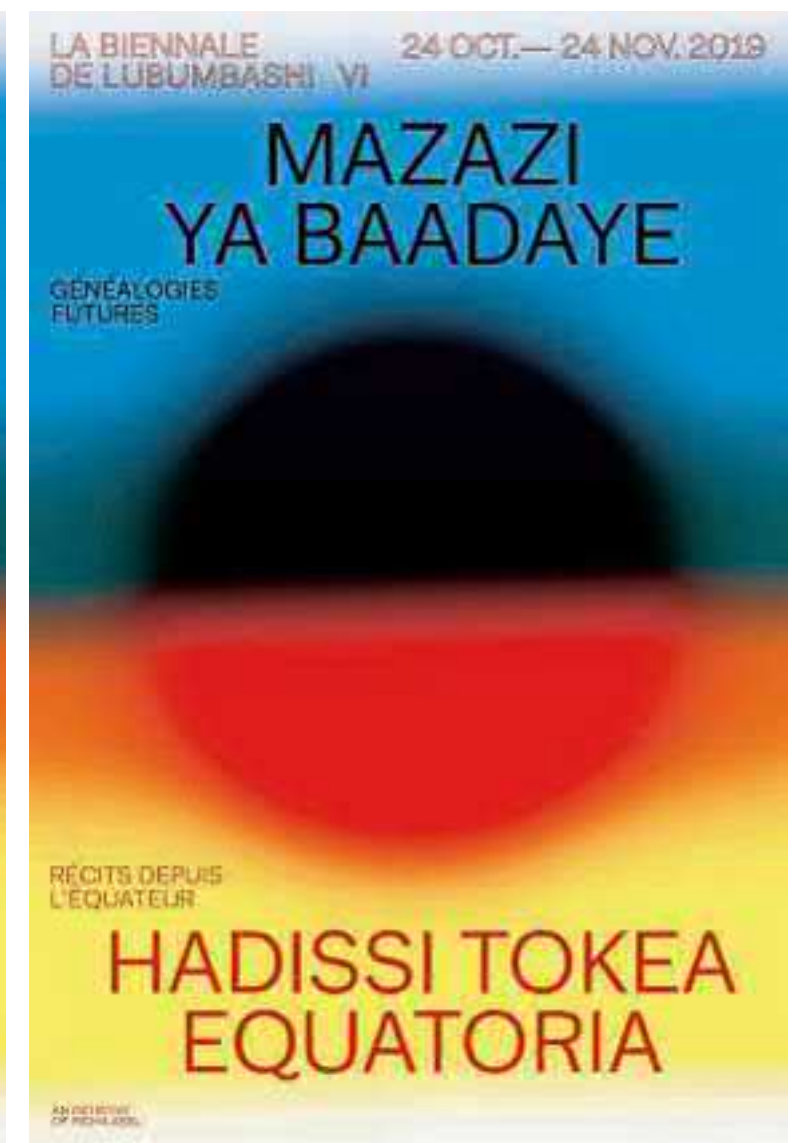


Abb. 391



Abb. 392

Abb. 392
Sammy Baloji, Jean Katambayi
und Daddy Tshikaya
Tesla Crash, a Speculation
2019, verschiedene Materialien,
60 × 50 × 50 cm, Installationsansicht
Galerie Imane Farès

Längerem gibt es in Kisangani eine rege Kunstproduktion, insbesondere durch das Studio Kabako von Faustin Linyekula. Auch die aufstrebende Kunstszene von Goma hat in jüngerer Zeit von sich reden gemacht. Aktuell sind unter den Künstlern die Frauen noch unterrepräsentiert, allerdings verändert sich das gerade rapide. Innerhalb weniger Jahre haben sich junge Künstlerinnen wie Michèle Magema, Géraldine Tobé, Pamela Tulizo, Gosette Lubondo und Hadassa Ngamba, um nur ein paar zu nennen, einen Namen gemacht.

Ich wünsche mir eine robuste, blühende kongolesische Kunstlandschaft, die die wunderbaren Künstlerinnen und Künstler des Landes kritisch fördert und begleitet. Wir brauchen einheimische Kunstkritiker, Institutionen, Kuratoren und Mäzene und ein lokales Publikum, damit die kongolesische Kunstszene auch in Zukunft wächst und gedeiht.

AUTORINNEN UND AUTOREN

LAURA FALLETTA ist Masterstudentin der Kunstgeschichte im globalen Kontext sowie der portugiesischen Sprach- und Literaturwissenschaften an der Universität Zürich. Ihre Interessen liegen im Bereich des kulturellen Transfers innerhalb einer global aufgefassten Kunstgeschichte. Dabei richtet sie ihren Fokus auf die lusophone Welt und die gendergerechte Aufarbeitung der Kunstgeschichtsschreibung. Zurzeit absolviert sie ein kuratorisches Praktikum am Museum Rietberg Zürich.

CHRISTRAUD M. GEARY ist freie Wissenschaftlerin und Teel Senior Curator Emerita of African and Oceanic Art am Museum of Fine Arts (MFA), Boston. Die Kulturanthropologin hat zur Geschichte und Kunst des Kameruner Graslandes, eines Hochplateaus im Westen des Landes, geforscht. Schon früh spezialisierte sie sich auf die Anfänge der Kolonialfotografie in Kamerun und anderen Teilen Afrikas, und in den 1980er-Jahren schloss sie sich einer Gruppe von Wissenschaftlern an, die bahnbrechende Forschungsarbeiten zur Geschichte der Fotografie in Afrika durchführten und auch afrikanische Fotografen einbezogen. Bevor sie ans MFA in Boston ging, war sie Kuratorin an den Eliot Elisofon Photographic Archives am National Museum of African Art der Smithsonian Institution, Washington, D. C. Geary hat Fotografie-Ausstellungen organisiert und Kataloge, Bücher und zahlreiche Aufsätze veröffentlicht.

NANINA GUYER ist Kuratorin für Fotografie am Museum Rietberg in Zürich. Ihr Interesse gilt der globalen Geschichte der Fotografie und ihren lokalen Ausprägungen. Sie promovierte an der Universität Basel mit einer Arbeit über historische Fotografien aus Sierra Leone und Liberia. Aktuell forscht sie zur Geschichte der Fotografie in der Kongo-Region in den 1930er-Jahren und dabei speziell zu den Fotografien von Hans Himmelheber. Eine Ausstellung zum Werk früher afrikanischer Fotografen ist in Vorbereitung.

NZOMBA DUGO KAKEMA lebt als Fotograf in Tshikapa, Demokratische Republik Kongo.

DAVID MANNES ist Wissenschaftler in der Forschungsgruppe für Neutronen-Imaging und angewandte Materialien am Paul Scherrer Institut (PSI), Villigen. Er unterstützt Forscher aus dem In- und Ausland bei ihren Experimenten mit Neutronen-Imaging und berät und betreut Kunden aus der Industrie. Sein besonderes Interesse gilt der zerstörungsfreien Untersuchung kunsthistorischer Objekte mit bildgebenden Verfahren.

MICHAELA OBERHOFER ist Kuratorin für Afrika und Ozeanien und leitet den Bereich Sammlungsdienste am Museum Rietberg Zürich. Im Zentrum ihrer Ausstellungen (z. B. *Dada Afrika, Perlkunst*) stehen die verflochtene Geschichte des künstlerischen Schaffens in Afrika sowie die Rezeption aussereuropäischer Kunst in Europa. Seit 2018 leitet sie gemeinsam mit Gesine Krüger von der Universität Zürich das Forschungsprojekt «Hans Himmelheber – Verflochtene Wissensproduktion und Kunst Afrikas». Am Ethnologischen Museum in Berlin und am GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig realisierte sie Forschungen und Ausstellungen zur Erwerbungs- und Sammlergeschichte. Ein weiterer Schwerpunkt ihrer Arbeit sind Kooperationen mit Museen in Afrika.

CONSTANTINE PETRIDIS ist Dekan am Department of the Arts of Africa and the Americas und Kurator für afrikanische Kunst am Art Institute of Chicago. Seine jüngste Monografie *Luluwa: Central African Art Between Heaven and Earth* (Brüssel: Mercatorfonds 2018) beruht auf seiner Dissertation zu demselben Thema an der Universität Gent in seiner belgischen Heimat.

JENS STENGER ist Physiker und arbeitet seit 15 Jahren im Bereich Kunstwissenschaft. Seine Forschung zu Materialien und Herstellungstechniken von Kunstobjekten führte ihn von den Harvard Art Museums über das Institute for the Preservation of Cultural Heritage an der Yale University zum Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft. Sein besonderes Interesse gilt kunsthistorischen Fragestellungen an der Schnittstelle zu Materialität und bildgebenden Verfahren.

Z.S. STROTHER ist Riggio Professor of African Art an der Columbia University, New York. Sie ist die Verfasserin von *Inventing Masks: Agency and History in the Art of the Central Pende* und *Humor and Violence: Seeing Europeans in Central African Art*.

KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER

SINZO AANZA (*1990) lebt und arbeitet in Kinshasa. In seinen poetischen Texten hinterfragt der Schriftsteller die politische Situation in der kolonialen Ära bis hin zu den heutigen Machtverhältnissen in der DR Kongo. Seine Installationen thematisieren die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen in den Minen, die Repräsentation der nationalen Identität sowie die postkoloniale Erfindung des Kongo. Zuletzt war er in der Gruppenausstellung *Kinshasa Chroniques Urbaines* in Sète (FR) 2018/19 zu sehen. Im Herbst 2019 stellt er auf der Biennale in Lubumbashi aus. Sinzo Aanza nahm zusammen mit Sammy Baloji an einem Artist-in-Residence-Programm im Rahmen der Ausstellung *Fiktion Kongo* teil. Dabei setzte er sich mit den Fotografien des Kunstethnologen Hans Himmelheber auseinander und thematisierte die tiefgreifenden Veränderungen, die die koloniale Neuordnung von Raum und Macht mit sich brachte.

SAMMY BALOJI (*1978) lebt und arbeitet in Brüssel und Lubumbashi. Baloji gehört zu den renommiertesten Künstlern aus dem Kongo. Er nahm nicht nur an wichtigen Kunstbiennalen (Dakar 2016, Venedig 2015, Lyon 2015), der *documenta 2017* und diversen Fotofestivals (Bamako 2007, 2015) teil, sondern ist mit seinen Werken auch in Museen in Lyon, Paris, Tervuren, Ulm, Washington, Virginia sowie in Luanda (Angola) und Ouidah (Bénin) vertreten. Seine Arbeiten wurden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt, daneben ist er selbst als Kurator tätig (*Congo Art Works* 2016, *Congo Stars* 2019). Nicht zuletzt gehört er zu den Mitbegründern der Biennale in Lubumbashi. Im Jahr 2008 erhielt er den Prince Claus Award, vor Kurzem wurde er für den wichtigsten Kunstpreis in Belgien nominiert. In seinen Fotografien, Videos und Installationen setzt sich Baloji mit historischen Archiven auseinander und hinterfragt die bis heute spürbaren Auswirkungen der belgischen Kolonialzeit auf die kongolesische Gesellschaft. Im Zentrum der multimedialen Installation für die Ausstellung *Fiktion Kongo* steht die Neuinterpretation von Erinnerungspraktiken der Luba, vertont durch den in Graz lebenden Schriftsteller Fiston Mwanza Mujila.

HILAIRE BALU KUYANGIKO (*1992) ist Maler und Bildhauer. Er lebt und arbeitet in seiner Geburtsstadt Kinshasa. Seine Skulpturen sind an *mangaaka*-Kraftfiguren angelehnt und mit modernen Symbolen des Konsums und der Globalisierung aufgeladen. Seine Arbeiten wurden in Ausstellungen in Deutschland, Frankreich, Österreich sowie in seinem Heimatland ausgestellt.

STEVE BANDOMA, (*1981) in Kinshasa geboren, lebt und arbeitet heute in Südafrika. Nach seinem Kunststudium in Kinshasa zog er nach Südafrika, wo er seinen Malstil aus *objets trouvés*, Modemagazinen und Wasserfarben, für den er heute bekannt ist, entwickelte. In seinen Bildern, Collagen und Installationen beschäftigt er sich mit Politik, Religion, Geschichte und vielen anderen Aspekten des postkolonialen Afrika. Bandoma, dessen Werk 2009 mit dem American ArtBuzz ausgezeichnet wurde, stellte in Einzel- und Gruppenausstellungen in Europa, im Kongo und in Südafrika aus.

FIONA BOBO (*1992) lebt und arbeitet in Zürich. Für ihre Abschlussarbeit *BWANIA* am Departement Kunst und Medien der Zürcher Hochschule der Künste setzte sie sich mit ihren kongolesischen Wurzeln auseinander. Dabei entstand eine multimediale Installation, die sich mit dem Thema Identität beschäftigt und die visuelle Kultur des Westens derjenigen des Kongo gegenüberstellt. Anhand von Fotografien stellt die Künstlerin dar, welchen Stellenwert Mode beziehungsweise Markenkleidung in der kongolesischen Gesellschaft hat.

MICHÈLE MAGEMA (*1977) ist eine kongolesisch-französische Video- und Performancekünstlerin und Fotografin. Sie wurde in Kinshasa in der Demokratischen Republik Kongo geboren und lebt seit 1984 in Paris. Arbeiten von Michèle Magema waren in Ausstellungen wie *Africa Remix* und *Global Feminism* (Brooklyn Museum) zu sehen und befinden sich in internationalen Museen und Sammlungen. Magema verortet ihre Arbeit in einer Zwischenzone, einer Art mentalen Raum, einem von ihr selbst definierten Grenzgebiet von nördlicher und südlicher Hemisphäre. In ihrem Schaffen widmet sie sich ihrem eigenen, von Zeit, Erinnerung und Geschichte geformten weiblichen Ich und entwirft so das Bild einer Frau mit einer neuen Identität fern jeglichen Exotismus. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit besteht darin, die ständigen Wechselbeziehungen zwischen individuellen Geschichten, kollektiver Erinnerung und allgemeiner Geschichte sichtbar zu machen. Michèle Magema bewegt sich auf der Grenzlinie zwischen ihren individuellen Erfahrungen und einer von kollektiven Ängsten geprägten umfassenderen Perspektive.

AIMÉ MPANE (*1968) ist ein international erfolgreicher Künstler, der in Brüssel und Kinshasa lebt und arbeitet. Neben seinen Gemälden schafft Mpane Skulpturen und Porträts aus Holz, in denen er unter anderem den Bogen von der kolonialen Geschichte des Kongo bis zur Rezeption der Kunst Afrikas in der Avantgarde spannt.

FISTON MWANZA MUJILA (*1981) wurde in Lubumbashi geboren und lebt als französischsprachiger Schriftsteller in Graz. Er schreibt Gedichte, Theaterstücke und Prosa und unterrichtete afrikanische Literatur an der Grazer Universität. 2014 erschien sein preisgekrönter Roman *Tram 83*. Die Handlung spielt im «Tram 83», Nachtclub und pulsierendes Zentrum in einer heruntergekommenen fiktiven kongolesischen Stadt und Ausgangspunkt für die Geschichte zweier ungleicher Freunde, die sich hier wiedertreffen.

CHÉRI SAMBA (*1956) gehört zu den bekanntesten zeitgenössischen Künstlern aus Afrika. Dem Maler wurden zahlreiche Einzelausstellungen gewidmet, seine Arbeiten sind vielfach in Gruppenausstellungen und weltweit in Kunstsammlungen vertreten. Auf seinen von Humor und Ironie geprägten Bildern, in denen er sich kritisch mit der kongolesischen und westlichen Gesellschaft auseinandersetzt, ist er häufig selbst abgebildet und hinterfragt die Sammelpraxis von europäischen Museen in Afrika.

YVES SAMBU (*1980) lebt und arbeitet in Kinshasa. Er zeigte seine Fotografien in mehreren Einzelausstellungen (Brüssel, Graz, Fribourg) und nahm an Gruppenausstellungen unter anderem in Berlin, Brüssel, Dortmund und Paris teil. Seit 2007 ist er Mitglied des Künstlerkollektivs SADI (Solidarité des Artistes pour le Développement Intégral). Der visuelle Künstler setzt sich mit urbanen Phänomenen wie den *sapeurs* oder dem Kibanguismus auseinander. Für die Ausstellung *Fiktion Kongo* wählte Yves Sambu einige Arbeiten aus seiner Serie *Vanité apparente* über die offensichtliche Zurschaustellung von Eleganz und Eitelkeit aus. Die Motive stellen überraschende Bezüge zu den achtzig Jahre zuvor entstandenen Fotografien von Hans Himmelheber her.

DAVID SHONGO (*1994) lebt und arbeitet in Lubumbashi. Der junge Komponist und Künstler hinterfragt in seinem Werk die nach wie vor existierenden kolonialen Bilder im heutigen Kongo. Er kombiniert Musik, Film und Fotografie aus der Kolonialzeit zu Arbeiten, die sich mit den psychologischen Aspekten der kolonialen Vergangenheit, den sozialen und ökonomischen Veränderungen im Zuge des technischen Fortschritts, der Ausbeutung von Coltan sowie der Neuerfindung von Bildern beschäftigen. In einer Residency für die Biennale in Lubumbashi 2019 und die Ausstellung *Fiktion Kongo* realisierte Shongo ein Werk, in dem er Hans Himmelhebers historische Fotografien mithilfe von Blackout Poetry neu interpretiert und in die Gegenwart katapultiert.

MONSENKO SHULA (*1959) lebt und arbeitet in Kinshasa. Wie viele populäre Künstler lässt er sich vom Alltag und der Politik in der Grossstadt inspirieren, wobei ihn vor allem soziale Ungleichheiten interessieren. Monsengo Shulas Gemälde unterscheiden sich von denen anderer Meister der populären Kunst durch ihre spezielle Farbauswahl. Sie verleiht seinen Bildern einen fantastischen Charakter und versetzt den Betrachter in eine realitätsferne Sphäre. Monsengo Shula hat an verschiedenen Gruppenausstellungen teilgenommen, zuletzt stellte er in *Beauté Congo – 1926–2015 – Congo Kitoko* an der Fondation Cartier pour l’art contemporain sowie in *Congo Stars* in Tübingen und Graz aus.

PATHY TSHINDELE KAPINGA (*1976) lebt und arbeitet in Kinshasa. Der studierte Bildhauer war 2003 Gründungsmitglied des Künstlerkollektivs Eza Possible. Sein Werk lässt sich zwischen zeitgenössischer Kunst und populärer Malerei verorten. In seinen Bildern, die die Revolte, die Sprache, das Leben, die Strasse und das Licht einfangen, verknüpft er seine persönliche Geschichte mit der Geschichte des Kongo.

BIBLIOGRAFIE

A

Arndt, Lotte: «Vestiges of Oblivion – Sammy Baloji’s Works on Skulls in European Museum Collections». In: Darkmatter (18.11.2013), http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/vestigies-of-oblivion-sammy-baloji’s-works-on-skulls-in-european-museum-collections/, eingesehen am 19.8.2019.

B

Baumann, Hermann: *Lunda. Bei Bauern und Jägern in Inner-Angola: Ergebnisse der Angola-Expedition des Museums für Völkerkunde*. Berlin, 1935.

Becker, Howard Saul: *Art Worlds*. Berkeley, 1982.

Bernatzik, Hugo Adolf: *Afrika. Handbuch der angewandten Völkerkunde*. Innsbruck, 1947.

Biebuyck, Daniel: «Tobacco Mortar». In: Beumers, Erna; Koloss, Hans-Joachim (Hrsg.): *Kings of Africa. Art and Authority in Central Africa*. Maastricht, 1992, S. 315.

Binkley, David A.: «Masks, Space, and Gender in Southern Kuba Initiation Ritual». In: *Iowa Studies in African Art* 3 (1990), S. 157–176.

Binkley, David A.; Darish, Patricia: *Kuba*. Mailand, 2009.

Bouttiaux, Anne-Marie; Ghysels, Marc: «Probing Art with CT Scans: A New Look at Two Masterpieces from Central Africa». In: *Arts & Cultures* (2008), S. 230–249.

de Bouveignes, Olivier: *Poètes et conteurs noirs*. Anvers, 1948.

Brincard, Marie-Thérèse: *Kuba Textiles: Geometry in Form, Space, and Time*. Neuberger Museum of Art, New York, 2015.

C

Colard, Sandrine: *Pre-Figuring Kinshasa City Dwellers in the Streets of Léopoldville: The Photography of Jean Depara* (21.2.2019), https://post.at.moma.org/content_items/1248-pre-figuring-kinshasa-city-dwellers-in-the-streets-of-leopoldville-the-photography-of-jean-depara?fbclid=IwAR3-6eBPnDO7jJsL1MhmqHTXKeID5IHPObEwP3-JHo9AVAd-eQOICnYnDBg, ESSAYS, eingesehen am 15.7.2019.

D

Darish, Patricia: «Kuba Art and Culture». In: Brincard, 2015.

E

Edwards, Elizabeth; Fischer, Robert: *Anthropology and Photography, 1860–1920*. London, 1992.

Enwezor, Okwui; Zaya, Octavio: «Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers». In: Bell, Clare: *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present: Solomon Guggenheim Museum, May 24 – September 29, 1996*. New York, 1996, S. 17–48.

Etambala, Zana: «Notes sur le Tipoye en Afrique noire». In: *Ngonge, Carnets de Sciences Humaines* 6 (2011), S. 7–15; 7 (2012), S. 14–23.

F

Fabian, Johannes: *Time and Other: How Anthropolgy Makes its Object*. New York, 1983.

Fabian, Johannes: *Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Berkeley, 2000.

Fagg, William: *Masques d’Afrique dans les collections du Musée Barbier-Müller*. Paris, 1980.

Fall, N’Goné (Hrsg.): *Photographies Kinshasa*. Paris, 2001.

Fischer, Eberhard; Mayer-Himmelheber, Clara (Hrsg.): *Zaire 1938/39: Hans Himmelheber. Photographic Documents on the Arts of the Yaka, Pende, Tshokwe and Kuba / Fotodokumente zur Kunst bei den Yaka, Pende, Tshokwe und Kuba*. Zürich, 1993.

Fourche, Jules-Auguste; Morlighem, Henri: «Conceptions des indigènes du Kasai sur l’homme et la mort». In: *Journal de la Société des africanistes* 7, H. 2 (1937), S. 189–202.

Fourche, Jules-Auguste; Morlighem, Henri: «Architecture et analogies des plans des mondes, d’après les conceptions des indigènes du Kasai et d’autres régions». In: *Institut Royal Colonial Belge. Bulletin des séances* 9, H. 3 (1938), S. 616–672.

Fourche, Jules-Auguste; Morlighem, Henri: *Les communications des indigènes du Kasai avec les âmes des morts*. Brüssel, 1939.

Fourche, Jules-Auguste; Morlighem, Henri: *Une Bible Noire. Cosmogonie Bantu*. Paris, 2002.

Frobenius, Leo: *Ethnographische Notizen aus den Jahren 1905 und 1906. III: Luluwa, Süd-Kete, Bena-Mai, Pende, Cokwe*. Wiesbaden, 1988.

Fromont, Cécile: *The Art of Conversion. Christian visual culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill, 2014.

G

Gagliardi, Susan Elizabeth: *Senufo Unbound*. Cleveland Museum of Art, 2015.

Gardi, Bernhard: *Zaire Masken – Figuren*. Basel, 1986.

Garner, Virginia: *Images Out of Africa: The Virginia Garner Diaries of the Africa Motion Picture Project*, edited with an introduction by Glenn Reynolds, foreword by J. M. Burns, photos by Virginia and Ray Garner, Lanham, Maryland, 2011.

Gell, Alfred: *Art and Agency, an Anthropological Theory*. Oxford, 1998, S. 17ff.

Geary, Christraud M.: «Two Days in Mushenge Eliot Elisofon’s Images of the Kuba». In: *African Arts* 26, H. 2 (1993), S. 72–77.

Geary, Christraud M.: *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885–1960*, with an essay by Krzysztof Pluskota, London, 2002.

Geary, Christraud M.: «Creating and Disseminating Images of the Kuba and Their Arts, 1885–1971». In: Brincard, 2015, S. 56–67.

Geary, Christraud M.: *Postcards from Africa. Photographers of the Colonial Era*. Selections from the Leonard A. Lauder Postcard Archive, Boston, 2018.

Gondola, Didier: «La Sape Exposed! High Fashion among Lower-Class Congolese Youth». In: Gott, Suzane; Loughran, Kristyne (Hrsg.): *Contemporary African Fashion*. Bloomington, Indianapolis, 2010, S. 157–173.

Gondola, Didier: «Ego, Identity, Illusion: Metamorphoses of a Fantasy: La Sape de Kinshasa». In: Malanquais, Dominique (Hrsg.): *Kinshasa Chroniques*. Montreuil, 2019, S. 186–207.

Guyer, Nanina: «Extending the Stage: Photography and Sande Initiates in the Early Twentieth-Century». In: Grootaers, Jan-Lodewijk; Bortolot, Alexander (Hrsg): *Visions from the forests: the art of Liberia and Sierra Leone*. Minneapolis, 2014, S. 42–55.

Guyer, Nanina: «Unvertraute Anblicke, unerwartete Einblicke. Zur Geschichte und Rezeption von Postkarten aus Westafrika». In: Burmeister, R.; Oberhofer, M.; Tisa-Francini, E. (Hrsg) *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*. Zürich, 2016, S. 109–113.

H

Hahn, Hans Peter: «On the Circulation of Colonial Pictures, Polyphony and Fragmentation». In: Helff, Sissy; Michels, Stefanie (Hrsg: *Global Photographies, Memory – History – Archives*. Bielefeld, 2018, S. 89–101.

Halen, Pierre: «Une revue coloniale de culture congolaise: Brousse (1935–1939–1959)». In: *Actes de la 1ère Journée d’études consacrée aux littératures «européennes» à propos ou issues de l’Afrique centrale (Bayreuth, 21 juillet 1993)*. Documents de travail réunis par János Riesz et Pierre Halen, Bayreuth, 1994, S. 68–91.

Hersak, Dunja: «Beyond the Naked Eye: Ethnography Sreened through the scientific lens». In: *Critical Interventions* 11 (2013, S. 95–104.

Hersak, Dunja: «Reviewing Power, Process, and Statement: The Case of Songye Figures». In: *African Arts* 43, 2 (2010), S. 38–51.

Himmelheber, Hans: *N—künstler. Ethnographische Studien über den Schmitz-künstler bei den Stämmen der Atutu und Guro im Innern der Elfenbeinküste. Ergebnisse einer Forschungsexpedition*. Stuttgart, 1935.

Himmelheber, Hans: *E—künstler. Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937*. Stuttgart, 1938.

Himmelheber, Hans: «Les Masques Bayaka et leurs sculpteurs». In: *Brousse*, H. 1 (1939a) S. 3–23.

Himmelheber, Hans: «Art et Artistes Batshiok». In: *Brousse* H. 3 (1939b) S. 17–31.

Himmelheber, Hans: «Art et Artistes «Bakuba»». In: *Brousse* H. 1 (194Q) S. 17–30.

Himmelheber, Hans: *N—kunst und N—künstler.Mit Ergebnissen von sechs Afrika-Expeditionen des Verfassers*. Braunschweig, 1960.

Himmelheber, Hans, «Das Portrait in der N—kunst. Bericht über eine Versuchsreihe». In: *Baessler-Archiv*, 20 (1972), S. 261–311.

Howe, Ellen G.; Rizzo, Adriana: https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/kongo/blog/posts/materials-that-make-mangaaka (2015, eingesehen am 19.7.2019.

K

Kasfir, Sidney Littlefield: «One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art». In: *History in Africa* 11 (1984) S. 163–193.

Kasfir, Sidney Littlefield: «Cast, Miscast: The Curator’s Dilemma». In: *African Arts* Bd. 30, H. 1 (1997) S. 1, 4, 6, 8f., 93.

Kwete Mwana, Georges: *Souvenir d’un prince Kuba du Congo (1913–1970)*. Présenté et annoté par Jan Vansina, Paris, 2010.

L

LaGamma, Alisa: «The Recently Acquired Kongo Mangaaka Power Figure». In: *The Metropolitan Museum Journal* 43 (2008), S. 201–210.

LaGamma, Alisa: *Heroic Africans. Legendary Leaders, Iconic Sculptures*. New Haven, London, 2011.

LaGamma, Alisa; Howe, Ellen G.; Rizzo, Adriana: «Mangaaka». In: LaGamma, Alisa (Hrsg.): *Kongo: Power and Majesty*. New York, 2015, S. 221–265.

Leuzinger, Elsy: *Afrikanische Skulpturen*. Museum Rietberg, Zürich, 1963.

Loos, Pierre; Buch, Pierre: *A Passage to Congo. Photographs by Doctor Emile Muller 1923–1938*. Mailand, Brüssel, 2007, S. 74–79.

M

MacGaffey, Wyatt: «The Eyes of Understanding: Kongo Minkisi». In: *Astonishment and Power*. Washington, 1993, S. 19–103.

Mack, John: *Emil Torday and the Art of the Congo*. London, 1990.

Mack, John: «Documenting the Cultures of Southern Zaire: The Photographs of the Torday Expeditions 1900–1909». In: *African Arts* Bd. 24, H. 4 (1991), S. 60–69, 100.

Mack, John: «Making and Seeing: Matisse and the Understanding of Kuba Pattern». In: *Journal of Art Historiography* 7 (2012), S. 1–19.

Maes, Joseph: «Figurines ‘phemba» dites maternités des Bena Lulua». In: *L’Illustration congolaise* 220 (1940), S. 29–31.

Maesen, Albert: «Statuaire et culte de fécondité chez les Lulua du Kasai (Zaire)». In: *Quaderni Poro* 3 (1982), S. 49–58.

Mbeme, Achille: «Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive». Lecture, University of the Witwatersrand (2015), https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf, eingesehen am 30.8.2019.

Monroe, John Warne: «Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and «Authenticity» in African Sculpture, 1917–1939». In: *American Historical Review* (April 2012), S. 445–475.

Morton, Christopher: «Double alienation Evans–Pritchard’s Zande and Nuer photographs in comparative perspective». In: Vokes, Richard (Hrsg.): *Photography in Africa: ethnographic perspectives*. Woodbridge, 2012, S. 33–55.

Mudimbe, Valentin Y.: *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington, 1988.

O

Oberhofer, Michaela: ««Der Wert von Stroh, Eisen und Holz – Leo Frobenius als Händler und Sammler». In: Georget, Jean-Louis; Ivanoff, Hélène; Kuba, Richard (Hrsg.): *Kulturkreise. Leo Frobenius und seine Zeit*. Berlin, 2016, S. 217–237.

Oberhofer, Michaela; Tisa Francini, Esther: «Han Coray zwischen Dada und Afrika. Ein Leben für die Kunst». In: Burmeister, R.; Oberhofer, M.; Tisa Francini, E. (Hrsg.): *Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*. Zürich, 2016, S. 114–123.

Oberhofer, Michaela (Hrsg.): *Perikunst aus Afrika. Die Sammlung Mottas*. Zürich, 2018.

P

Petridis, Constantine: «Mbala, Tsaam, or Kwilu Pende? A Mother-and-Child Figure from the Kwango-Kwilu Region of the Democratic Republic of the Congo». In: *Cleveland Studies in the History of Art* 7 (2002), S. 126–141.

Petridis, Constantine: *Luluwa. Central African Art Between Heaven and Earth*. Brüssel, 2018.

Pluskota, Krzysztof: «Atelier PHOTO Cinématographique – C. Zagourski». In: Geary, 2002, S. 58–67.

R

Raymaekers, Jan: « The Musée de la vie midigène in Leopoldville». Lecture presented at the sitting of the class of Human Sciences of the Royal Academy of Overseas Sciences of Brussels (21.3.2017), http://www.kaowarsom.be/documents/PDF%20BULLETTIN/RAYMAEKERS.pdf, eingesehen am 12.7.2019.

Reynolds, Glenn: «Africa Joins the World’: The Missionary Imagination and the Africa Motion Picture Project in Central Africa, 1937–9». In: *Journal of Social History* Bd. 44, H. 2, *The Arts in Place* (2010), S. 459–479.

S

Saint Léon, P. M.: *Anthologie de la photographie africaine et de l’Océan Indien*. 2. Aufl. Paris, 1999.

Sarr, Felwine: *Afrotopia*. Berlin, 2019.

Schildkrout, Enid: «The Spectacle of Africa through the Lens of Herbert Lang: Belgian Congo Photographs 1909–1915». In: *African Arts* Bd. 24, H. 4 (1991), S. 70–85, 100.

Schildkrout, Enid; Keim, Curtis A.: «Objects and Agendas: Re-Collecting the Congo». In: Schildkrout, Enid; Keim, Curtis A. (Hrsg.): *The Scramble for Art in Central Africa*. Cambridge, 1998, S. 1–36.

Schneider, Jürg: «Portrait Photography: A Visual Currency in the Atlantic Visual-scape». In: Peffer, John; Cameron, Elisabeth L. (Hrsg.): *Portraiture & Photography in Africa*. Bloomington, 2013, S. 35–65.

Sheppard, Rebekha: *A History of Encounter, an Encounter with History. The Emil Torday Expedition 1907–1909*. Dissertation, Sainsbury Research Unit, Norwich UK, 2017.

Sheppard, William H.: *Presbyterian Pioneers in the Congo*. Richmond, Virginia, 1917.

de Sousberghe, L.: *L’art Pende*. Gembloux, 1958.

Strother, Z. S.: «Eastern Pende Constructions of Secrecy». In: Nooter, Robert (Hrsg.): *Secrecy: African Art that Conceals and Reveals*. New York, Center for African Art, 1993, S. 156–178.

Strother, Z. S.: *Inventing Masks. Agency and History in the Art of the Central Pende*. Chicago, 1998.

Strother, Z. S.: «From Performative Utterance to Performative Object: Pende Theories of Speech, Blood Sacrifice, and Power Objects». In: *Res: Journal of Anthropology and Aesthetics*, 37 (2000), S. 49–71.

Strother, Z. S.: *Pende*. Mailand, 2008.

Strother, Z. S.: «A Terrifying Mimesis: Problems of Portraiture and Representation in African Sculpture (Congo-Kinshasa)». In: *Res: Journal of Anthropology and Aesthetics* 65-66 (2014/15), S. 126–145.

Strother, Z. S.: *Humor and Violence. Seeing Europeans in Central African Art*. Bloomington, 2016.

von Sydow, Eckart: *Kunst der Naturvölker. Afrika, Ozeanien, Indonesien*. Berlin, 1932.

T

Theye, Thomas: *Der Geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument*. München, 1989.

Thoss, Michael: «Spotted Vision, Fotografische Fantasien und Visionen». In: Czekelius, Annette; Thoss, Michael (Hrsg.): *Porträt Afrika, Fotografische Positionen eines Jahrhunderts*. Berlin, 2000, S. 8–20.

Timmermans, Paul: «Essai de typologie de la sculpture des Beena Lulua du Kasai». In: *Africa-Tervuren* 12, H. 1 (1966), S. 17–27.

Torday, Emil: *Causeries Congolaises*. Brüssel, 1925a.

Torday, Emil: *On the Trail of the Bushongo, An Account of a Remarkable and Hitherto Unknown African People*. London, 1925b.

Traeger, Verena: «Gustav Klimt and African Art: Kuba Affinities». In: Brincard, 2015, S. 68–79.

V

Van Beurden, Sarah: *Authentically African. Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens, 2015.

Van Caeneghem, R.: *La notion de Dieu chez les baLuba du Kasai*. Brüssel, 1956.

Vanhee, Hein: «Maitres et serveurs. Les chefs médaillés dans le Congo colonial». In: Vellut, Jean-Luc et al. (Hrsg.): *La mémoire du Congo. Le temps colonial*. Musée royal de l’Afrique centrale, Tervuren, 2005, S. 79–82.

Vansina, Jan: *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*. Madison, 2010.

Vansina, Jan: «Photographs of the Sankuru and Kasai River Basin Expedition undertaken by Emil Torday (1876–1931) and M.W. Hilton Simpson (1881–1936) ». In: Edwards, Elizabeth; Fischer, Robert: *Anthropology and Photography, 1860–1920*. London, 1992, S. 193–205.

Vansina, Jan: «La survie du royaume Kuba à l’époque coloniale et les arts». In: *Annales Aequatoria* Bd. 28 (2007), S. 5–29.

Van Reybrouck, David: *Kongo. Eine Geschichte*. Berlin, 2012.

Volper, Julien: «Women in Red. The Kuba Art of Tukula». In: Brincard, 2015, S. 51–55.

W

Wannijn, Jeanne: «Le grand chef Lukengo est mort». In: *L’Illustration Congolaise. Journal bimensuel de propagande colonial*, Bd. 219 (1939), S. 7612–7614.

Weiss, Herbert F.; Woodward, Richard B.; Strother, Z. S.: «Art with Fight in It: Discovering that a Statue of a Colonial Officer Is a Power Object from the 1931 Pende Revolt». In: *African Arts*, 49/1 (2016), S. 56–69.

Wendl, Tobias; Behrend, Heike (Hrsg.): *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*. München, 1998.

Wendl, Tobias; von Lintig, Bettina: *Black Paris, Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*. Wuppertal, 2006.

von Wissmann, Hermann et al.: *Im Innern Afrikas. Die Erforschung des Kassai während der Jahre 1883, 1884 und 1885*. 3. Aufl. Leipzig, 1891.

Y

Yelengi, Nkasa T.: «The PFB Railroad, Society and Culture in Rural Katanga (Colonial Zaire) ». In: *Africa: Revista trimestrale di studi e documentazione dell’Istituto italiano per l’Africa e l’Oriente* Bd. 52, H. 2 (1997), S. 182–211.

LEIHGEBER

Aimé Mpane und
NOMAD GALLERY BRUSSELS
Barbara und Eberhard Fischer
Boris Kegel-Konietzko, Hamburg
CAAC – The Pigozzi Collection, Genf
Galerie MAGNIN-A, Paris
Jan Calmeyn, Sint-Niklaas
Marc Felix, Brüssel
Michèle Magema
Museum der Kulturen Basel
Musée d'ethnographie de Genève –
MEG
Musée royal de l'Afrique centrale,
Tervuren
Nuno Crisostomo, The Bujas-Crisos-
tomo Family Collection, Lisbon /
New York / France / Kinshasa,
Democratic Republic of the Congo
Privatsammlung Lausanne
Privatsammlung, Zug
Virginia Museum of Fine Arts,
Richmond VA
Sammlung Christraud M. Geary
Sammlung Henri und Farida Seydoux,
Paris
Sammlung Horstmann, Zug
Zentralbibliothek Zürich
und private Sammler, die ungenannt
bleiben möchten

WERKE, ENTSTANDEN IM AUFTRAG DES MUSEUMS RIETBERG ZÜRICH

David Shongo
Fiona Bobo
Fiston Mwanza Mujila
Michèle Magema
Sammy Baloji
Sinzo Aanza
Yves Sambu

BILDNACHWEIS

© Alain Nsenga: Abb. 389
© Angelo Turconi: Abb. 40
© bpk / Ethnologisches Museum, SMB;
Foto Waltraut Schneider-Schütz:
Abb. 257
© Carlsen Verlag GmbH Hamburg:
Abb. 91
© Charles Hénault, Marc Felix,
Archives du Congo Basin Art
History Research Center: Abb. 217
© Chéri Samba / Foto courtesy CAAC –
The Pigozzi Collection, Geneva:
Abb. 1
© David Shongo: Abb. 21, 124.1, 124.3,
125.2, 126.2, 127.2
© Dr. David Mannes, Neutron Imaging
and Applied Materials Group
(NIAG), Laboratory for Neutron
Scattering and Imaging, Paul
Scherrer Institut: Abb. 269.1,
272.2, 272.3, 273–276, 278, 313,
314
© Eliot Elisofon Photographic Archives,
National Museum of African Art,
Smithsonian Institution: Abb. 149
© Farida und Henri Seydoux Collection;
Foto westudio.fr: Vor-, Nachsatz
© Fiona Bobo: Abb. 236–248
© Fondation Musée Barbier-Mueller;
Foto studio Ferrazzini-Bouchet:
Abb. 263
© Galerie MAGNIN-A, Paris; Foto
Cyrille Martin: Abb. 159, 353
© Gay Garner Mackintosh: Abb. 139
© Georges Senga: Abb. 388
© Jan Calmeyn; Foto H. Dubois:
Abb. 267
© KEYSTONE Pictures USA: Abb. 97
© Los Angeles County Museum of Art:
Abb. 259
© Marvin Goertz: Abb. 339
© Michèle Magema, Abb. 115–119
© Michèle Magema, mit freundlicher
Genehmigung des Kunsthauses

Graz; Foto N. Lackner:
Abb. 8.1, 8.2
© Ministère des Affaires étrangères,
Archives Africaines, Abb. 280
© Musée d'ethnographie de Genève
MEG; Foto J. Watts: Abb. 13
© Museum der Kulturen Basel; Foto
Omar Lemke 2019: Abb. 5, 32, 111,
114, 150, 182, 292, 293/Foto
Omar Lemke 2017: Abb. 291/Foto
Markus Gruber 2008: Abb. 364/
Foto Markus Gruber 2006: Abb. 41
© Museum of Fine Arts, Boston:
Abb. 138
© Museum Rietberg: Abb. 9, 11, 14–19,
22–24, 26, 28–31, 33–39, 42–82,
84, 85, 95, 102–104, 109, 110, 112,
114, 120–123, 124.2, 125.1, 126.1,
127.1, 132, 133, 135, 143, 144, 148,
160–164, 168, 169, 179–181, 188,
189, 198, 224, 226, 228, 230, 232,
234, 249–252, 255, 261, 262, 269.2,
281, 282, 299, 316, 318, 319, 340,
342, 346, 347, 356, 367, 373, 375,
376, 378, 379
© Museum Rietberg; Foto Rainer
Wolfsberger: Abb. 2–4, 6, 10, 20,
25, 88, 100, 101, 105, 106–108, 140–
142, 145–147, 151–158, 166, 170–
177, 183–187, 190–197, 199–221,
223, 253, 254, 256, 258, 264, 265,
266, 268, 269.2, 272.1, 277, 283–
290, 296, 303–307, 309–312, 315,
320, 325, 341, 343–345, 348–352,
357–363, 365, 366, 368–372, 374,
377, 380
© Nelson Makengo: Abb. 381, 382
© NOMAD GALLERY BRUSSELS,
Sammlung Aimé Mpane; Foto
Vincent Everarts: Abb. 354, 355
© Pierre-Philippe Duchatelet: Abb. 390,
391
© Privatsammlung: Abb. 295
© Revue Noire: Abb. 83
© Sammy Baloji: Abb. 317
© Sammy Baloji, mit freundlicher
Genehmigung des Künstlers und
der Galerie Imane Farès, Paris:
Abb. 385–387
© Sammlung Christraud M. Geary:
Abb. 92–94, 98, 99, 128, 131, 134,
137
© Sammlung Marc Felix; Foto Maureen
Vincke: Abb. 89
© Sammlung Pierre Loos, Brussels:
Abb. 129, 130
© Sammlung RMCA Tervuren: Abb.
90/Foto Ch. Delhaise, ca. 1923:
Abb. 136/Foto J.-M. Vandyck:
Abb. 165, 178/Foto J. Van de
Vyver: Abb. 297
© Sinzo Aanza und Galerie Imane
Farès, Paris: Abb. 298, 300–302
© Sputnik: Abb. 96
© Tadzio, courtesy of On-Trade-Off
und Galerie Imane Farès, Paris:
Abb. 392
© Trampoline Gallery, Antwerp und
Jean Katambayi: Abb. 384
© Virginia Museum of Fine Arts; Foto
Travis Fullerton: Abb. 222, 279
© Wally und Udo Horstmann:
Abb. 294, 308
© WIELS; Foto Hugard & Vanoverschelde
Photography: Abb. 383
© Yves Sambu: Abb. 225, 227, 229, 231,
233, 235
© Zentralbibliothek Zürich, Abb. 86, 87
© Z. S. Strother: Abb. 321–324, 326–338

In einigen Fällen konnten die Urheber-
und Abdruckrechte trotz umfangreicher
Recherche nicht ermittelt werden. Be-
rechtigte Ansprüche werden bei entspre-
chendem Nachweis im Rahmen der
üblichen Honorarvereinbarungen abge-
golt.

IMPRESSUM

Dieses Buch erscheint anlässlich der
Ausstellung *Fiktion Kongo – Kunstwel-
ten zwischen Geschichte und Gegenwart*
vom 22. November 2019 bis 15. März
2020 im Museum Rietberg Zürich

Herausgegeben von
Nanina Guyer und Michaela Oberhofer
Museum Rietberg Zürich

Assistenz: Laura Falletta,
Daniela Müller

Übersetzung:
Aus dem Englischen: Kurt Rehkopf,
Sven Scheer, Julia Schell
Aus dem Französischen: Eva Dewes

Lektorat: Maike Kleihauer, Mark Welzel

Korrektur: Kirsten Thietz,
Martin Hager

Gestaltung: Hi – Megi Zumstein &
Claudio Barandun

Projektleitung Verlag: Muriel Blancho,
Chris Reding

Lithografie, Druck und Bindung:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH,
Thüringen

© 2020 Museum Rietberg und Verlag
Scheidegger & Spiess AG, Zürich

© für die Texte:
die Autorinnen und Autoren

© für die Bilder:
die Künstlerinnen und Künstler
sowie Bildnachweis

© 2019, ProLitteris, Zürich,
für das Werk *Under the Landscape*
(2015) von Michèle Magema

Museum Rietberg Zürich
Gablerstrasse 15
8002 Zürich
Schweiz
www.rietberg.ch

Verlag Scheidegger & Spiess
Niederdorfstrasse 54
8001 Zürich
Schweiz
www.scheidegger-spiess.ch

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird
vom Bundesamt für Kultur mit einem
Strukturbeitrag für die Jahre 2016–
2020 unterstützt.

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil
dieses Werks darf in irgendeiner Form
ohne vorherige schriftliche Geneh-
migung des Verlags reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder
verbreitet werden.

ISBN 978-3-85881-643-6

Englische Ausgabe:
ISBN 978-3-85881-835-5

MUSEUM RIETBERG

Stadtpräsidentin: Corine Mauch

Direktor: Albert Lutz /
Annette Bhagwati

Kuratorinnen der Ausstellung:
Michaela Oberhofer und Nanina Guyer

Kuratorisches Praktikum: Laura Falletta
und Daniela Müller

Ausstellungsarchitekt:
Martin Sollberger

Grafik: Jacqueline Schöb

Registrarin: Andrea Kuprecht

Konservator-Restaurator:
Martin Ledergerber und Nanny Boller

Beleuchtung, Fotografie:
Rainer Wolfsberger

Multimedia: Inlusio Interactive,
Masus Meier

Kunstvermittlung: Maya Bühler,
Christiane Ruzek, Suy Ky Lim,
Robert Ashley

Führungen: Damian Christinger,
Linda Christinger, Gabriela Blumer
Kamp, Sylvia Seibold, Anja Soldat,
Penelope Tunstall

Kommunikation, Marketing:
Elena DelCarlo, Nicola Morgan,
Pascal Schlecht, Alain Suter

Veranstaltungen: Caroline Delley,
Monique Schuler

Übersetzung, Lektorat:
Nigel Stephenson, Nicole Viaud,
Mark Welzel

Rietberg-Gesellschaft, Rietberg-Kreis:
Annelis Huber

Shop: Régine Illi, Frauke Freitag,
Theres Marty

Personal: Sabine Brenner,
Patrizia Zindel

Finanzen: Michael Busse,
Christine Hunziker

Bibliothek: Josef Huber

Publikationskoordination: Mark Welzel

Empfang, Sicherheit, Aufsichten:
Fani Buchholz, Randolph Egg, Sandra
Gomez, Peter B. Gröner, Noorjahan
Haupt, Michael Hoffmann, Xi Hu,
Annelis Huber, Christina Hunziker,
Laura Jones, Valentin Magaro, Maka
Mamporia, Tanja Michel, Olivia Pajarola,
Davide Pellandini, Ramses Rapadas,
Pema Ribi, Soraya Stindt, Ursula Tanner,
Isabelle Torelli

Café: Urban Högger, Fabian Kaiser,
Rebecca Lüscher, Nico Lutziger, Daiana
Mandato, Lea Pasinetti, Leroy Ramseier,
Alexi Rapeaud, Deborah Schneider,
Daniela Tau, Daniela Zraggen

Betriebstechnik und -organisation:
Silvan Bosshard, Sandra Gomez

Versand: Ly Xuong Long

Hauswartung und Reinigung: Gönül
Akalin, Aljbine Bajrami, Cirila Blocher,
Pashije Hamidi, Katerina Kara, Mesut
Kara, Zejnije Sherifi, Selam Seifu Tola,
Oguz Turhan

Förderer, Partner:
Mit der Unterstützung der Rietberg-
Gesellschaft und Accentus

Monsengo Shula
Roi satellite
2012, Acryl und Pailletten
auf Leinwand, 140 × 140 cm
Sammlung Henri
und Farida Seydoux

