Handbuch der afrikanischen Plastik : Erster Band: Die westafrikanische Plastik / [Eckart von Sydow 1885-1942].

Contributors

Sydow, Eckart von, 1885-1942.

Publication/Creation

Berlin : D. Reimer, 1930.

Persistent URL

https://wellcomecollection.org/works/sz8gx7wx

License and attribution

Conditions of use: it is possible this item is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this item in any way that is permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your use. For other uses you need to obtain permission from the rights-holder(s).

wellcome collection

Wellcome Collection
183 Euston Road
London NW1 2BE UK
T +44 (0)20 7611 8722
E library@wellcomecollection.org
https://wellcomecollection.org

ECKART von SYDOW

HANDBUCH DER AFRIKANISCHEN PLASTIK

I. BAND

DIE WESTAFRIKANISCHE PLASTIK

S. VI. 43

ZHF. 1 (2)

ECKART VON SYDOW

HANDBUCH DER AFRIKANISCHEN PLASTIK

ERSTER BAND

ECKART VON SYDOW

HANDBUCH DER AFRIKANISCHEN PLASTIK

ERSTER BAND

DIE WESTAFRIKANISCHE PLASTIK

BERLIN 1930
DIETRICH REIMER / ERNST VOHSEN /

ECKART VON SYDOW

HANDBUCH DER WESTAFRIKANISCHEN PLASTIK

MIT 10 BILDTAFELN

BERLIN 1930
DIETRICH REIMER / ERNST VOHSEN /

ZHF, 1(2)

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1930 BY DIETRICH REIMER
/ ERNST VOHSEN / AG. IN BERLIN
PRINTED IN GERMANY

VORWORT

Das vorliegende Werk sucht zum erstenmal unter Benutzung alles erreichbaren Materials zahlreicher europäischer Museen und der Literatur ein Gesamtbild der plastischen Kunstübung der afrikanischen Naturvölker zu entwerfen. Der vorliegende I. Band ist der Plastik „West-Afrikas" gewidmet. Der II. Band wird sich mit der Plastik der anderen Gebiete Afrikas beschäftigen.

Der ursprüngliche Entwurf dieses Bandes, wie er im Manuskript ausgeführt vorliegt, mußte sich aus äußern Gründen für die Drucklegung eine nicht unbeträchtliche Beschränkung gefallen lassen. Das umfangreiche „Beschreibende Verzeichnis" fiel ganz fort. Das große photographische Material konnte nur für wenige Tafeln verwertet werden. Den eigentlichen Text habe ich größtenteils publiziert, — die unvermeidbaren Einschränkungen wurden unter dem Gesichtspunkte vorgenommen, daß der Hauptwert dieses Buches in der ausführlichen Materialsammlung bestehen sollte.

Dieser I. Band ist ausschließlich der Darstellung des musealen und literarischen Materials, sowie seiner stilkritischen Verarbeitung gewidmet. Die allgemeinen Erörterungen der Kultur- und Stil-Kreise usw. sind dem II. Band vorbehalten, nach dessen Abschluß erst das präzise Gesamtbild der Plastik der afrikanischen Naturvölker sich ergibt.

Die folgenden Museen wurden bearbeitet. In Deutschland: Berlin, Dresden, Essen, Hamburg, Hannover, Köln, Lübeck, Stuttgart. — In Oesterreich: Wien. — In der Schweiz: Basel (Missionsmuseum, Museum für Völkerkunde), Bern, Neuchâtel. — In Frankreich: Paris (Trocadéro, Privatsammlungen). — In Belgien: Kongomuseum in Tervueren. — In Holland: Rotterdam. — In England: London (Britisches Museum), Liverpool, Oxford.

Den Direktionen dieser Sammlungen sei auch an dieser Stelle für die vielfältige Förderung meiner Studien gedankt. Zu besonderer Dankbarkeit bin ich dem Direktor der afrikanischen Abteilung des Museums für Völkerkunde in Berlin, Herrn Prof. A. Schachtzabel, verpflichtet, der mir in liberalster Weise das Material seiner Schau- und Studiensammlung zugänglich machte.

Der Direktion des Frankfurter Museums habe ich für die Uebersendung der Jaspertschen Angolaarbeit vor ihrer Drucklegung zu danken, — es ergab sich hieraus ein gewisser Ausgleich für das abgelehnte Studium der Originalstücke.

Die Klischees der Tafeln I. und II. wurden dankenswerter Weise vom Verlage der „Kunstauktion“ (Berlin) zur Verfügung gestellt.

Die Durchführung meiner Arbeit wurde seitens der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft durch Forschungsstipendien und Reisebeihilfen ermöglicht. Ebenso war nur mit der weitgehenden Unterstützung der Notgemeinschaft die Drucklegung des vorliegenden Buches ins Werk zu setzen. Es ist mir daher die erwünschteste Pflicht, auch an dieser Stelle der Notgemeinschaft meinen ergebensten Dank zu sagen.

Dr. Eckart v. Sydow

INHALTSÜBERSICHT

Allgemeine Einleitung und Übersicht der Stilprovinzen Westafrikas

I. Das Material und seine Behandlung 1

II. „Westafrika" als Begriff der Geographie und der Kulturkreislehre 2

III. Gebiete der einfacheren Kunst-Form 6

IV. Gebiete der komplizierteren Kunst-Form

1. „Westafrika" 9

2. Westsudan 22

SENEGAMBIEN — BISSAGOS-INSELN — RIVIÈRES DU SUD — SIERRA LEONE — LIBERIA — ELFENBEINKÜSTE — GOLDKÜSTE — SÜD-TOGO — DAHOMEY SÜD-NIGERIEN — KAMERUN — FRANZÖSISCH-ÄQUATORIAL-AFRIKA — KONGO-MÜNDUNG — SÜDLICHES BELGISCH-KONGO — NORD-ANGOLA

1. Senegambien 26

2. Bissagos-Inseln 29

3. Rivières du Sud 37

Baga 37; Susu 46; Yola 46; Geheimbünde 47.

4. Sierra Leone und Hinterland 50

Mendi 50; Bullom 63; Timne 64; Konno 65; Nachtrag 65.

Kissi und Faranah 66.

5. Liberia 68

Vai 68; Dey 70; Golah 71; Bassa 72; Sapo 73; Nachtrag 73.

6. Elfenbeinküste 75

Küstenstrich:

St. Andra, Sassandra 75; Neyo 77; Lahou 78; Grand Bassam 78; Assinié 79; Ebrié 80; Alangoua 80.

Binnenland:

Baoulé 81; Gouro 95; Gagou 98; Shien 98; Dan 99;

Manon 99; Yakoebah 104; Indénié 102; Bonna 102; Nachtrag 102.
7. Goldküste 103
Küstenstrich 104
Binnenland 108
8. Süd-Togo 115
9. Dahomey 121
Nord-Dahomey 122
Küstenstrich 129
10. Süd-Nigerien 139
Süd-Joruba 140; Jekri 145; Nord-Joruba 145; Bini 165; Kukuruku 186; Sobo 186; Igbira 188; Igara 190; Ijaw 191; Ibo 197; Ibibio 209.
11. Mittleres und oberes Kreuzflußgebiet 218
Allgemeines 218; Mittleres Kreuzflußgebiet 224; Oberes Kreuzflußgebiet 225 ff.; Ekoi 225; Boki 229; Anjang 230; Keaka 232; Banjang 233; Obang 235.
12. Kameruner Grasland 235
Allgemeines 235

Hauptgebiete:
Bangwa 252; Bali 257; Bafum 262; Bekom 265; Bamum 267.

Nebengebiete:
Babanki 272; Babanki-Tungo, Babeka, Babessi, Babungo 273; Bafreng, Bafut, Bagam 274; Bakembat, Bakowen, Balung, Bambui 275; Bambulewe, Bamenda, Bamenom 276; Bamenung, Bamessing, Bameta 277; Bamilleke, Bamutu, Bandeng, Bangu 278; Bangulap, Banka, Bankom, Banssa 279; Bansso, Banyo, Batabi, Batscham 280; Fongdonera, Fongu, Kongoa, Mbo, Tikar 281.
13. Küsten- und Binnengebiet von Süd-Kamerun . . . 283
Allgemeines 283

Hauptgebiete:
Bafo 288; Ngolo 294; Bakundu 296; Dualla 300; Bassa 303.

Nebengebiete:
Issangilli 304; Balondo, Barombi, Balong 305; Bajong, Abu 306; Wuri, Bodiman, Jabassi, Mbang 307; Wute, Bakoko 308.
14. Maka, Pangwe, Mpongwe 309
Allgemeines 309; Batanga, Mabea 319; Benga, Ngumba 320; Nord-Pangwe: Eton, Jaunde 322;

Bane 324; Buli 325; Mittleres Pangwe-Gebiet 326; Süd-Pangwe 327; Njem 329; Mpongwe 329.
15. Französisch-Aequatorial-Afrika 330
Küstenstrich:
Balumbo 330; Galoa 333; Orungu, Nkomi 334; Ashira, Bakougni, Bakhamba 335.
Binnengebiet:
„Kopffüßer"-Ahnenfiguren 336 (vgl. Zusatz I).
Hauptgebiete: Bakota 337; Aduma 338; Ondumbo 339.
Nebengebiete: Okanda, Evea, Bakalai 339; Issogho, Apono 340; Ashango, Bachaké, Ambété 341.
16. Loango und Kongomündung 342
Allgemeines 342; Basundi 364.
17. Région des Cataractes 365
18. Région du Stanley-Pool 367
19. Nördliches Kwango- und Djumagebiet 371
Bazombo 371; Bayaka 375; Basuku 381; Bahuana 381; Bajansi 383; Bambala 384; Bakwese 387.
20. Kasai-Sankuru-Gebiet 388
Babunda 388; Bapende-Bapindi 389; Bakete 393; Bena Lulua 395 (vergl. Zusatz II); Bushongo 400; Bankutschu, Basongo-Meno 411; Yaelima 412; Bena Kanioka 412
21. Sankuru-Lomami-Katanga-Gebiet 415
Basonge 415; Batetela 421; Baluba 424; Balunda 429.
22. „Urua" 433
„Urua" 433; Manjema 454; Bakalanga 456; Babui 457; Wabembe 458; Wazimba 460; Baholoholo 461; Marungu 463; Wawemba 464.
23. Nord-Angola 466
Allgemeines 466; Lovale 468; Watschiwokwe 469; Kaluena 480; Minungu 480; Bangala 481; Vimbundu 482; Kaluimbi 482
Zusätze
I. „Kopffüßer"-Ahnenfiguren aus Französisch-Äquatorial-Afrika 483
II. Ahnenfiguren der Bena Lulua 488
Verzeichnis der Abkürzungen X
Verzeichnis der Abbildungen XII
Register 490

ABKÜRZUNGEN

AHMC = „Ann. Hygiène et Méd. coloniales".
Aie = „Anthropologie".
AK = J. Maes: „Aniota Kifwebe", Anvers 1924.
AMC = „Annales du Musée du Congo Belge".
Aos = „Anthropos".
Bä. = „Baeßler-Archiv".
Basler = Ad. Basler: „L'Art des peuples primitifs", Paris 1929.
Baumann = Herm. Baumann: „Afrikanisches Kunstgewerbe", in H. Th. Bosserts „Geschichte des Kunstgewerbes", II. Bd., Berlin 1929.
Beninwerk = vgl. LB.
Clou. I = H. Clouzot et A. Level: „L'Art nègre et l'art océanien", Paris 1919.
Clou. II = H. Clouzot et A. Level: „Sculptures africaines et océaniennes", Paris, o. J.
FA = L. Frobenius: „Masken und Geheimbünde Afrikas", Halle a. S. 1898.
FB = L. Frobenius: „Und Afrika sprach", 3 Bde., Berlin 1912.
FC = L. Frobenius: „Das unbekannte Afrika", München 1923.
FL = „Folk-Lore".
Germ. = P. Germann: „Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun", Leipzig 1910 (Jahresber. des MfV Leipzig IV. Bd.).
Gl. = „Globus".
HdL = „British Museum, Handbook of the ethnographical Collections", II. Aufl., London 1925.
IAE = „Internat. Archiv für Ethnographie", Leiden.
JAI = „Journal of the Anthropological Institute", London.
JAS = „Journal of the African Society".
Ka. = R. Karutz: „Das Rätsel des Janus", Basel 1927.
LB = Fel. v. Luschan: „Die Altertümer von Benin", Berlin 1919, auch kurz als „Beninwerk" zitiert.

Lu.	=	Fel. v. Luschan: „Bericht über die Pariser Kolonial-Ausstellung von 1900“ (Manuskript im Berliner MfV).
Lepage	=	P. C. Lepage: „La Décoration primitive, Afrique“, Paris, o. J.
MdS	=	„Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten“.
MfV	=	Museum für Völkerkunde.
MGGL	=	„Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Lübeck“.
NAM	=	„Nouvelles Archives des Missions scientifiques et litéraires“.
NI	=	„Nederlandsch-Indie, oud en nieuw“.
Nu.	=	O. Nuoffer: „Afrikanische Plastik“, Dresden, o. J.
RES	=	„Revue d'Ethnographie et de Sociologie“.
Sy. I	=	E. v. Sydow: „Exotische Kunst“, Leipzig 1921.
Sy. II	=	E. v. Sydow: „Kunst der Naturvölker und der Vorzeit“, II. Aufl., Berlin 1927.
Sy. III	=	E. v. Sydow: „Kunst und Religion der Naturvölker“, Oldenburg i. O. 1927.
Sy. IV	=	E. v. Sydow: „Primitive Kunst und Psychoanalyse“, Wien 1928.
TdM	=	„Tour du Monde“.
Va.	=	E. Vatter: „Religiöse Plastik der Naturvölker“, Frankfurt a. M. 1926.
ZE	=	„Zeitschrift für Ethnologie“.

Bei den Katalognummern der Berliner Museumsstücke ist der Kürze halber III C, der Leipziger Museumsstücke MAF fortgelassen. Diese näheren Bestimmungen sind bei evtl. Anfragen zu ergänzen, falls mein Buch keine anderen Angaben macht.

Das Material ist Holz, falls keine abweichenden Angaben gemacht sind.

Die Angaben „rechts“ und „links“ sind bei Beschreibungen immer vom Beschauer, also nicht von den Figuren aus gemeint.

Als „Gesicht“ wird in den Beschreibungen zwischen Stirn und Kinn bezeichnet; die Stirn ist also nicht mitinbegriffen.

Verzeichnis der Abbildungen

Tafel I Gefäß von den Bissagos-Inseln

Tafel II Figur von den Bissagos-Inseln

Tafel III Fig. 3 Standfigur der Timne, — Fig. 4 u. 5 Standfiguren von der Elfenbeinküste

Tafel IV Fig. 6 Standfigur von der Elfenbeinküste, Fig. 7 Figurengruppe auf Maske aus Benin-Joruba

Tafel V Fig. 8 Tierfiguren aus Dahomey

Tafel VI Fig. 9 Maske aus dem Kameruner Grasland

Tafel VII Fig. 10 Halbfigur aus Französisch-Äquatorial-Afrika

Tafel VIII Fig. 11 Standfigur aus Französisch-Äquatorial-Afrika, — Fig. 12 Standfigur aus Angola

Tafel IX Fig. 13 Halbfigur aus Belgisch-Kongo, Fig. 14 Standfigur aus Belgisch-Kongo

Tafel X Fig. 15 Maske aus Belgisch-Kongo

*

Die Tafeln befinden sich am Schluß des Werkes

I. Das Material und seine Behandlung.

Die vorliegende Arbeit ist der Plastik Westafrikas gewidmet. In ihrem Mittelpunkt steht daher zunächst die Plastik in ihren beiden Gruppen: Freifiguren und Masken. Da die naturvölkische Plastik großenteils sich in engem Zusammenhang mit der Gebrauchskunst entfaltet, bildet die Gebrauchskunst eine zweite Hauptgruppe, soweit in ihr die figürliche Verzierung das Uebergewicht gegenüber den rein konstruktiven Bestandteilen hat. Es sind daher u. a. Sitze mit Tragfiguren, Pfeifenköpfe in figürlicher Gestalt berücksichtigt worden. Dagegen wurden Arbeiten der Gebrauchskunst, bei denen das figürliche Element quantitativ als nebensächlich erscheint, nicht berücksichtigt, z. B. Stöcke mit figürlicher Bekrönung, Bogenhalter mit figürlichem Mittelstück. Ganz allgemein ausgeschieden wurde die Kleinkunst der Elfenbeinschnitzereien. Die figürlichen Arbeiten an Gebäuden, vor allem die beschnitzten Türrahmen, dann Wandreliefs usw. wurden in zweiter Linie berücksichtigt. Da diese Gebrauchskunst ebenso wie die Freifiguren in erster Linie die ganze Gestalt, die Maskenplastik überwiegend den Kopf des Menschen oder Tieres darstelle, wurde die Maskenkunst als dritte Gruppe nach der Freifigur und der Gebrauchskunst angeordnet.

Neben dem Material zahlreicher europäischer Museen wurde in möglichst großem Umfange die Fachliteratur herangezogen, um ein allseitiges Bild der Produktion zu geben und eine enge Verbindung zwischen den Objekten der Sammlungen und den literarischen Nachrichten zu erzielen.

Bei jedem Gebiet gruppiert die allgemeine Erörterung die Beschreibung der Objekte zu einer Einheit mit den literarischen Mitteilungen.

Da dies Handbuch die Gegenstände hauptsächlich vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, ordnet es die Gegenstände nach formalem, nicht nach inhaltlichem Gesichtspunkt. Es findet also die Gruppierung nicht nach Götterbildern, Ahnenbildern usw. statt, sondern sie bedient sich der Kategorien: Standfiguren, Halbfiguren usw.

II. „Westafrika" als Begriff der Geographie und der Kulturkreislehre.

Der Ausdruck „westafrikanische Plastik" hat eine doppelte Bedeutung. Zunächst die einer geographischen Bezeichnung. Als solche hat sie keine eigentliche Problematik. Man kann nur im Zweifel sein, wo man am zweckmäßigsten die Grenze zwischen Westafrika einerseits und Ost-, Nord-, Südafrika andererseits führen müßte.

Zu dieser rein erdkundlichen tritt aber ferner eine kulturhistorische Bedeutung des Wortes. „Westafrika" spielt in der Entwicklungsgeschichte der modernen Völkerkunde eine große Rolle. Denn Westafrika ist der Bezirk, an dem man zuerst den Gedanken der Kulturkreisforschung erprobt hat. Nach

dem Beginn durch L. Frobenius hat B. Ankermann in seiner grundlegenden Arbeit über „Kulturkreise in Afrika“ (ZE 37. Bd. 1905) eine Reihe von Bezirken aufgewiesen, für die er gesonderte Kennzeichen ihrer Kultur namhaft machte. Unter diesen Kulturkreisen steht Westafrika neben Süd-, Ostafrika, Osthorn, Obernilgebiet, Sudan. Das Gebiet der westafrikanischen Kultur läßt sich, nach Ankermann, nicht scharf umgrenzen. Ungefähr deckt es sich mit der Verbreitung der Giebeldachhütte, die an der Westküste im Süden und zwar südlich des Coanza beginnt, das ganze mittlere Kongobecken bis nahe an den Tanganjikasee erfüllt und mit einem langen, schmalen Streifen die Küste von Oberguinea bis nach Liberia säumt. Ohne Zweifel habe dieser Kulturkreis früher eine größere Ausdehnung gehabt, denn viele Elemente desselben finde man heute weit außerhalb seiner gegenwärtigen Grenzen. Diese westafrikanische Kultur sei gekennzeichnet durch Masken, Geheimbünde, Fetischwesen, Menschenfiguren, — alles Institutionen und Produktionen, die für die kunsthistorische Untersuchung von größter mittelbarer und unmittelbarer Bedeutung sind.

Dieser westafrikanischen Kultur gegenüber zeigt, nach Ankermann, die Kultur des ganzen übrigen Afrika südlich der Sahara ein so einheitliches Gepräge, daß man sie der westafrikanischen als ein Ganzes gegenüberstellen kann. Immerhin unterscheidet Ankermann in ihr die folgenden Sondergebiete: 1. Südafrika bis zum Sambesi und Kunene, 2. Ostafrika vom Sambesi bis zum Tana, 3. Osthorn samt Abessinien, 4. Obernilgebiet, 5. Sudan außer dem Obernilgebiet, der als Ganzes betrachtet vom oberen Nil bis zu den Quellen des Niger hin einmal eine einheitliche Kultur besessen zu haben scheine.

In dieser Aufstellung, die für spätere Untersuchungen als Ausgangspunkt gedient hat, wird die plastische Kunstproduktion nur gestreift. Das bauliche Moment bildet das Leitmotiv.

P. Germann hat in seiner Abhandlung über „Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun“ (Jahrb. d. Städt. Mus. zu Leipzig IV. Bd. (1910), S. 5 f.) die Trennung zwischen den Kunstprovinzen im Süden und Osten und andererseits im Westen schärfer ausgesprochen. In jenen Gebieten fehle mit wenigen Ausnahmen eine eigentliche Kunst, die sich mit der Nachbildung gesehener Formen befaßt. In Westafrika dagegen sei der ganze Kulturbesitz künstlerisch beeinflußt. Abschließend erörtert Germann die Beziehungen des Kunsthandwerks im Grasland mit Benin und mit dem Kongobecken.

Später hat L. Frobenius im „Unbekannten Afrika“ (1923, S. 141 ff.) den Stil der ostafrikanischen Plastik, zu der er auch die ägyptische Plastik rechnet, von dem Stil der westafrikanischen Plastik unterschieden. Während er von dieser nur die inhaltlichen, mythologiebezogenen Merkmale aufführt, hebt er als entscheidendes Merkmal Ostafrikas „den Eindruck unbeirrbarer Ruhe und Strenge“ hervor. Die profane Figurenplastik Westafrikas erklärt er für das Endstadium einer langen Entwicklungsgeschichte, die aus dem mythologischen Kultkreis in das Profanleben hinüberführe.

Am eingehendsten hat schließlich E. Vatter in seiner „Religiösen Plastik der Naturvölker“ (1926, S. 158 ff.) sich mit der Abgrenzung afrikanischer Stilprovinzen befaßt. Er unterscheidet als zwei Hauptgebiete: 1. Westafrika, das vom Senegal im Norden bis zum Kunene im Süden mit einer großen Aus-

buchtung im Kongobecken bis zu den großen afrikanischen Seen reiche, 2. Ostafrika, das sich vom Norden nach Süden durch das Steppengebiet im Osten des Kontinents erstrecke und das im Norden so gut wie bildlos, im Osten bildarm sei. Die Ostprovinz ist charakterisiert durch nüchterne, im allgemeinen phantasiearme Darstellung des Menschen, die ohne Gefühl für plastische Formen die Vertikale stark betone, leblos und unbeholfen, im landläufigen Sinne primitiv wirke. Vatter sieht in dieser ostafrikanischen Kunst verarmte und ernüchterte Ausläufer der westlichen Kulturprovinz. — Die Kunst der Westprovinz sei gekennzeichnet durch geschlossene, architektonisch gefestigte Formen mit starken, nach außen drängenden Rundungen, durch mächtige Köpfe mit großen, weit geöffneten Augen, durch Masken, die gelegentlich das menschliche Gesicht in einer vergeistigten Naturwahrheit wiedergeben, noch häufiger stark stilisiert sind, jedoch immer eine gewisse Größe der Form und des Ausdrucks wahren. Bei aller Vielgestaltigkeit und nicht seltener Bizarrerie erscheinen die Schöpfungen dieser Kunst doch immer irgendwie gebändigt.

Diese sehr allgemein gehaltenen Wendungen Vatters bilden den großen Rahmen um ein paar kurz skizzierende Hinweise auf Joruba, Benin, Kameruner Grasland und das Innere des Kongogebietes. — —

Wir haben die verschiedenen Einteilungen ausführlich zitiert, — einmal, um zu zeigen, wie bestimmt immer wieder „Westafrika“ unterschieden wird von Nord-, Ost-, Südafrika usw., — und dann, um vor Augen zu führen, wie allgemein bisher alle Gruppierungen und Abgrenzungen gehalten sind. Wenn wir nun unsererseits an den Entwurf einer Aufteilung der Gebiete

gehen, so lassen wir zunächst alle im engeren Sinne des Wortes völkerkundlichen Absichten, die sich auf große Kulturkreise und historische Zusammenhänge beziehen, beiseite. Wir richten unser Augenmerk einzig auf die formale Gestaltung der Bildwerke. Das Kriterium der Gruppierung ist die Unterscheidung zweier gegensätzlicher Formprinzipien: der einfacheren und der komplizierteren Form. Es wird sich im Laufe der Darstellung zeigen, daß das Gebiet der komplizierteren Form großenteils zusammenfällt mit dem westafrikanischen Kulturkreis, über ihn jedoch im Westsudan hinausgreift.

III. Gebiete der einfacheren Form.

Es ist am besten, von dem Gebiete der einfacheren Formung auszugehen. Dies Gebiet legt sich großenteils als breite Gürtelzone um das Kerngebiet der komplizierten Form. Im Westsudan finden wir die einfache Form vertreten bei den Stämmen von Nordtogo und bei den Senoufo, als dem westlichsten Posten, soweit bisher das Material vorliegt. Hier sind die Figuren auf die einfachsten kubischen Formen reduziert, bzw. zu ihnen verstärkt. Von da aus führt über Nupe, Yergum, Montoil, Tschamba, Yakoko, Dakka, Djumperri, Baja, Bafia, Jambassa, Mandja eine schmale, lange Brücke zu den Stämmen zwischen Ubangi und Kongo und im oberen Nilgebiet, bei denen die einfache Kunstform, wenn auch in weniger ausgesprochener Weise als im Westsudan bei den Moba, Nupe usw. gefunden wird. Bei den Baloi, Bangala, Bwaka, Banza, Bongo, Budja, Mabinza, Ababua, Mobali, Azande, Mangbetu, Wadumbo, Lendu, Bari, Schilluk finden wir die gleiche

Tendenz am Werke, die bei allem Unterschiede im einzelnen dennoch eine einheitliche Gruppierung erlaubt. Den südlichsten, zugleich östlichen Absenker dieser Gruppe und Tendenz bilden die Warega. — Auch auf dem linken Kongoufer ist diese Einstellung vertreten. So bei den Balolo und Wangata. Ferner bei den Kundu und Mongo (Museum Tervueren). Die Grabfiguren der Mongo sind von nicht geringerer Einfachheit, als die Holzfiguren der Kundu, die anscheinend ohne irgendeine religiöse oder sonstige inhaltliche Bedeutung sind.

Die nördliche Zone setzt sich im Osten bei den Baganda, Kikuyu, Usimbiti, Udjiji, Wasukama, Waschamba, Wasaramo, Wamwera, Wanyanwesi, Wangoni, Tonga, Nguru (am Schiwasee) fragmentarisch fort. Der hauptsächlichste Bezirk ist das Makondeplateau.

Im Südosten und Süden sind es die Schnitzereien der Baila, die Masken der Marotse, deren Einfluß bis nach Lovale reicht, und die Masken der Ngangela, in denen die einfache Formtendenz sich ausspricht. Einflüsse des differenzierenden Formprinzips machen sich z. T. in den Arbeiten der Senga und Masupia geltend. Auf vereinzelten Posten steht die figürliche Schnitzerei der Zulu-, Swasikaffern, der Ronga und der Bewohner von Südmadagaskar. Da die Kaffern ursprünglich im Sambesigebiet gewohnt haben, aus dem sie wohl im 17. und 18. Jahrhundert nach Süden gewandert sind, würden sie grundsätzlich mit zu der südlichen Grenzzone des westafrikanischen Gebietes zu rechnen sein.

Die Umfassung des „westafrikanischen“ Gebietes ist also auf der Nordseite des Kongogebietes am stärksten. Im Westen schiebt sich ein anscheinend schmaler Strei-

fen bis zu den Stämmen der Senoufo vor, während die östliche Verbreitung sporadisch sich vollzieht und die südliche Umgrenzung gewissermaßen nur markiert ist, denn hier sind die wichtigsten Gebiete weit entfernt von der Berührung mit den westafrikanischen Bildwerken an der Küste und auf der Insel Madagaskar zu finden. Allerdings ist bezüglich des Sudangebietes zu sagen, daß wir zu wenig Anschauungsmaterial besitzen, um hier das Gebiet der Formverbreitung genau zu bestimmen; so haben wir eine verhältnismäßig eingehende Schilderung der Afofiguren, ohne daß wir ein konkretes Bild besitzen.

IV. Gebiete der komplizierteren Form.

Gehen wir von der Skizze der Umrahmung des Gebietes der komplizierteren Kunstform auf drei Seiten zu diesem Kunstgebiet selbst über, so ergeben sich zwei große Bezirke, in die es zerfällt. Das eine Gebiet ist das der eigentlich „westafrikanischen" Kunstübung im ungefähren Sinne der Kulturkreislehre. Das andere Gebiet ist der Westsudan, und zwar sein Westen und Nordwesten. Beide Bezirke werden von der Tendenz zur komplizierten Kunstform beherrscht. Ihr Unterschied liegt darin, daß der Westsudan in jenen Teilen eine überwiegend ornamentalisierende Tendenz zeigt, während die westafrikanische Kernprovinz, also das südliche Kongogebiet, das westliche Französisch-Aequatorialafrika, Kamerun und die Küste von Oberguniea bis zu den Bissagosinseln hin das naturalistische Element im allgemeinen als gleichwertig mit dem ornamentalen Element behandelt. Einen Kreuzungspunkt finden

die beiden Richtungen im Gebiete der Rivières du Sud. In beiden Bezirken lebt sich die Formphantasie gleichwertig aus, an künstlerischer Qualität hält die Kunst der Bammana der Plastik der südlichen Kongostämme durchaus die Wage, übertrifft sie sogar an freischöpferischer Kraft.

1. „Westafrika".

Da wir unser Thema vorwiegend vom kunsthistorischen Standpunkt aus betrachten, fragen wir zunächst nach dem Gebiet, in welchem die Forschung bereits eine historische Gliederung des Materials vorgenommen hat. Dies ist bei den Kunstwerken aus Benin möglich gewesen. So nehmen wir von Benin den Ausgang unseres Rundgangs. Dank der musealen und literarischen Sammlertätigkeit F. v. Luschans u. a. und der historischen Auswertung dieses Materials durch B. Struck ist es gelungen, eine Reihe von Epochen zu unterscheiden und ihnen eine große Zahl von erhaltenen Werken der Gelbgußkunst zuzuordnen. Die zusammenhängende Chronologie dieser Beninaltertümer beginnt im Ende des 15. Jahrhunderts mit relativ weichen, eleganten Werken, die technisch vortrefflich gearbeitet sind. Die folgende Epoche, 1500—1691, wird von Luschan als die „Große Zeit" bezeichnet und in die „Gute Zeit", 1500—75 und die „Beste Zeit", 1575—1648, unterschieden. In die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt bereits die Nachblüte. In der Spätzeit, 1691—1819, beginnt um 1800 bereits der Verfall. — Auch heute bleibt noch die Frage nach der Originalität der Beninbronzen insofern offen, als das Maß der europäischen Beeinflussung nicht genau zu bestimmen ist. Man hat aber allmählich eine all-

gemeine Uebereinstimmung darüber erzielt, daß die Gußkunst als solche und daß ihr Stil in Benin als afrikanisch zu gelten habe. Der Stil der Figuren und Platten bleibt im Laufe der drei Jahrhunderte erstaunlich gleich, unter mancherlei Schwankungen im einzelnen. Es ist durchweg eine Verbindung von Naturalismus mit repräsentativer Haltung, weit oberhalb der naturvölkischen afrikanischen Art abgeschliffen und kultiviert. Jene Chronologie, bei deren Ausarbeitung intuitive Einschätzung und historische Präzisierung in gleicher Weise beteiligt gewesen sind, hat zwar nur auf einen verhältnismäßig kleinen Teil der erhaltenen Stücke eine engere Beziehung, während z. B. der größte Teil der Platten noch nicht zeitlich bestimmbar erscheint, aber sie bietet doch den Anfang eines erwünschten Leitfadens der zeitlichen Gruppierung. Dies ist um so wichtiger, als von Benin aus die Beziehungen nach Westen und auch nach Südosten überraschend weit reichen.

Eine unmittelbare Verbindung verknüpft Benin mit J o r u b a , dem nordwestlichen Nachbarvolk. Nach Talbots Angaben kamen die besten Beninbronzen aus Ife nach Benin, wo man erst nach 1520 selbständige Gelbgußkunst geübt habe. Die enge politische und künstlerische Verbindung zwischen beiden Zentren erlaubt dann auch die Annahmen, daß die von Frobenius in I f e gefundenen Gelbguß- und Tonarbeiten usw., die den gleichen naturalistischen und eleganten Stil der frühen Beninköpfe zeigen, mit diesen gleichzeitig, also kurz vor 1500 entstanden sind. — Im Laufe der Zeit hat sich der enge Zusammenhang zwischen Ife und Benin gelockert. Die Jorubasammlungen, die wir Frobenius verdanken, zeigen einen selbständigen Stil mit schlankem, sehnigem Körper, schmalem Kopf mit

scharfem Profil und vorquellenden Augen. Bei allem Unterschiede zu Benin besteht eine grundsätzliche Gleichartigkeit in dem Streben, einen fundamentalen Naturalismus durch Disziplin zu einem Gebilde höherer Stilisierung zu erheben. Doch bleibt der jorubische Stilwille dem Niveau der naturvölkischen Artung näher und so sind seine Produktionen robuster, aber auch originaler und kräftiger, als die zivilisierteren Arbeiten Altbenins. Der Reichtum an Motiven, die Vielseitigkeit der Schmucklust, die Güte der technischen Arbeit erhalten vielfach einen in Afrika sonst ungewohnten pathetischen Inhalt durch die Beziehung auf die Götterwelt der Joruben. Figuren und Masken zeigen im Rahmen einer ziemlich gleichartigen Kunstform mannigfache Schwankungen zwischen archaischer Strenge und naturalistischerer Weichheit. Diese Eleganz und Weichheit nimmt immer mehr zu, je näher wir zur Küste kommen.

Der jorubische Stil erstreckt seinen Einfluß bis nach D a h o m e y und S ü d t o g o. In Dahomey hat der alte Beninstil noch ein Echo, verfällt aber auf diesem Außenposten der Verweichlichung und der Tendenz zur oberflächlichen Dekorativität, wie sich dies besonders in den großen Figuren von Menschen und Tieren äußert.

Diese Abschwächung der künstlerischen Kraft wird um so deutlicher, je weiter wir nach Westen gehen. Zu miniaturhafter Kleinheit schrumpft die Plastik zusammen in den figürlichen G o l d g e w i c h t e n d e r G o l d - u n d E l f e n b e i n k ü s t e n. Hier ist der letzte Ausläufer derjenigen Kunstübung zu finden, deren historisch wichtigstes Zentrum Benin bildete. Ob nun Ife-Benin tatsächlich den Ausgang gebildet haben oder ob eine im Küstengebiet weit verbreitete

Kunstübung dort ihren stärksten Ausdruck gefunden hat, läßt sich noch nicht sagen.

Die Einflußsphäre der südnigerischen Kunst stößt im Hinterlande der Elfenbeinküste an ein originales anderes Kunstzentrum. Hier sind es hauptsächlich die Gouro-Baoule, die produktiv sind. Die Grundlage ist wiederum der Naturalismus, aber der Stil ist wesentlich eleganter, leichter, als in Joruba-Benin. In rein formaler Hinsicht stehen vielfach diese Arbeiten beträchtlich oberhalb der bisher genannten Kunstgebiete. Der inneren Sudankunst gegenüber schließt sich die Kunst der Gouro-Baoule mit der von Joruba-Benin zu einer Einheit zusammen. Doch kündigt sich im Küstengebiet des Sassandraflusses in einzelnen Krumasken bereits eine starke Tendenz zu rein kubistischer Formgebung an.

In Liberia kommen wir an ein Gebiet, aus dem ein umfangreicheres Material uns noch fehlt, falls es überhaupt vorhanden ist und gesammelt werden kann.

Doch treffen wir bei den Vai und besonders den Mendi in Sierra Leone auf ein weiteres Zentrum des Kunstschaffens. Ihre Figuren und Bundumasken haben fast ausnahmslos eine eigenartige Formensprache, die sich durch eine dekorativ überhöhte Stirnpartie und zusammengedrücktes Gesicht kennzeichnet. Die Steatitplastik dieses Gebietes freilich zeigt ein ganz anderes Aussehen. Von der straffen formalen Disziplin des Holzschneiders ist hier nichts zu spüren, sondern es herrscht die Freude an weichen, aber gedunsenen Naturformen vor.

In Sierra Leone ist anscheinend die östliche Grenze des relativ naturalistischen Kunstschaffens gegeben. Bei den weiter östlich hausenden Stämmen der Rivières du Sud zeigt sich ein erstaunlich hohes

Maß von zwiespältigen Tendenzen, soweit ihre Figuren in Betracht kommen. Denn diese setzen vielfach einen mehr oder minder phantastisch stilisierten Kopf auf einen naturalistisch geformten Körper. Ohne Abschwächung kommt die kubisierende Tendenz in den Masken der Baga zum Ausdruck.

Von hier aus zieht sich nach Nord, Nordost die überwiegend abstrakte Kunstart des Westsudan hin, auf die wir später zu sprechen kommen. Zu erwähnen bleibt nur noch als letzter Ausläufer der von Benin bis zu Sierra Leone verfolgten Stilart die Schnitzkunst der B i s s a g o s i n s u l a n e r.

*

Gehen wir den durchlaufenen Weg wieder zurück, so wenden wir uns von Benin nunmehr n a c h O s t e n u n d S ü d o s t e n. Trafen wir vorher im Westen im Gebiet der Joruba, Dahomey, Ewe, Gouro, Baoule, Mendi auf eine relativ homogene Masse der Kunstproduktion, so legt sich nun im Osten an das Beningebiet ein breiter Streifen, dessen Kunstart von der Benins verschieden ist. Die I j a w im Nigerdelta haben neben einem stark kubistischen auch einen flächenhaft dekorativen Stil. Und ihre nördlichen Nachbarn, die I b o, zeigen neben einem ebenfalls flächenhaft dekorativen Stil eine starke Neigung zur Phantastik.

Ein gewisses, mit Benin verwandtes Element tritt erst wieder bei den I b i b i o auf und zwar in Gestalt von holzgeschnitzten Köpfen, die mit Haut überzogen sind. Aber diese Maskenaufsätze bilden mit ihrem verschönten Naturalismus nur eine kleine Gruppe in der Masse andersartigen Stilgutes, das ohne großen Zug ist und von einer kleinlichen Phantastik bestimmt wird.

Das Vielfältige der Einstellungen dieses südöst-

lichen Teiles von Südnigerien weicht einer größeren Einheitlichkeit, sobald wir uns nach Kamerun wenden. Nordwestkamerun zerfällt in drei größere Stilgebiete: 1. das obere Kreuzflußgebiet, 2. das Grasland von Kamerun, 3. das Küstengebiet des Kameruner Waldlandes. Erwähnenswert ist das mittlere Kreuzflußgebiet wegen seiner Steinreliefs, die hier in einer Häufung auftreten, die überraschend ist. Am einheitlichsten ist das obere Kreuzflußgebiet. Hier sind wohl ursprünglich die hautüberzogenen Holzköpfe entstanden, die als Maskenaufsätze fungieren. Der Einschlag von Phantastik, den wir bei den Ijaw, Ibo, Ibibio fanden, ist hier fast ganz verschwunden. Nur bei den Defang Tale äußert er sich noch. Vielfach tritt ein dekorativ geschliffener und auch intensivierter Naturalismus in die Erscheinung und erzeugt manchmal Gebilde von starker Wirkungskraft. Neben solchen Masken treffen wir in einer Fülle verschiedenartigen Materials an Statuetten eine Richtung auf das Unklare, Dumpfe an, die wir späterhin im Küstengebiet des Waldlandes noch stärker betont sehen werden.

Eine ganz andere Art spricht aus den Produktionen des Graslandes von Nordwestkamerun. Hier ist alles auf das Freie, Elastische, Großzügige eingestellt. Der kraftvoll mitreissende Zug dieser Figurationen hat ihnen denn auch eine hohe Wertschätzung eingetragen, die freilich mehr durch urkräftige Vitalität ihrer Inhalte und ihrer Darstellungsart, als durch die Qualität in künstlerischer Hinsicht begründet ist. Bei allen Vorbehalten in dieser Beziehung bleibt die Fülle der Produktionen in Figuren, Masken und Gebrauchskunstwerken und der Reichtum an Variationen auf so kleinem Raum bewundernswert. Hier ist auch

die Verbindung mit Benin noch sichtbar, allerdings nur bezeugt durch die Ornamentik. Bei dem Durchschnittsstil, den wir als Balistil bezeichnen, kommt vielleicht noch eine Verwandtschaft mit den Beningelbgüssen zum Vorschein. Aber die Höhepunkte der Graslandkunst in Bangwa, Bafum usw. entfernen sich durchaus von Benin. Ihr potenzierter Naturalismus hat mit der disziplinierten Art Benins nichts zu tun.

Das südliche Küstengebiet des Waldlandes hat keine so hervorragenden Leistungen aufzuweisen, wie das Kreuzflußgebiet oder wie das Grasland. Seine Art richtet sich mehr auf den Ausdruck des Dumpfen, hält sich mit Vorliebe an den kleinen Maßstab und wird bei größeren Dimensionen nicht der größeren Gestalt gerecht. Am produktivsten sind die Bafo. Leistungen künstlerischen Wertes sind ihnen bei den Masken gelungen. Im allgemeinen herrscht hier eine dekorative Stilisierung über den naturalistischen Einschlag.

Südkamerun und der nordwestliche Teil von Französisch-Aequatorialafrika zeigen eine ziemlich gleichartige Kunst. Eine große Fülle von Ahnenfiguren repräsentiert einen schematisch stilisierten Naturalismus. Die Masken dagegen haben eine starke Tendenz zur Flächenhaftigkeit. Dieser Stil beherrscht nicht nur das eigentliche Pangwegebiet, sondern auch die westlichen und östlichen Maka, die Mpongwe und findet seine Verwandtschaft auch bei den Galloa, Ondoumbo.

Eine kleine, aber in künstlerischer Hinsicht hochstehende Provinz bilden die Balumbo mit Masken, die kraft ihrer graziösen Art zu den reizvollsten Afrikas gehören.

Der südöstliche Teil von Französisch-Aequatorialafrika ist noch wenig bekannt. Am charakteristischesten ist eine Kopffüßer-Figuration, die man bei den Ondoumbo, Bakota, Oshebo usw. findet: ein großer, flacher Kopf, annähernd in Scheibenform, aus Holz geschnitzt, mit schmalen Messing-, Kupferblechstreifen überzogen. Diese Ahnenbilder sind sehr interessant, weil sie fast immer durchaus unnaturalistisch sind und rein auf dekorativen Effekt abzielen.

Wesentlich bekannter ist das Gebiet nördlich und südlich der Kongomündung, angedeutet mit dem Namen Loango, St. Salvador, Stanley Pool. Hier hat sich eine Schnitzkunst, die im ganzen Gebiet gleichartig erscheint, entfaltet. Ihr stilistischer Charakter betont in Figuren und Masken das naturhafte Element in hohem Grade. Besonders kennzeichnend sind für dies Gebiet die Nagelfetische, die wohl christlichen Einflüssen ihre Existenz verdanken, und imposante Januskopfmasken, daneben eine routinierte Kleinkunst.

Von diesem Gebiet aus schiebt sich ein schmaler Streifen den Kongo aufwärts bis zur Kasaimündung, der seine Prägung durch Bateke- und Wawumbufiguren erhält, die etwas steifer und schematischer sind, als die Loangoschnitzereien.

Hier haben wir die nördliche Grenze des Kunstgebietes des südlichen Kongobeckens erreicht. Ziehen wir von hier aus nach Osten eine Verbindungslinie zum Nordende des Tanganjikasees, so haben wir annähernd genau das kunstreiche südliche vom kunstarmen, fast kunstlosen Gebiet des inneren Kongobogens geschieden. Die Westgrenze des südlichen Kongogebietes wird durch den langgestreckten Tanganjikasee selbst gebildet, von dem die verlängerte Linie weiter nach

Süden bis zum Bangweolosee geführt werden kann. Fast wagerecht von hier bis zur Westküste läuft die Südgrenze, die die einfach stilisierende Kunst der Barotse, Ngangela usw. von den komplizierten Formgebilden trennt, die im nördlicheren Gebiet beliebt sind. Im ganzen betrachtet hat das Kongogebiet, in welchem die reichere Kunstform vorherrscht, die Figur eines Vierecks, das sich lang und quer durch Afrika hindurchzieht. Ein problematisches Feld ist hierbei noch das Gebiet östlich der Tsivokve, da hier das Museumsmaterial sehr geringfügig ist.

Eine Uebersicht über die Südkongokunst geben wir, indem wir zuerst den Norden dieses Gebietes und dann seinen Süden betrachten. Eine Reihe gesonderter Stilprovinzen, die aber mit einzelnen Elementen ineinandergreifen, lassen sich herausschälen. Ihr gemeinsames Kennzeichen ist die Balancierung von naturalistischen und abstrakten Elementen, wie wir dies auch sonst zumeist im Bereiche der „westafrikanischen" Kunst gefunden haben. Was sie aber vor der übrigen westafrikanischen Kunst auszeichnet, ist die Höhe der artistischen Kunstform als solcher. Andere Kunstgebiete Westafrikas haben eine stärkere Vitalität, wie das Kameruner Grasland, oder eine schärfere Disziplinertheit, wie Joruba, oder eine zivilisiertere Konventionalität, wie Benin, — aber in der Qualität der Formbildung als solcher kann wohl nur das Baoule-Gourogebiet mit dem Innern des Kongogebietes in Wettkampf treten.

Unter den vielfältigen Masken und Figuren der B a y a k k a haben zwei Maskentypen eine gewisse Popularität errungen. Der eine drückt die Nasenspitze mehr oder minder stark nach oben, der andere stellt anscheinend ein Totengesicht dar, — beide bekrönen

den Kopf mit dem Aufbau einer Figur oder einer Szene. Die figürlichen Schnitzereien sind künstlerisch von geringem Wert. — Der Einfluß der Bayakkakunst reicht über ihr eigenes Gebiet hinaus und hat nicht nur die Bazombos im Westen, sondern auch die Bapindi im Osten beeinflußt.

Von wesentlich einfacherer Art sind die Figuren der Bambala. Es ist eine Kleinkunst, vielseitig und genremäßig. Bei aller Geschicklichkeit in der Darstellung der mannigfachen Motive bleibt für dies Sondergebiet eine Enge und Dumpfheit charakteristisch, die man sonst im südlichen Kongogebiet nicht findet.

Von den Bayakka zieht sich eine Verbindung zu den Bapindi hinüber, deren Masken in der Form der Stirn und der Nase eine Analogie mit einem der beiden Haupttypen der Bayakkamasken zeigen.

Von den Bapindi geht die Verbindung weiter zu den Bakete, bei denen eine analoge Grundform aus der runden Wölbung z. T. abgeflacht, z. T. kubisiert worden ist, — doch tritt diese dekorativ veränderte Form auch bei den Bapindi gelegentlich auf. Bei ihrem östlichsten Posten zwischen Bapindi und Bena Lulua treffen wir auf einen besonders eindrucksvollen Maskentyp, bei dem die Elemente der Nachbarvölker zu einem starken Ganzen verschmolzen worden sind: eine mächtige Stülpform in bushongohaftem Umriß, mit bena luluahafter Bemalung und mit stark vorgespitzten Augkegeln. Hier ist einer der im südlichen Kongo seltenen Fälle, wo eine ausgesprochene Phantastik sich ausspricht.

Nördlich von diesem Streifen der Bapindi-Bakete, der sich vom oberen Kuilu schräg nach Nordosten in die Höhe schiebt, liegt eines der Hauptzentren der

Kunst Südkongos: das Gebiet der Bushongo (Bakuba). In den Statuetten ihrer Könige, in den Orakelfiguren in Tiergestalt, in ihren Trinkbechern, die die Form von Köpfen oder auch von ganzen menschlichen Figuren haben, in den verschiedenen Maskenformen usw. hat sich ein solcher Reichtum an Verschiedenartigkeiten und an künstlerischem Geschmack entfaltet, daß man an die Joruben, die Elfenbeinküste, das Kameruner Grasland zurückdenken muß, um einen gleichwertigen Partner zu finden. Doch ist die Begabung der Bushongo ohne die Einseitigkeiten und Ungleichmäßigßeiten, die wir bei den anderen Kunstzentren antreffen, — sie ist ausgeglichener, freier, lebendiger und durchschnittlich von gleichmäßigerem Geschmack. Dies Moment des Geschmacks macht sich besonders bei den Masken geltend, die als Gesamterscheinung wohl als Import zu gelten haben und bei denen die Tendenz zum rein dekorativen Schaustück manchmal übersteigert worden ist.

Die Einflußsphäre der Bushongo reicht nach Norden in das Gebiet der Bankutschu und Yaelima, falls wir bei deren seltenen Figuren nicht an unmittelbaren Bushongoimport zu denken haben.

Die Bena Lulua sind durch besonders prägnante Figuren- und Maskentypen bekannt geworden. Die figürliche Schnitzerei hat männliche und weibliche Standfiguren geschaffen, die so reich mit Tätowierungen überzogen sind, daß sie wie Zierpuppen aussehen. Der Haupttyp der Masken hat eine sehr abweichende Gestalt, aber einen reichen Farbschmuck, der in seinen Linien ein Aequivalent zu den Reliefliniien der Figuren bildet.

Nordöstlich von den Bena Lulua bilden die Bate-

t e l a einen gesonderten Bezirk, in welchem man von der hochkultivierten, fast überfeinerten Kunstübung ihrer westlichen Nachbarn, den Bushongo, Bakete, Bena Lulua, keine Spur findet. Figuren und Masken haben die Tendenz zur Vereinfachung, die bei den Masken zugleich eine Steigerung ins Brutale erfährt.

Bei den B a s o n g e hat die Welt der kleinfigurigen Fetische mit dickem Bauch und in den Scheitel gestecktem Horn mit Zaubersubstanz einen Umfang gewonnen, der eine Parallelerscheinung zu den Fetischen der Kongomündung und der Wambundu darstellt. Da die Basonge vielfach vorzügliche Schnitzer sind, so ist das Resultat des Fetischismus in künstlerischer Hinsicht ein besseres, als wir es in den brutalen oder langweilig stereotypen Figuren des unteren Kongo vor uns sehen. Das Maskentum steht z. T. unter dem Einfluß der Batetela und ist dann ohne artistischen Wert, z. T. enthält es aber auch vortreffliche Stücke, die anscheinend unter dem Einfluß der Westbaluba entstanden sind und eine hohe künstlerische Vollendung zeigen. Während jene vielfach kubistisch geformt sind, liegt der Reiz der zweiten Gruppe fast ausschließlich in der Führung der Linien, die die Oberfläche ornamental überziehen.

Die W e s t b a l u b a haben im südlichen Teil ihres langgestreckten Gebietes eine sehr graziöse figürliche Kunst, deren Naturalismus von einem starken, preziös ornamentalisierenden Einschlag übertönt wird. Figürliche Schnitzereien der östlichen, an Urua angrenzenden Region zeigen dessen stark bestimmenden Einfluß. Das Maskentum ist in geringem Maße bekannt bzw. vorhanden.

Auf ein besonders produktives Gebiet treffen wir bei den B a l u b a - H e m b a und den nördlich, öst-

lich, südlich angrenzenden Nachbarstämmen, — in einem Gebiet also, das sich in breitem, senkrechtem Streifen westlich vom Tanganjikasee hinzieht und von den Manyema bis zu den Avemba reicht. Verschiedenartige Produktionszentren sind hier bekannt in Manyema, Baholoholo, Marungu usw., aber bei aller Differenz dokumentiert sich ihre Kunst doch als eng verschwistert. Im allgemeinen ist es ein starker Naturalismus, der vor uns steht, verbunden mit jener Stilisierung, die wir als „Haltung" bezeichnen und die sich weniger durch abstrakten Einschlag, als durch eine fast gewaltlose Verstärkung der Grundstruktur äußert. Dieser fast anonymen Stilisierungsart entspricht es, daß das innere seelische Grundgefühl dieser Figuren als ein lyrisches bezeichnet werden darf: überall haben wir als gemeinsamen Nenner den Ausdruck einer gleichsam träumerischen Stimmung. Das gilt von den Freifiguren ebenso wie von den Tragfiguren der Sitze und auch von den wenigen Masken dieser Gegend. Die Hauptform der Masken ist die der Kifwebemasken: mit breiter, runder Form, deren Kraft hauptsächlich auf den ornamentalen Linien beruht, verwandt mit analogen Formen der Südostbasonge. Am weichsten und beschwingtesten ist die Formgebung im Osten dieses Gebietes, also an dem Westufer des Tanganjikasees bei den Wabembe, Baholoholo, Marungu, Awemba, während die Kunst der Manyema, Babuy härter und kantiger ist.

Im Norden dieses ganzen Gebietes haben wir bei den W a z i m b a den Ausklang dieser Kunstrichtung vor uns, während wir von dem Gebiet der W a w i s a am Bangweolosee, deren Kunst in das Awembagebiet exportiert zu werden scheint, nichts Genaueres wissen.

Westlich schließt sich an die Baluba und Bakete

das breite Gebiet der Balunda. An figürlicher Schnitzerei sind uns nur etliche ausgehöhlte Köpfe bekannt, die wohl den Einfluß der Bushongotrinkbecher in technischer und künstlerischer Hinsicht abgeschwächt widerspiegeln. Von ihrer Maskenschnitzerei ist nur wenig bekannt geworden.

In der Lovalegegend haben wir in den Masken einen Einstrom des Barotsegebietes.

Zu einer reineren Südkongokunst kommen wir bei den Tsivokve, von denen wir einige ausgezeichnete Figuren und figürliche Stuhlbeschnitzungen kennen, deren stark stilisierte Gesichts- und Frisurbildung sehr ausdrucksvoll ist. Auf den Rückenlehnen und besonders auf den Verbindungsstäben der europäisch konstruierten Stühle finden sich mannigfache Genreszenen aus dem Leben der Eingeborenen dargestellt; der Stil dieser Figuren ist nicht sehr prägnant, sondern eher in einer gewissen Weichheit gehalten, die ihrer künstlerischen Qualität nach etwas nach Loangos Kleinkunst schmeckt. Im Maskenwesen haben wir Beispiele monumentaler Stilisierung neben naturhaft geratenen Exemplaren.

Aus dem im Westen anschließenden Gebiet zwischen Tsivokve und Küste sind nur wenige Stücke bekannt geworden.

2. Westsudan.

Die Kunst des Westsudan nimmt gegenüber der westafrikanischen Kunstübung eine eigene Stellung ein. Während bei dieser eine Balance zwischen naturalistischer und abstrakter Tendenz besteht, überwiegt im inneren Sudan die abstrakte Tendenz, beherrscht von dekorativem Zug. Der Einfluß dieser

Tendenz ist bereits in der Küstenkunst der Baga zu spüren und er wird immer stärker, je weiter wir nach Nordosten ins Innere gehen. Das naturhaft Gegebene der Körper- und Kopfstruktur ist für diese Einstellung nur ein Material, mit welchem die dekorative Könnerschaft fast souverän spielt. Wir erörtern die westsudanische Kunst im 2. Teil dieses Handbuches, geben aber hier eine Skizze des Westsudans, da er an das westafrikanische Gebiet grenzt, bzw. mit ihm verschmilzt.

Bei den G e r s s e kommt diese Richtung gemäßigt zum Ausdruck. Stärker schon bei den O u a s s o u l o u.

Mit größerer Rücksichtslosigkeit verfährt die Kunst der B a m m a n a: bald in starker, dramatischer Akzentuierung die Hauptzüge des Körpers und des Kopfes steigernd und übersteigernd, bald die Körper nur als Grundlage für ornamentale Linienführung benutzend, bald, wie in manchen Maskenaufsätzen, die Figuren in rein dekorative Gebilde verwandelnd. Die Variationsfreudigkeit dieser Kunst ist groß. Ihre künstlerische Kraft rückt sie mit in die vorderste Reihe der Kunstprovinzen Afrikas.

Die S e n o u f o scheinen in die gleiche Stilgruppe zu gehören, soweit man nach den wenigen bekannt gewordenen Stücken urteilen kann. Eine besonders hochstehende Stilkraft kommt in den Guiminimasken zum Ausdruck.

Die Kunst der H a b e steht ziemlich gleichartig neben der Kunst der Bammana, aber nicht gleichwertig. Es fehlt ihr die glänzende artistische Begabung der Bammana. So ist ihre dekorative abstrakte Kunst beträchtlich einfacher und auch roher. Nur in einem Maskentypus erreichen sie einen Höhepunkt abstrakter Kunstrichtung, der den Maskenaufsätzen der Bam-

mana künstlerisch gleichwertig ist, wenn auch bei ihm ihre Virtuosität vermißt wird.

Aus dem mittleren Westsudan, d. h. dem Gebiete zwischen Abron im Süden bis zu den Bosso im Norden, fehlt uns ein zureichendes Anschauungsmaterial, um stilistisch gruppieren und um den Kunstwert beurteilen zu können.

Erst bei den Mossi ist uns solches erhalten und bezeugt in mancherlei, zumeist rein abstrakten Maskenformen, ein eminentes Beherrschen der Verhältnisfügungen.

Im östlichen Teil des Westsudan treffen wir bei den Stämmen von Nordtogo eine Kunst, die sich mit Vorliebe in mehr oder minder extremen Abstraktionen bewegt und um so höher steht, je weiter sie die Abstraktion treibt. Masken der Nupe bezeugen die gleiche Richtung auf Einfachheit in fast gleicher Stärke. — Die Kunstübung einer Reihe kleiner nordnigerischer Stämme ist nur aus literarischen Notizen bekannt. Dies gilt leider auch von den Muntschi. In größerem Umfange sind Arbeiten der Jukun bekannt geworden, in denen sich bald ein extremer abstrakter Zug, bald eine durchaus naturalistische Richtung äußert.

WEST-AFRIKA

BISSAGOS-INSELN

RIVIÈRES DU SUD

SIERRA LEONE

LIBERIA

ELFENBEINKÜSTE

GOLDKÜSTE

SÜDTOGO

DAHOMEY

SÜDNIGERIEN

KAMERUN

FRANZÖSISCH-KONGO

KONGOMÜNDUNG

SÜDLICHES BELGISCH-KONGO

NORD-ANGOLA

1. SENEGAMBIEN.

Aus Senegambien ist an Schnitzereien nur Problematisches bekannt geworden, — das gilt in gleicher Weise für die Sammlungsgegenstände, wie für die literarischen Nachrichten. Im Kölner Museum wird ein merkwürdiger Figurenkomplex auf Senegambien zurückgeführt. Eine weibliche Figur steht mit etwas eingeknickten Knien auf einem Rundsockel, ihre handlosen Arme zu den Brüsten hochgehoben, von hinten wird sie gestützt von einem gebogenen Pfahl, zwischen diesem Dreibein schwebt frei je ein Kopf (also im ganzen drei Köpfe), mit den Hinterköpfen zwischen den Beinen der Frau zusammenwachsend und von ihr getragen. Der Kopftypus ist in den vier Fällen der gleiche: sowohl bei der Frauenfigur, wie bei den drei Köpfen der unteren Partie sehen wir die vorgebuckelte Stirn, scharf abfallend zum Gesicht, das ziemlich glatt und flächig ist, — die Nase mit scharfer Rückenkante, — den Mund als kurzen Kerbschnitt, — das hochansetzende Ohr in spitzer Blattform. Der Hals der weiblichen Figur hat zwei dicke Wulstringe (Abb. bei Va. S. 163). Diese Figur würde an sich keine erhebliche Aufmerksamkeit beanspruchen, da sie in technischer und formaler Beziehung ziemlich roh gearbeitet ist; nur in den Köpfen zeigt sich noch ein erhaltenes Stilgefühl, ebenso in ihrer Gleichförmigkeit. Doch ist diese Gruppe das einzige Stück, das mit Bestimmtheit für Senegambien in Anspruch genommen wird. Außerdem ist die Kombination der Figur mit den drei Köpfen so paradox und in Afrika so ungewöhnlich, daß man um so mehr aufmerksam wird, aber auch um so mehr mißtrauisch. Nun bietet freilich das nördlichere Stück der oberguineischen Westküste auch sonst

Ueberraschungen in kompositioneller Hinsicht. So werden wir bei den Baga ein Mischgebilde von Stuhl und Halbfigur finden. Doch ist in diesem Falle die Auflösung der Mischgruppe in ihre Grundbestandteile gegeben, — eine solche Auflösung ist bei der „Senegambien"-Gruppe nicht möglich. Die literarischen Nachrichten wissen überdies nichts von senegambischen Figuren zu berichten, so daß auch von dieser Seite her eine gewisse Skepsis gerechtfertigt erscheint.

Allerdings gespenstert die Nachricht von figürlichen Idolen der Senegambier durch die Literatur. So weiß J. A. C. Löhr (Natur und Menschen II, 312) zu melden: „Der Hauptgötze am Senegal ist eine kleine Figur, Chine genannt, von welcher niemand etwas Zuverlässiges weiß." Diese Notiz von Löhr geht — vermutlich über Demanets analoge Behauptung (Nouv. Hist. de l'Afr. franç. II, 46) — zurück auf eine Mitteilung im Reisebericht von Brue (1701, in Hist. gén. des Voyages VI, 564), in der von der Religion der Papels auf Bissago die Rede ist: ihr Hauptidol ist eine kleine Figur, die sie China nennen, deren Natur sie ebensowenig wie ihren Ursprung erklären können. Kurz zuvor aber (S. 651) ist die Rede von einem großen Baum, der die Bilder der Götter in den „Nischen des Baumes" enthielt und deshalb als Gottheit galt. Diese Nachricht klingt sehr phantastisch, würde aber alles Anstößige verlieren, wenn wir darin nur den Ausdruck für mißverstandenen Baumkult sähen.

Dies möchte auch die richtige Erklärung sein für die Angaben Dappers über Idole der Jalofer im Königreich Zénéga und der Anwohner des Kasamankaflusses. Ueber jene schreibt er in seiner Beschreibung von Afrika (S. 369): „Ihre Opfer tun sie in den Bü-

schen, da große hohle Bäume stehen, welche ihnen zu Kirchen dienen, und mit vielen Götzenbildern aufgeprunkt seynd, denen die Schotenfrüchte, Hürse, Reis, und Bluht von Tieren zu opfern pflegen.“ Und über die Kasamanka-Anwohner sagt er: „Die Einwohner seynd Götzendiener und dienen sonderlich dem Abgotte China, welches bei ihnen Gott heißt. Diesen zu ehren, halten sie auf den 29 Schlachtmohndes, in der Mitternacht, einen Umgang und heiliges Fest . . . Sobald der Umgang geschehen, setzen sie den Abgott in einen hohlen Baum und tun ihm Brandopfer und Speisopfer von Honige.“ Diese Nachricht, nach der der Gott in einen hohlen Baum deponiert werde, klingt sehr unwahrscheinlich, wenn man sie auf eine Schnitzfigur beziehen wollte. Diese Auffassung wird jedoch als nicht unbedingt nötig, auch nicht von Dapper aus gesehen, erklärt durch die spätere Mitteilung Dappers (l. c. S. 372), in der als „China, das ist ihr Gott“ ein Bündel Stöcke bezeichnet wird, diesmal im Königreich Guinale, an einem Arm des Rio Grande gelegen. Hier taucht das Wort „China“ wieder auf, und zwar nahe den Bissagosinseln, auf die auch die Nachricht von Brue die Chinafigur versetzte.

Abschließend ist also zu sagen, daß das sog. „China“-Idol ein Objekt ist, das nicht an den Senegal, sondern auf die Bissagosinseln und in ihre Umgebung gehört, falls es sich überhaupt um eine Idolfigur und nicht bloß um einen Baumkultus handelt. Auch die Nachricht Dappers von Senegalidolen wird man dahingestellt sein lassen dürfen.

Das Maskenwesen ist durch kein plastisches Schnitzwerk vertreten, sondern durch strohgeflochtene Stülpmasken mit Faserbehang, die richtige Hörner von Ochsen usw. tragen und weit vorstehende Augröhren haben, zwi-

schen denen ein Fransenstreif aus dem Material der zusammengeflochtenen Hälften von vorn bis hinten durchläuft (Berlin, Wien, Douai, Leiden). Es handelt sich also um eine ganz einfache Form, da sowohl der Mund, wie die Nase und die Ohren fehlen. Frobenius hat Exemplare abgebildet (FA Fig. 116—122). Nach den Katalogangaben für drei dieser Stücke stammen sie aus dem Gebiete der Diola, also vom Gambia, ferner vom oberen Kasamanka, eine Herkunft, die bei dem dritten Exemplar genauer als Sedhion am Kasamanka bestimmt wird, — diese beiden Stücke würden also in das Gebiet der Banyun gehören. Ihrer Bestimmung nach handelt es sich um Beschneidungsmasken, wie es bei dem Wiener Exemplar heißt: „wird den Negerknaben nach der Beschneidung aufgesetzt und mit derselben ziehen sie in die umliegenden Ortschaften", — in dieser Maskierung erpressen die Neubeschnittenen Geld und nehmen sich allerhand Freiheiten (vgl. FA, S. 146).

2. BISSAGOS-INSELN.

Aus dem Gebiet von Portugiesisch-Guinea kennen wir genauer nur die Schnitzereien der Bijagos auf den Bissagosinseln, deren größter Teil der Sammlertätigkeit von E. Hintz (Berlin) verdankt wird (Basel, MfV; Berlin, MfV u. Sammlg. Hintz, Südende; Hamburg, Leipzig). Menschliche Gestalten, einzeln oder in Gruppen, Tierfiguren, Schalendeckeln mit menschlichen oder tierischen Figuren bekrönt, geben ein vielseitiges, aber ziemlich gleichförmiges Bild.

Die menschlichen Freifiguren zerfallen in Ganzfiguren und Hermen (Halbfiguren, Kopffiguren). Die Ganzfiguren zerfallen in Standfiguren, Sitz-

figuren und Figuren mit graden, weit auseinandergespreizten Beinen. Alle diese Freifiguren sind weiblichen Geschlechts. Dies erklärt sich, nach Hintz, aus dem absoluten Ueberwiegen der Weiberherrschaft, — so wählen sich die Frauen ihre Männer. Fast alle Statuetten, mit Ausnahme der Figuren mit gespreizten Beinen, sind Ahnenfiguren, die gewöhnlich auf einem altarähnlichen Tisch in der Tempelhütte stehen und von zwei Priestern beopfert werden. Nur die Schnitzereien kleinsten Formates werden, nach Hintz, von alten Frauen in ihren Händen auf dem Rücken gehalten. Die Gruppe der Hermen zerfällt in zwei Untergruppen: Figuren auf Handgriff und auf kurzem Sockel. Die ersten, die selten und nur sehr schwer zu haben sind, werden in Kulttänzen in der Hand gehalten. Die zweite Untergruppe hat in den Köpfen eine Vertiefung, in die Faserkerzen gesteckt werden, — man stellt sie in den Kulthütten auf.

Die Figuren mit weit auseinandergespreizten Beinen werden wie Kinder auf dem Rücken getragen. Sie dienen verschiedenen Zwekken. So deuten sie die Reife zur Heirat an. Kleine und primitive Puppen ähnlicher Art werden auch von Mädchen (niemals von Jungen) getragen und als Spielpuppen behandelt. Ihre Körper und Beine sind in der Mitte von schwarzen Pflanzenfasern durchzogen; das Loch im Kopf ist mit einem Holzpfropf verschlossen, während die Löcher an den Füßen offen bleiben. Wir bezeichnen im folgenden diese Schnitzereien als „Puppenfiguren“ (Abb. Taf. II).

Die angeschnitzte Bekleidung der Figuren besteht aus kurzem, manchmal stark stilisierten Grasschurz oder aus einem längeren Faserrock. In einigen Fällen fehlen derartige Bekleidungsstücke vollständig.

Die Kopffrisur der Figuren besteht entweder aus einem runden, hutartigen Gebilde, das die typische Bissagosfrisur repräsentiert, die das Haar mit Lehm verfestigt, oder aus einem ähnlichen Gebilde, von dem aber lange Haare nach unten fallen. Diese zweite Frisurart tritt nach Hintz auf den Bissagosinseln nicht auf, daher meint Hintz die Annahme eines Importes solcher Figuren nicht von der Hand weisen zu sollen. Auch sind derartig frisierte Figuren ziemlich selten. Ferner muß man aber sagen, daß die Bissagoskunst gar nicht nach realistischer Wiedergabe strebt, denn der Kopftypus ist ein ganz anderer, als ihn die Bissagosinsulaner zeigen. Somit könnte man wohl annehmen, daß in jenen fraglichen Figuren der Einfluß fremder Frisurart zum Ausdruck käme; die Schnitzerei selbst könnte sehr wohl einheimisch sein. Doch kann dies Problem nur durch Nachforschung an Ort und Stelle geklärt werden.

Alle Bissagosfiguren heben sich dadurch von der üblichen afrikanischen, primitiven Kunst ab, daß sie ohne Uebergewicht des Kopfes sind. Es überwiegt vielmehr der zumeist lange, dünne, vielfach walzenrunde Leib. Daß dennoch der Kopf den Eindruck der Figur bestimmt, liegt an der Ungegliedertheit des Körpers und seiner Gliedmaßen, während der Kopf in eingehenderer Weise behandelt ist.

Scheiden wir die Figuren nach Stilprinzipien, so ist der ganz abstrakte Typus beträchtlich seltener, als der mehr naturalistische. Rein abstrakte Gebilde fand ich nur bei den Puppenfiguren, hier ist in einzelnen Fällen alles zylinderförmig gestaltet. Zumeist aber ist das naturalistische Element von starkem Einfluß.

Versucht man die Typentrennung der Figuren auf Grund der Kopfformation, so

ergibt sich eine Reihe von Varianten, die sich schwer in größere Gruppen zusammenfassen lassen. Eine gewisse Einheit waltet nur bei den Puppenfiguren ob. Hier haben wir durchweg, nach der Sammlung Hintz zu urteilen, eine sehr breite, hohe, flach gewölbte, oben waagerecht abgeflachte Stirn, die in langem, schmalem Nasenrücken, mit Nasenlöchern, aber ohne Nasenflügeln weiterläuft, während das Gesicht flach, glatt gegeben ist. Die schmal werdende Mundpartie mit langen, schmalen, geschlossenen Lippen tritt stark vor. Der Gesamtumriß des Kopfes gleicht einem umgekehrten Kegel mit stumpfer Spitze. Allerdings treten die großen, hochsitzenden Ohren stark plastisch vor. Die Augen sind durch Metallhalbovale oder Metallnägel angegeben, oder aber der Schnitzer läßt die Augenstelle leer und begnügt sich mit dem scharfen Abfall der Stirn zum Gesicht.

Diesem Kopftypus stehen andersartige Kopfbildungen zur Seite. Da haben wir mehrfach breit vorgewulstete, niedrige Stirnen und seitlich abgeflachte Gesichter mit schmalen Augwülsten, flach anliegenden Ohren, breiterer Kinnbildung. Die Variation dieser Art liegt bald im großen Augapfel oder in den Wulsträndern der Augen, in höherer oder niedrigerer Haarfrisur, in der Ohrbildung usw.

Neben diesen Hauptgruppen stehen vereinzelte Figuren mit hoher, groß gewölbter Stirn oder mit ganz spitz zulaufendem Kinn usw.

Im allgemeinen kann man all diese Kopfbildungen als langschädlig bezeichnen.

Nicht geringer sind die Unterschiede in der Brustbildung. Hier treten alle möglichen Variationen auf: bald klein und spitz, bald groß, voll und herabhängend, bald klein und vollrundlich usw.

Hals und Leib haben weniger ausgesprochene Unterschiede. Hervorzuheben ist nur bei den Puppenfiguren die häufige Umziehung des langen Halses mit dünnen Wulstringen, die auch bei manchen Hermenfiguren auftreten, bei den meisten Standfiguren aber fehlen. — Der Leib ist durchweg zylindrisch rund, ohne Vortreten der Nabelpartie.

Die Armhaltung ist ziemlich einförmig: senkrecht, gerade oder etwas gebogen, am Körper eng anliegend oder etwas abgebogen, — oder mit den Händen den Nabel flankierend, — oder die Hände unter der Brustpartie zusammenlegend, — oder in vereinzelten Fällen beide Hände auf einer Leibseite zusammenlegend, — oder, ebenfalls vereinzelt, einen Arm gesenkt und die andere Hand in Magenhöhe ruhend.

Diese betont starre Haltung wiederholt sich verstärkt bei den Beinen, die überwiegend sehr dick, oft ziemlich lang sind, mit Einschnürung in Kniehöhe. Nur in einem Falle fand ich eine leichte Biegung. Die Füße werden rudimentär angedeutet oder sie fehlen, wie zumeist bei den Puppenfiguren.

Sitzfiguren sind anscheinend sehr selten. In der Sammlung Hintz ist nur eine Sitzfigur vertreten.

Die Farbe dieser Figuren ist Naturholz, durch langen Gebrauch oft ganz dunkel geworden, wie glatt poliert wirkend. Nur bei den Frisuren findet sich mehrfach rote (Ton) und schwarze (Brand) Färbung, in einigen Fällen auch schwarz bei längerem Rock, bei Augäpfeln usw.

Künstlerisch beträchtliche Leistungen finden sich in geringer Zahl unter den Figuren. So eine weibliche Standfigur in Basel (MfV, Nr. 1907, 3 172), die die ursprüngliche Zylindergestalt noch gut bewahrt: ein kleiner, dicker, nach oben gewendeter Kopf be-

krönt einen langen, dicken Hals, der dann, kaum umfänglicher werdend, weiterläuft im Leibe, der auf den ebenfalls säulenhaft dicken Beinen und dem angeschnitzten, breiten, runden Grasschurz darüber aufsteht, — die ganze Figur wirkt wie eine Kerze mit Kerzenhalter, oben mit der Flamme des Gesichts. Die Brust- und Armpartie ist wie ein Ornament, das über den Zylinderleib geschoben ist. Die Gesichtszüge sind nur zart angedeutet: niedrige, breite, querwulstartige Stirn, schmaler Nasenwulst, flache Augwülstchen; auch die hochsitzenden, schräg hängenden, kleinen Brüstchen sind von bemerkenswerter Zartheit.

Zu den menschlichen Gestalten treten Tierfiguren. Zwei Stücke der Sammlung Hintz, die ein Rind und ein Nilpferd darstellen, haben einen walzenhaft gerundeten, schwerfälligen Körper und sehr kurze, dicke Beine. Die Beinenden des Rindes sind durchbohrt, — diese Figur wurde, nach Angabe des Sammlers, an einer Stange befestigt, senkrecht getragen. Eine eidechsenartige Figur mit menschlichem Gesicht, walzenförmigem, schmalem, langgestrecktem Körper besitzt Basel (MfV, Nr. 1907, 3 168).

Zu diesen Vierfüßlerfiguren tritt eine seitlich abgeflachte Vogelfigur des Berliner Museums.

Die literarischen Mitteilungen Doelters (Ueber die Capverden, S. 124) sind für unsere Stücke nicht speziell aufschlußreich, aber sie erweitern doch unsere Kenntnis. Er weist darauf hin, daß die Bijagos Fetischanbeter sind. Jedes Dorf besitze seinen Hauptfetisch.

Ihre Tier- und Menschenfiguren sind ihm durch ihre Naturtreue aufgefallen, „namentlich sind es die Ziegen, die unter ihren Götzen eine Rolle spielen“, daneben erfreuen sich auch Idole in Kuhform einer besonderen

Beliebtheit. Auch Hintz bezeichnet die Rinder als Tiere, die den Bissagosinsulanern gewissermaßen heilig sind.

Die älteren Nachrichten über das sog. China-Idol haben wir ohne konkretes Resultat schon bei Senegambien diskutiert. Es wäre noch die allgemein gehaltene Nachricht des portugiesischen Kaptiäns Pedro da Cintra aus der Mitte des 15. Jahrhunderts beizufügen, nach welcher in einer Hütte auf einer großen Insel hölzerne Götzenbilder gefunden wurden, falls man diese Notiz auf die Bissagosinseln beziehen darf (Ehlermann, Gesch. d. merkw. Reisen II, 256). Noch allgemeiner ist die Notiz von Lajaille (Reise nach Senegal . . . 1784/85, im Archiv der neuest. und interess. Reisebeschreibungen VIII. Bd. (1804), S. S. 327): „Die Bewohner der Bissajos sind vom Stamm der Papels, Götzenanbeter."

Weitere Aufklärung darf man vielleicht aus der Arbeit erwarten, die Herr Hintz vorbereitet.

Die Gebrauchskunst verwertet vielfach menschliche und tierische Figuren als Deckelbekrönung von Eßschalen. Eine Reihe derartiger älterer und neuerer Arbeiten besitzt das Hamburger Museum: eine weibliche Sitzfigur (Nr. C 1 375), ein liegendes Krokodil (Nr. C 1 374), Standfiguren eines Schweines (Nr. C 1 378), Rindes (Nr. 3037:07a), Nilpferdes (Nr. 3037:07b). In der Sammlung Hintz befindet sich eine Schale auf hohem Dreifuß, deren Deckel von einer halb liegenden, halb aufgerichteten Rindsfigur mit langem Hals, kurzen Beinen bekrönt ist.

Figuren werden auch als Schalenträger verwendet. Weibliche Figuren, wie eine weibliche Standfigur in Basel (MfV, Nr. 1907, 3 169), deren

Kopf eine Rundschale trägt; hier ist der Gegensatz zwischen der breit ausladenden Rundung der Schale und der schmächtigen Figur ästhetisch wirksam.

Das imposanteste derartige Stück, zugleich die beste Tierfigur, ist ein verhältnismäßig großer Elefant mit einer Schale im Rücken (Berlin, Nr. 2 420, Abb. bei Doelter, Ueber die Capverden, S. 123). Sein Leib ist kantig-rundlich und trägt einen etwas stärker stilisierten Kopf mit wagerecht ausgestrecktem, kantigem Rüssel, der mit menschlicher Hand endet.

Kompliziertere Konstruktionen zeigen auf zwei wagerechten Stangen von menschlichen Standfiguren getragene Eßschalen, deren Deckel von Tierfiguren bekrönt sind. Derartige, leider fragmentarische Stücke besitzt die Sammlung Hintz und zwar mit der vortrefflich gearbeiteten, freiplastischen Standfigur eines Krokodils als Deckelschmuck, Basel (MfV Nr. 1907, 3 170) und Smlg. B.-Berlin (Abb. Taf. I).

Andere Stücke kombinieren mehrere Schalen mit figürlich geschmückten Deckeln, so eine Arbeit in Basel (Nr. 1907, 3 171) drei Schalen mit einem Krokodil, einer Schlange, einem froschartigen Tier.

Schemel mit Tragfiguren, die im Kamerun- und Kongogebiet eine so große Rolle spielen, sind anscheinend selten. Aus einer Photographie ist mir ein Sitz mit einem Vierfüßler als Tragfigur bekannt geworden, den Hintz gesammelt hatte.

Das Maskenwesen ist in plastischer Hinsicht nicht sehr fruchtbar gewesen. Das Berliner Museum besitzt eine Rindskopfmaske mit aufgesteckten Kuhhörnern, die mäßig erhalten ist. — Besser ist

ein E l e f a n t e n k o p f ausgeführt und erhalten, der als Kopfaufsatz bei Maskentänzen getragen wurde. Aber auch er ist nicht monoxyl, sondern er ist festgebunden auf einem Untersatz. In künstlerischer Hinsicht sind beide unbedeutend. — Eine recht schöne Rindskopfmaske mit aufgesteckten Kuhhörnern und verglasten Augen besitzt Herr Hintz.

RIVIĒRES DU SUD.

BAGA. Die künstlerischen Hauptleistungen dieses ganzen Gebietes der Rivières du Sud stammen aus dem Lande der Baga fore, in denen die Berichterstatter übereinstimmend die primitivste Kultur der eingewanderten Stämme erblicken. Vor ca. 200—300 Jahren sind sie vom Gebiete des Ht. Niger und Mongo, zwischen Faranah und Falaba, in ihre jetzigen Wohnsitze eingewandert und haben im Verein mit den übrigen miteinwandernden Stämmen die Urbevölkerung aufgesogen (Aie 17. Bd., S. 364 f.). Hier, wie sonst in diesem ganzen Gebiet, hat eine umfangreiche Umschichtung stattgefunden (eb. 7. Bd., S. 428 ff.), die jede rassenmäßige Klassifikation überaus schwierig macht (Arcin, La Guinée Franç., S. 156 f.). Vielleicht liegt es an diesen Verschiebungen ethnischer Art, daß die Formsprache der Bagastücke so ungleichartig ist. Eine spezielle Schwierigkeit der Zuteilung der Stücke an die verschiedenen Haupt- und Untergruppen der Baga liegt darin, daß die Herkunftsangaben nicht genau genug sind. So tragen die meisten Stücke lediglich die allgemeine Angabe: Baga oder auch nur Rio Nunez, wobei in diesem letzten Falle die Festlegung auf Baga auf Grund stilkritischer Analogien erfolgen muß. Es gibt nun aber (nach Arcin l. c. S. 176) nicht nur „eigent-

liche Baga“ und „Baga fore“, sondern auch nach einer vom Historischen Museum in Bern erhaltenen Mitteilung des Sammlers Ryff außerdem noch Baga tai, — ob diese identisch sind mit den Baga fore, muß vorläufig dahingestellt bleiben, doch möchte es mit Rücksicht darauf, daß als Sitz der Baga tai der Rio Nunez, also der gleiche Flußlauf wie bei den Baga fore, angegeben wird, wahrscheinlich erscheinen.

Die figürliche Schnitzerei hat als Hauptgruppe einen Statuettentypus (Paris, Lübeck usw.) geschaffen, der durch den paradoxen Kontrast zwischen seiner Kopfform und seiner Körpergestalt auffällig ist. Es handelt sich dabei um menschliche Standfiguren auf Rundsockeln, deren rundgewölbter Körper einen hochstilisierten Kopf trägt, der auf beiden Seiten stark abgeflacht ist, nach vorn weit vortritt und auf seiner mehr oder minder platten Gesichtsfläche unter der niedrigen, fliehenden Stirn eine gekrümmte, oft sehr weit vorstehende Nase zeigt. Nimmt man dazu noch die hochrelifierten Ohren, die ebenfalls stark stilisiert sind, ferner die Aufteilung der breiten Gesichtsseiten durch Ornamentstreifen, endlich die betonte Länge des Kopfes bei manchen Exemplaren, so ist der Unterschied zwischen Kopf und Körper, sowie den Armen und Beinen so erheblich, daß er fast die Vermutung nahelegt, daß wir es hier im Grunde mit einer maskentragenden Figur zu tun haben. Solche Vermutung ist vor allem dort ansprechend, wo die Figur ihre handlosen Arme von unten an das weit vorragende Kinn legt, also die „Maske“ zu tragen, zu halten scheint. Doch ist diese Stellung nicht durchgehends festzustellen, sondern ebensooft hängen die kurzen, verkümmerten Arme seitwärts nach unten. Bei der Betrachtung der anscheinend extrem stilisierten Köpfe

ist doch die Bemerkung Nordecks (TdM 1886 I. sém., S. 282) zu beachten, der zufolge diese Kopfform das Charakteristische der Bagaköpfe angäbe: den Hinterkopf z. B., der in der direkten Verlängerung des Halses liegt, und den rechten Winkel, in dem der Unterkiefer zum Hals steht (Abb. eb. S. 284, FC Taf. 166 (Bern); Miss. Cathol. 43. Bd., S. 243, Gl. 50. Bd., S. 246; Sy. II, S. 104 (Hildesheim); Va. S. 157 (Köln, angeblich Bissagosins.); Mus. Journ. Philadelphia 1927).

Diese Figuren beschränken sich auf die einfache Figur oder sie tragen Aufsatzhörner auf dem Kopf (Trocadéro), in deren Mitte sie evtl. noch ein kugliges Gebilde einfügen (Abb. Miss. Cath. 43. Bd., S. 234).

Diese Figuren sollen nach Chevrier (Aie 17. Bd., S. 361 f.) D ä m o n e n darstellen, die in der Umgebung der Ortschaft hausen; sie haben keine Eigenmacht (pouvoir propre), aber man muß sie respektieren mit Rücksicht auf den dargestellten Dämon, — auch darf man sie nicht alle Welt sehen lassen. Sie stehen in runder Hütte, in die nur alte, eingeweihte Zauberer oder hochgestellte Angehörige des Simobundes Zutritt haben.

Diese Idole finden sich auch zu G r u p p e n zusammen. So tragen drei männliche Standfiguren, die mit ihren handlosen Armen das Kinn stützen, einen Aufbau, der im ganzen einem umgekehrten Kegel gleicht und auf dem drei weibliche Standfiguren mit kurzen, herunterhängenden Armen stehen (Berlin Nr. 22 613). Arcin (l. c. S. 460) sagt von solchen Idolgruppen zu drei oder sechs Figuren, daß ihr Kult bei den jährlichen Zusammenkünften der Simogeheimbündler in der Trockenzeit eine Rolle spiele.

Zu dieser Gruppenbildung tritt fernerhin ein hoher T a m t a m hinzu, dessen unteres, spitziges Ende ge-

tragen wird von zwei männlichen und zwei weiblichen Standfiguren, die auf einem Rundwulst stehen und ihre handlosen Arme an das Kinn heben (Trocadéro; Abb. Aie 17. Bd., S. 362; Clou. II, Taf. XIII; Renaissance 1922, S. 222). Nach Chevrier (Aie 17. Bd., S. 363) stammt der Tamtam aus den Niederungen des Rio Nunez und gehörte einem Großwürdenträger des Simobundes. Wahrscheinlich bezieht sich die Notiz von Arcin (l. c. S. 460) bezüglich solcher Tamboure, welche von zwei männlichen und zwei weiblichen Gottheiten getragen würden, auf analoge Stücke.

Diesen absonderlichen Figurentypus muß man anscheinend den B a g a f o r e zuschreiben. Denn Nordeck führte die grundsätzliche Uebereinstimmung der Kunstform mit dem wirklichen Typus der Bewohner von Petit Talibonche an, — dieser Ort, an der Nordgrenze des Bagagebietes an der Rio Nunezmündung gelegen, ist nach der Karte von Arcin von Baga fore bewohnt.

Neben diesem in einer Reihe gleichartiger Figuren wiederkehrendem Typ der Bagafiguren stehen z w e i S c h e m e l m i t g r o ß e n F i g u r e n (Bern) aus dem Gebiet der Baga tai, deren ethnisches Verhältnis zu den Baga fore noch nicht aufgeklärt ist. (Bei Coffinière de Nordeck (TdM 1886, I. sém., S. 279) bedeutet Bagatay soviel wie Land der Baga). Das eine Exemplar zeigt zwei männliche und zwei weibliche Standfiguren als Träger (Nr. Sen. 80), das andere ebenso, doch trägt bei diesem die Rundplatte die Halbfigur einer Frau, die ein Kind im Arm hält und einem anderen Kinde die Brust reichen will (Nr. Sen. 81, Abb. Jahresber. Hist. Mus. Bern f. 1911 (1912), S. 91). Beide Arbeiten haben einen roheren Charakter, als die bisher betrachteten Bagaschnitzereien, insbesondere

ist ihr Kopf nicht so dekorativ stilisiert, so daß insofern eine größere Einheitlichkeit der Gestaltung diese Gruppe auszeichnet. Doch scheint auch ihr Typus mit dem der Baga fore zusammenzuhängen, — wenigstens kann man bei ihnen die gleichen rechten Winkel zwischen Kinn und Hals, eine ähnliche, wenn auch nicht so prononcierte seitliche Abflachung der Gesichter und den analogen glatten Uebergang vom Hals zum Hinterkopf feststellen. Andererseits ist weder die Gesichtsbildung im einzelnen noch die Ohrform analog. Da die vorliegende Kombination von Schemel und Halbfiguren eine ganz außergewöhnliche Erscheinung ist, so mag es sich hier evtl. um ein Dekadenzphänomen der Baga fore-Kunst handeln.

In den Bezirk der Baga gehören noch zwei weitere interessante Stücke. Das eine trägt die Herkunftsangabe der Baga und stellt eine Vogelfigur dar, die sich durch die drastische Kubistik der Form auszeichnet: die breitgerundete Bauchfläche biegt in spitzem Winkel scharf zur Rückenkante um und auf dem breiten, wuchtigen Körper, der von zwei dünnen, langen Beinen getragen wird, erhebt sich der schmale Kopf mit langem, spitzem Schnabel und hohem Kammaufsatz (Bern Nr. Sen. 72). Läßt man sich vom allgemeinen Stilgefühl leiten, so möchte man diese Figur der Baga fore-Kunst einordnen; doch bleibt dies natürlich nur eine Annahme. Nach der Mitteilung des Sammlers ist der „mythologische Vogel Foho“ dargestellt, über dessen Bedeutung nichts Näheres bekannt ist.

Ein weiteres Stück ist zweifelhafterer Herkunft: ein weibliches Brustbild vom Rio Nunez mit zwei kleinen und zwei größeren Brüsten, an den Schultern seitlich abgeschnitten (Trodadéro Nr. 12 251). Sein Kopf, mit stark tierhaftem Ausdruck, ist mit Nase

und Stirn nach oben in fast wagerechter Haltung, die Mundpartie nach vorn gerichtet. Die Ornamentik der Backen und die Form der unterhalb der wagerechten Kinnpartie am Hals ansitzenden Ohren zeigt einen Anklang an die Baga fore-Standbilder.

Neben diesen sicheren, bzw. zuschreibbaren Bagafiguren gibt es zwei weitere Figuren, deren Herkunft vom Rio Nunez sicher ist, ohne daß ein Schluß auf bestimmte Stämme möglich ist. Es handelt sich um zwei Exemplare der gleichen Figuration: ein menschlicher, langgestreckter Kopf mit hohem Kamm, der von der Stirn bis zum Nacken führt, wird getragen von einem dünnen Stab, der in einem runden, mehrfach eingezogenen Untersatz ruht (Trocadéro, Berlin). Bei dem Berliner Exemplar (Nr. 7677) sitzt der innen ausgehöhlte Kopf auf dem Tragstab lose auf, auch ist seine Frisur reicher. Die Stirn ist vorgebuckelt und bildet ein Hochrelief, ebenso wie die prominente Nase, auf der glatten oder abgeschrägten, sehr langen, unten sehr spitz zulaufenden Gesichtsfläche. Das Pariser Exemplar (Nr. 12 250) stammt vom Rio Nunez und könnte sowohl den Baga, als auch den Nalou oder den Landouman zugeschrieben werden.

Aus der Literatur tritt zu diesen Statuetten noch ein großer, reiherartiger Vogel mit einem kleinen analogen Vogel auf dem Rücken hinzu (Miss. Cath. 43. Bd., S. 2434), ohne unseren Anschauungsschatz zu bereichern, da die Abbildungen unscharf sind.

Wenden wir uns nun den Masken der Baga zu, so gehen wir von der großen Maskenschnitzerei einer weiblichen Halbfigur aus, die aus Taidi (gegenüber Petit Talibonche, also aus dem Gebiet der Baga fore) stammt (Trocadéro, Nr. 53 618, Abb. Clou. I,

Taf. XXXVIII; ein analoges Stück abgeb. in Cahiers d'Art, 1927, Nr. 7—8). Es ist ein großes Brustbild mit großem Kopf im Typ der Baga fore-Figuren auf langem Hals, mit zwei schlaffen, hängenden Brüsten, zwischen denen zwei Auglöcher dem Träger den Durchblick erlauben, falls man nicht im Sinne der Wendung von Arcin (l. c. S. 460) darin Oeffnungen für Opfergaben erblicken möchte. Dies Maskengebilde steht auf vier Beinstützen, mit deren Hilfe es vermutlich auf dem Kopfe des Trägers aufrecht erhalten wurde. Die untere Partie wird von langem, gelbem Bastumhang bedeckt. Das Etikett bezeichnet diese Figur als I d o l d e r M ü t t e r l i c h k e i t. Nach Arcin (l. c. S. 460) wird dies Idol als N i m b a bezeichnet, während die anderen Idole verschiedene Namen tragen: T'chianune, Tambaane, Tsakala, Kéléfa. Männliche, wie weibliche Idole dieser Art spielen eine Rolle bei den jährlichen Zusammenkünften der Simo-Geheimbündler in der Trokkenzeit. — Nach Chevrier (1917, S. 104) gilt das Idol Nimba zugleich als Nährmutter und Ahnherrin der Baga.

Solch eine Maske wird anscheinend auf einer Skizze wiedergegeben, die das Maskenkostüm des P e n d a - P e n d a in Petit-Talibonche zeigt (Abb. MdT 1886, I., sém. S. 283, reproduziert bei FA, S. 105; Kolonie und Heimat, 6. Bd. (1912/13), Nr. 20, S. 4). Penda-Penda gilt als Frau des großen Geistes und führt den Namen „Simon Guinée" (guinée ist Bagasprache und bedeutet: Frau). Arcin jedoch (l. c. S. 459 f.) bezweifelt die Richtigkeit dieser Information. Bei der abgebildeten Maske, von der schwarzer „Stoff" niederhängt und unten in Rohr endet, bestehen die schlaff niederhängenden Brüste ebenfalls aus Stoff.

Zu dieser Brustbildstülpmaske treten hinzu z w e i E x e m p l a r e e i n e s g a n z a n d e r e n M a s -

kentypus (Berlin, Basel). Beide Stücke gelten als Bagamasken. Das Berner Exemplar (Nr. Sen. 123, Abb. in „Afrika", Taf. I bei S. 224) trägt vom Sammler die nähere Erläuterung: „Banda-Devil der Baga", — vielleicht darf man Banda mit Penda, Benda identisch setzen? — Das Berliner Stück (Nr. 30 683) führt die Bestimmung: „Baga am Rio Nunez, Simu." Diese letzte Bezeichnung ist von Wert, insofern sie den Zusammenhang dieser Maske mit dem Simobunde dartut, aber sie beweist noch nichts für den ethnischen Zusammenhang im besonderen. Dieser Maskentyp ist nun ganz anders als der der Nimbamaske. Beide Exemplare zeigen als Träger von zwei langen, schräg geringelten Hörnern einen langen, schmalen, hochgewölbten, menschlichen Kopf mit einem Kamm in der Mitte; die schmale Nase steht sehr hoch; der Mund ist in ganzer Breite krokodilshaft gespalten bis unter die Augen und gibt dem Träger durch eine breite, flache Oeffnung den Blick frei; spitze Tierohren sitzen nahe den Hörnern. Das Schweizer Exemplar zeigt eine reichere Kammverzierung usw.

Vermutlich gehört diese Maske dem zweiten Grade des Simobundes an, der nach Méo (Bull. Comité Et. Hist. Sc. Afr. Occ. Fr. 1919, S. 362 ff.) Benda heißt, und der eine Holzmaske trägt, die einen Kopf mit regelmäßigem, sehr langem Profil, langer, grader Nase, gebuckelter Stirn darstellt, auf der sich zwei lange, geringelte Hörner erheben, die in seltenen Fällen zurückgebogen sind; der Unterkiefer gleicht dem eines Kaimans. Diese Masken wären mit kleinen, polierten Kupferplättchen belegt. Und es gehört zu ihr eine Riesenmähne, die bis zum Gürtel herabfällt. Diese Beschreibung paßt größtenteils vortrefflich auf die Exemplare, von denen die Rede war.

Leider beschränkt sich unsere Kenntnis der Bagamasken auf diese Exemplare. Aus der Literatur ist noch ein Hinweis von Arcin (l. c. S. 459) auf eine „enorme Holzmaske" zu entnehmen, die eine abgeflachte Form des Kopfes zeigen soll, wie sie dem Schädel der Eingeborenen zu eigen ist, — eine Maske, die den ersten Grad des Simobundes kennzeichnet.

Dann erwähnt der gleiche Autor eine hölzerne Gesichtsmaske (S. 443 ff.), die bei den Boundouzeremonien der Baga fore vom Vorsteher („dokho") getragen werden soll; diese Zeremonien folgen auf die Beschneidung der jungen Mädchen.

Gewissermaßen als Ergänzung treten drei andersartige Masken der Landouman (Trocadéro) hinzu, die weiter im Binnenland wohnen und auch zur Gruppe der Baga gerechnet werden (Arcin, l. c. S. 176). Da haben wir zunächst eine Auflege(?)-Maske (Nr. 55 114) in Form eines menschlichen Kopfes, dessen hochgewölbte, hohe und breite Stirn in der fast ebenso hohen, schmalen, scharfrückigen Nase weiterläuft und steil zur flachen und glatten Gesichtsfläche abfällt; die untere Gesichtspartie ist lang und spitz. — Zweitens eine Auflegemaske (Nr. 55 115), deren Mittelteil hoch gewölbt ist und auf der einen Schmalseite in ein breiter werdendes „Schwanzstück", auf der anderen Seite in ein breites, flaches, abgerundetes Gebilde, das in der Mitte viereckig durchlocht ist, ausläuft. Eine Deutung dieser Schnitzerei ist nicht möglich, — man ist versucht, an eine Vogelgestalt zu denken. — Drittens haben wir dann noch eine richtige Vorlegemaske (Nr. 55 113) in Form eines menschlichen Kopfes mit zwei langen, spitzen Hörnern, flankiert von hochstehenden Spitzohren; die Stirn ist sehr lang

und breit mit einem Hochrelief in Kreuzform, zwischen dessen Armen je eine Wölbung sich befindet. Die brettartige Nase steht hoch und spitz auf der glatten, flachgewölbten Gesichtsfläche.

SUSU. Von den Susu kennen wir nur eine M a s k e (Wien) mit hoher, vorgewölbter Stirn, die in der Rückenlinie der schmalen, scharfrückigen Nase weiterläuft und zum Gesicht steil abfällt, das flach, glatt ist, und mit einer normal großen, unteren Partie endet. Diese Maske tritt nach der Mitteilung des Sammlers (Oldenburg) gelegentlich der Ernte- und Totenfeiern auf. Leider ist damit über ihren eventuellen Zusammenhang mit dem Simobund nichts ausgesagt.

Die L i t e r a t u r bringt noch ein paar Notizen, die nicht belangvoll sind. So meldet Golberry (Reise durch das westliche Afrika, S. 57 f.) von P u r r a m a s k e n: die Krieger, die dem Purrainitianden das Essen bringen, sind maskiert, ebenso der Krieger, der im Namen des Purra den Verräter tötet. Aber es ist nicht klar, ob es sich hier um geschnitzte Masken handelt.

Arcin (l. c. S. 443 ff.) spricht von Holzmasken, die der Vorsteher der B o u n d o u z e r e m o n i e n, die auf die Beschneidung der jungen Mädchen folgt, tragen soll.

Schließlich ist noch die Notiz von Gürich (Mitt. afrik. Ges. i. Deutschland, V. Bd., S. 47) anzuführen, derzufolge auf der Insel Tumbo, auf welcher Konakry liegt, bei den Tänzen beschnittener Mädchen „ein in ein zottiges Fell gehüllter Kerl mit einer abenteuerlichen Riesenmaske auf dem Kopfe“ auftritt, um die Tänzerinnen zur Fortsetzung ihres Tanzens anzufeuern.

YOLA. Von diesem am Copongfluß, nahe Bassia, wohnenden Stamm wissen wir durch Arcin (l. c. S. 174,

396) nur, daß es dort Ahnherrnstatuetten gibt, die mißhandelt werden falls der Regen ausbleibt.

DIE GEHEIMBÜNDE. In der Literatur werden verschiedentlich die Geheimbünde der Eingeborenen gestreift oder genauer behandelt. Zumeist geschieht dies in einer so allgemeinen Form, daß es ungewiß bleibt, ob damit eine besondere Stammesform oder eine über das ganze Gebiet hin gültige Form gemeint ist. Die einzige spezialisierte Notiz über Baga fore-Masken ist bei diesem Stamm notiert worden. Es ist dabei wohl nicht zufällig, daß eine Verbindung zwischen literarischer Nachricht und Sammlungsobjekt für das Bagagebiet hergestellt werden konnte, denn die Baga haben den Simobund gegründet, um dem Eindringen der islamischen Fulbe eine Abwehrfront entgegenstellen zu können (Aie 17. Bd., S. 367). Es finden sich jedoch Mitteilungen, die sich außer auf die Baga auch auf die anderen Stämme, wie Nalu, alte Susu (eb. S. 372) und Landouman (Arcin l. c. S. 458 ff., Méo l. c. S. 362 f.) beziehen. Uebrigens darf man auch bei den Stämmen in Portugiesisch-Guinea, die den Simobund haben, ebenfalls die Simomasken vermuten, — es handelt sich dabei um die Bagnoun, Balante, Feloup.

Es scheint, als ob die verschiedenen Stufen der Bundeshierarchie durch verschiedene Masken gekennzeichnet wären. Aber da die Berichter in ihren Angaben über die Struktur dieser Hierarchie nicht übereinstimmen, so ist vorläufig darüber keine Klarheit zu erzielen.

Arcin (l. c. S. 458 ff.) macht bei seiner Gesamtcharakteristik der Geheimbünde im allgemeinen, die sich auch auf die Bammana erstreckt, die folgenden Angaben. Der unterste

Grad: Dokho, der nach Arcins Annahme das Totemwesen des Clans darstellen würde, hat eine sehr große Holzmaske, die sehr viel verschiedene Formen annehmen kann. Bei den Baga fore hat sie eine abgeflachte Form. Bei den Susu, Baga, Landouma und anderen fetischistischen Stämmen handelt es sich um menschliche Gesichter mit regelmäßigem Profil, großer, langer Nase, vorgewölbter Stirn mit Hörnern und eingerahmt von kleinen Büffelohren, — oder es sind auch Widderköpfe (die Maske heißt dann „gban"). Dazu gehört ein Raphiakleid, das bis zum Gürtel herabfällt. — Der zweite Grad heißt Pende-Pende oder Penda. Er hat die Rolle des Wortträgers des Großmeisters in den Bundesversammlungen, trägt eine Maske aus weißer Leinwand über einem Rohrgeflecht, deren nähere Beschreibung uns hier nicht weiter angeht. — Der dritte und höchste Grad heißt Saba und trägt eine große Stoffmaskerade, die bis zum Knie herabfällt, — deren Beschreibung gleichfalls außer Betracht bleiben muß.

Méo (l. c. S. 362 ff.) gibt eine andere Reihenfolge der Grade bei Gelegenheit der Besprechung des Simo-Geheimbundes, an, den er den Susu, Nalu, Landuma zuschreibt. (Das Wort Simo bedeutet Verborgenes Ding, Geheimnis, Geist, vgl. Arcin, l. c. S. 458). Als ersten Grad bezeichnet Meo: Pende-Pende, — die Beschreibung der Maske ist analog der von Arcin. Daneben Yéouéli mit viereckiger Maske, die bis zum Brustbein herabreicht; über den Auglöchern ziehen sich ein mittlerer roter und zwei parallele blaue Streifen hin; auf der Stirn und zwischen den Augen und jenen Streifen sind Rhomben-, Dreieck- usw. Ornamente aus blauen und roten Borten angebracht. (Wiewohl es scheint, als ob es auch hier

sich um eine Stoffmaske handelt, ist die Beschreibung ausführlicher zitiert worden, da die Materialfrage nicht ganz klar liegt). — Der zweite Grad: Benda, hat eine Holzmaske, die einen Kopf mit regelmäßigem, sehr langem Profil, langer, grader Nase, gebuckelter Stirn darstellt, auf der zwei lange, geringelte Hörner sich erheben, die in seltenen Fällen zurückgebogen sind; der Unterkiefer ist der eines Kaimans. Die Maske ist mit kleinen, polierten Kupferplättchen belegt. (Wir haben schon auf diese Maske Bezug genommen.) — Die nächste, dritte Stufe ist der Saba, dessen Stoffhaube schon von Arcin beschrieben wurde. — Von den weiteren Stufengraden ist beim Tole nichts, beim Sokho eine kleine „sehr häßliche" Holzmaske, die eine Eule darstellt, erwähnt, dann beim Dokho, dem Erzieher der jungen Beschnittenen, eine Holzmaske, kleiner als die des Benda, mit mehr oder weniger semitischem Profil, kleinen Rindsohren und Hörnern, die wie die eines Schafbocks zurückgebogen sind, dazu eine Mähne. — Die oberste Instanz ist der große Simo oder Bassongnyi, der auf Stelzen geht und eine 2 m lange Holzschnitzerei trägt, deren oberer Teil in Kopfform und deren Ende als Schwanz geschnitten ist und die blau, weiß, rot, bemalt ist.

Nach Chevrier (Aie 17. Bd., S. 374) zeigen die Masken des Simobundes vorn ein menschliches Gesicht aus geschwärztem Holz, während der Hinterkopf des Trägers von einem roten Schleier bedeckt ist. Manche Masken haben Hörner, andere Bärte, andere Trauerfrisuren, aber es gibt nur wenige (fünf bis sechs) Typen; gegenwärtig dienen diese Masken zur spielmäßigen Belustigung.

Die von Méo zuletzt erwähnte Maskerade des Bas-

s o n g n y i ist von anderen Autoren verschieden geschildert und abgebildet worden. Nach Lerouge (Miss. Cath. 49. Bd., S. 104, Abb. S. 105; vgl. dazu auch die Notiz bei Arcin, l. c. S. 463) würde es sich um eine Art Brett mit „rohen" Symbolen in Form von Schlangenwindungen handeln, etwa 3—4 m hoch, 30 cm breit; oben endet es in einem Kopf, der schwarz und blau bemalt ist, unten aber mit einem kegelförmigen Dach aus Gras.

Der Vollständigkeit halber sei noch eine alte Notiz von C a i l l i é (Journ. d'un voyage I, 228) erwähnt, die sich auf die Nalu und Landouma bezieht, — danach hat der S i m o b u n d mancherlei Maskierungen: „Bald zeigt er das Gesicht eines Pelikan, bald ist er in Tierhäute eingehüllt."

4. SIERRA LEONE UND HINTERLAND

MENDI. Die Hauptprovinz des künstlerischen Schaffens im Sierra Leone-Gebiet ist das Land der Mendi. Hier herrscht in Figuren und Masken ein einheitlicher Stil, falls wir die Steatitfiguren beiseite lassen. Im Typus der K o p f b i l d u n g zeigt sich bei Masken und Figuren die gleiche Art: die überhohe, leicht gewölbte Stirn, das meist etwas zusammengepreßt erscheinende Gesicht, das von der Stirn vielfach durch eine wagerecht in Augenhöhe verlaufende Einsenkung getrennt wird, und endlich der kleine, durchaus unbedeutende Mund, der vielfach nur durch eine kleine Einkerbung ausgedrückt wird, — ein negatives Kennzeichen ist zumeist die unbedeutende Kinnpartie. Dazu tritt eine mehr oder minder komplizierte Haartracht, vielfach in der Form mehrerer Kämme nebeneinander, verbunden mit Hörnerschmuck usw. Der Kopf wird

von einem Hals getragen, der zumeist mit mehreren Wulstringen geschmückt ist.

Auf den ersten Blick scheint ein starrer Schematismus zu herrschen, doch differenzieren sich bei näherer Betrachtung die Gesichter der Figuren und Masken, — es gibt unter jenen einzelne Stücke, wie die Statuette des Britischen Museums (Nr. 1901, 7 — 22, 2), bei denen man sich des Eindrucks einer Porträtstatue kaum erwehren kann.

Gruppieren wir bei den Figuren nach stilistischem Gesichtspunkt das Material, so können wir zunächst vier Hauptgruppen der üblichen Mendifiguren unterscheiden.

Die erste Gruppe würde eine Reihe von männlichen und vor allem weiblichen Standfiguren enthalten, die sich auszeichnen durch schlanken, schmächtigen Körper mit großen Brüsten, verhältnismäßig dünnen Hals und breiten Kopf, der im Umriß fast kreisförmig ist und oben von der Frisur, die zumeist aus flachen Wülsten besteht, rund umfaßt wird, — die Stirn ist flach gewölbt, aber sehr breit und hoch, die Augen sind schmale kleine Spitzwülstchen, der Mund tritt aus der etwas vorgeschobenen Mundpartie mit kleiner Einkerbung vor, das kleine Kinn biegt sich rundlich zurück; Stirn-, Nasen-, Mundspitze liegen annähernd auf der gleichen Ebene; die dünnen Beine stehen grade. Im ganzen wird diese Gruppe durch die Tendenz zum Weichen und zur Glätte charakterisiert, — man mag ihr Körpergefühl als schwebend bezeichnen. — Zu dieser Gruppe rechne ich Stücke aus Köln (Rautenstrauch-Joest-Mus., Nr. 18 066 bis 18 070) und aus Bern (Hist. Mus., Nr. Sie. Leo. 75, 239) usw.

Die zweite Gruppe umfaßt die gegensätzliche Formbildung: hochstilisiert, scharf pointierend. Der

Kopf hat nicht die breite Vollmondgestalt der ersten Gruppe, sondern flacht sie seitlich ab, drängt die Stirn mit mehr oder minder scharfer Kante vor, schneidet einen wagerechten scharfen Graben zwischen Stirn und Gesicht, spitzt das Kinn nach vorn und schneidet es wagrecht unten ab, so daß Kinn und Hals einen rechten Winkel bilden. Die Haarfrisur ist kompliziert und weitaus reicher, als bei der ersten Gruppe: mehrere Kämme oder hohe Blockform oder niederhängender Strahlenkranz der Zöpfe usw. Der Körper ist gewaltsam stilisiert mit hochsitzenden oder mehrfach mit niederhängenden Brüsten, die in ihrer Härte, Schmächtigkeit oder Fülle, weit drastischer zur Anschauung gebracht sind, als die ruhige, rundliche Form des ersten Typs. Die Hautoberfläche zwischen Nabel und Brustpartie ist zumeist mit Ornamenten bedeckt, ebenso teilweise der Rücken, der bei mehreren Exemplaren unten wagerecht abschneidet und vorsteht. Eine besondere Betonung erfährt der Nabel: als Anschwellung, kegelhafte Verdickung, niederhängende, dicke Spitze usw. wird er, trotzdem es sich um die Krankheitserscheinung des Nabelbruchs handelt, dekorativ betont. Auch in den Beinen liegt stärkere Wucht: schon in der Schamgegend breit auseinanderstehend, wuchtig wurzelnd mit graden Knien oder in Einknickung bewegt. Gerade in dieser Gruppe gibt es sehr interessante Stücke, die einen hoch dekorativen Zug zeigen. — Zu dieser Gruppe rechne ich Statuetten in Basel (MfV, Nr. 1901, 1207; 1918, 4956; 1924, 6553), Liverpool (Fr. Mus. Nr. 16. 2. 06. 30; 27. 11. 11. 12), London (Brit. Mus. Nr. 97, 7 — 13, 1).

Zwischen diesen Extremen stehen weitere Gruppen. Als dritte Gruppe: Figuren in Köln (Rautenstrauch-Joest-Mus. Nr. 13 190, 13 191), der ersten

Gruppe nahestehend in der Schlankheit des Körpers, aber durch die Plumpheit der Beine, des Halses und durch die andersartige schmale, höhere Kopfform mit unbedeutendem Gesicht geschieden.

Als vierte Gruppe hätten wir Figuren in Bern (Hist. Mus. Nr. Sie. Leo. 76, 77), die der zweiten Gruppe nahestehen in der Ornamentik der Körperfläche, dem prononzierten Nabel, der auffälligen Brustpartie, dem wagerecht abgeschnittenen Gesäß und den schwerfälligen Beinen, — wenn auch die Gesichter wieder mehr zur ersten Gruppe hin tendieren.

Neben diesen vier Hauptgruppen stehen dann noch verschiedene Einzelfiguren, für die man noch keine Analogien findet und die z. T. porträtartig wirken. Dies letzte gilt vor allem für die außergewöhnlich durchgearbeitete, große weibliche Standfigur des Britischen Museums (Nr. 1901, 7 — 22, 2), die ganz individuell geprägte Gesichtszüge hat, wie auch die Kniepartie eine ungewöhnliche Differenzierung zeigt.

Dann eine Sitzfigur des Britischen Museums (1901, 7 — 22, 3), deren Kopf- und Gesichtsform, ebenso wie der schlanke Körper sie der ersten Gruppe naherücken ließe, wenn nicht die dicken Halswülste, die prominenten Brüste sie wieder von ihr entfernten.

Endlich beansprucht auch eine weibliche Standfigur in Basel (Nr. 1924, 6534) eine besondere Stellung. Sie steht in mancher Hinsicht (ornamentierte Leibfläche, prominenter Nabel, ebenso Busen, starke Arme) der zweiten Gruppe nahe, andererseits ist die Gesichtsformation mit ihrer ruhigen Fülle ganz andersartig.

Diesen Figuren gegenüber nehmen 2 andere Statuetten von der Insel Sherbro (Basel, MfV, Nr. 1901, 1120 und 1121) eine abgesonderte Stellung ein. Es handelt sich um eine männliche und eine weibliche Stand-

figur auf hufeisenförmiger Basis, — beide haben kugelrunde Köpfe mit niedriger, wenig gewölbter Stirn, schmalen, dünnen Augwülsten, breiter Nase mit Rükkenkante, unten wagerecht abgeschnittenem Kinn, weit zurückstehendem Hals, so daß der Kopf, wie bei den Bagafiguren nach vorn zu stoßen scheint. Die Brustpartie des Weibes ist sehr aufgeblasen, so daß der ganze Leib einen kastenmäßigen Eindruck macht. —

Es liegt nahe, in der Analogie der Formgebung die Identität der H e r k u n f t zu vermuten. So würde man geneigt sein, alle Exemplare der ersten Gruppe aus Mobforay, Jongriver, stammen zu lassen, da ein zu dieser Gruppe gehörendes Exemplar in Bern (Sie. Leo. 75) diese Herkunftsangabe trägt. Wie problematisch jedoch solche Konstruktion ist, zeigt der Umstand, daß weibliche Standfiguren, die ihrem Gesichtstypus nach nicht in die gleiche Gruppe eingereiht werden konnten (Bern, Hist. Mus. Nr. 1924, 6534 und 6533), dennoch bei dem gleichen Stamme erworben sind.

Werfen wir noch einen Blick auf die H a l t u n g der Figuren, so handelt es sich bei der weit überwiegenden Mehrzahl um weibliche Standfiguren, zumeist ohne Fußsockel, deren Arme seitwärts niederhängen, in einzelnen Fällen auf den Rücken oder vorn an den Leib angelegt sind. Von dieser Hauptstellung weicht ein Exemplar in Bern (Sie. Leo. Nr. 76) ab, das seine Hände oben auf dem Kopf zusammenlegt, — ferner eine Sitzfigur (Brit. Mus. Nr. 1901, 7 — 22, 3), die ein Gefäß auf dem Kopf hält, — dann eine weibliche Standfigur, die ihre Hände über dem Bauche faltet und ihre Finger ineinander schiebt (F.-L., 18 Bd. Taf. IX, 4).

Neben diesen Figurengruppen und Einzelfiguren, denen man aus der L i t e r a t u r nur vereinzelte Ana-

logien hinzufügen kann (Allridge, Sherbro, Taf. 51: zwei weibliche Standfiguren, wohl 1. Typus; Buschan, Sitten der Völker III, 53; Folk-Lore, s. ob.), stehen dann noch als seltene Figurationen eine weibliche Herme, die ihre sehr dünnen Arme zur Brust emporhebt (Christiania, MfV, Abb. im IAE IV (1891), S. 285) und wohl auch das Stück des gleichen Museums (Abb. eb.): ein Kopf auf kettenartig gegliedertem Unterbau, der als weiblich angesprochen wird (falls dies Stück von den Mendi stammt).

Ueber den inhaltlichen Sinn dieser Figuren gibt es verschiedene Mitteilungen. Im allgemeinen gelten sie als Minserehfiguren. Dies wird ausdrücklich erwähnt bei Figuren in Köln (18 066 bis 68, 18 070), in Basel (1905, 2047), bei den von Allridge (Sherbro, Taf. 51) und von Buschan (Sitten der Völker) abgebildeten Figuren. Solche Minserehfiguren dienen als Orakelfiguren, die man befragt. Doch würden, nach der Formulierung bei Allridge (Sherbro S. 145) anscheinend nur weibliche Figuren für solche Zwecke in Betracht kommen. Nach seiner Darstellung stehen diese Figuren im Yassihause nahe der Medizin, durch deren Salbung sie ihre Kraft erhalten. Nachdem sie gesalbt worden sind, werden sie neben die Medizin gestellt, um mit ihr kommunizieren zu können. Darauf verfällt die Zweitoberste des Yassibundes in Traumschlaf; nach ihrem Erwachen wird die Figur noch einmal gesalbt, bevor sie aus der Nähe der Medizin entfernt wird. Dann erst ergreift die Leiterin des Bundes, Ya-Mama, die Figur, präsentiert sie zweimal vor dem Yassifetisch, kehrt dann die Figur sich selbst zu, indem sie sie mit beiden Händen an den Hüften faßt und schwingen läßt, — aus dem Zunicken der Figur wird die Bejahung der Frage entnommen (Allridge, Sherbro

S. 145; F.-L. 18. Bd. S. 425). Auch sonst macht man von diesen Figuren einen orakelmäßigen Gebrauch: bei der Prüfung, ob ein Verstorbener mit einem geheimen Verbrechen belastet sei, wird der Leib des Toten angesichts der Fetischfigur aufgeschnitten, die Leber herausgenommen und in Wasser gelegt (Kolonie und Heimat II. Bd. (1908/09), S. 4). —

Neben den Holzfiguren der Mendi, die einen bestimmten Stil innehalten, gibt es eine große Zahl von Steatitfiguren, deren Basler Material von L. Rütimeyer im IAE XIV. Bd. (1901) und XVIII. Bd. (1908) eingehend behandelt worden ist. Außer Basel besitzen die Museen in Bern, London (Brit. Mus.), Paris (Trocadéro) usw. dergleichen Steinplastik, die in der Literatur auch außerhalb der Rütimeyerschen Publikation mehrfach besprochen wurde (Bern: R. Zeller im Jahresber. der ethnogr. Smlg. Bern, 1926 (1927), — London: im Man 1905, 1909, 1923, — Paris: Neel in Aie 24. Bd.; F.-L. 18. Bd. Taf. X, 10; Nu. S. 57).

Man fand diese Skulpturen hauptsächlich in tumuli, hier in größerer Anzahl bis zu 50 Stück, ferner in Feldern, für die sie als Fruchtbarkeitszauber dienen (Rütimeyer 14. Bd., S. 197). Zusammen mit solchen Figuren werden gewöhnlich Armbänder aus Messing und Eisen gefunden (Man 1923, S. 176 f.).

Zunächst traf man auf solche Plastik im Lande der Mendi, später stellte sich ihr Fundgebiet als weit umfangreicher heraus: sie scheinen über ganz Sierra Leone verbreitet zu sein, — bei den Konno, Timne und auch in den an Liberia angrenzenden Strichen (Man 1905, Da 99), auch findet man sie noch östlich von der englischen Grenze.

Das Auffällige dieser Stücke liegt nun darin, daß auch die Arbeiten, die man im Lande der Mendi fand,

einen völlig anderen S t i l , besonders der Gesichtsbildung zeigen, als jene Mendiholzfiguren: niedrige Stirn, breite, stark gebogene Nase, große Froschaugen, breite Lippen charakterisieren den meist verbreiteten Typus, wie er mit großer Drastik in einem Londoner Stück zum Ausdruck kommt. Rütimeyer (JAE 14. Bd., S. 199) betont diesen Punkt: „Weitaus am sorgfältigsten sind immer die Köpfe ausgearbeitet; es sind zumeist ganz exquisite Negerköpfe. Einzelne haben einen gewissen individuellen Gesichtsausdruck, so daß man vielleicht an Porträtfiguren denken könnte; andere sind mehr schematisiert.“ — Im Scheitel des Kopfes findet sich zumeist eine Vertiefung.

Dem a l l g e m e i n e n I n h a l t e nach sind es hauptsächlich Menschenfiguren, die dargestellt werden, daneben auch Tiergestalten (Elefant, Schimpanse). Einige Male haben wir fratzenhafte Figurationen mit Köpfen, halb Mensch, halb Tier oder Ungeheuer mit aufgesperrtem Rachen, großen Zähnen, so z. B. ein Kopf halb Nilpferd (oder Affe?), halb Mensch mit unförmigem Körper. Es handelt sich um Knieende, Sitz-, Hock- und Standfiguren, daneben einfache Köpfe, fast lebensgroß, ferner Brustbilder, Janusfiguren, — die ganze Reihe der im Allgemeinen üblichen Figuren und Stellungen tritt auf. Außerdem Stellungen, die aus dem Rahmen des Ueblichen herausfallen, so eine weibliche Standfigur mit übergeschlagenen Beinen (Abb. im HdL S. 247). Neben der Einzahl, die üblich ist, tritt selten auch die Zweizahl auf, so bei dem von R. Zeller besprochenen Berner Museumsstück in Gestalt einer großen und einer kleinen Figur. In kompositioneller Hinsicht ist also diese Kunst nicht umfangreich. Es sind durchweg Freifiguren. Nur bei einem Stück in Bern (Nr. Sie. Leo. 273) wächst eine Figur, deren obere Hälfte er-

halten ist, aus einer dicken, flachen Platte heraus, die sich hinten in ein knieförmig gebogenes Stück fortsetzt.

Die Ursprungsfrage ist vielfach diskutiert worden. Bisher ohne Erfolg. Allridge (Sherbro S. 163 ff.) sagt im allgemeinen: es gibt schon seit vielen Generationen keine eingeborenen Schnitzer solcher Figuren. Aber vielleicht ergibt sich eines Tages für das Sierra Leonegebiet das Gleiche, wie für das Kissiland, wo Delafosse (RES V. Bd., S. 143 ff.) vom aktuellen Weiterleben dieser Steatitplastik berichtete. Allerdings wird solche einfachste Lösung des Problems wieder dadurch erschwert, daß der Stil dieser Steatitfiguren ganz anders als der der Holzfiguren ist. Es läßt sich ein Nebeneinander zweier so grundverschiedener Stilweisen, wie wir das sonst nur auf getrennten Gebieten, etwa der Figuren und Masken, antreffen, für das gleiche Darstellungsgebiet, in diesem Falle also die Figurenplastik, schwer annehmen. Am einfachsten wäre es in diesem Sinne, wenn man annehmen könnte, daß es sich am Importe aus einem anderen Lande handelte. In der Tat scheint man nach einer Mitteilung von Allridge (Transformed Colony S. 288) mit einem Import etwa aus dem Fulu-Wusu-Lande, wo man solche Figuren in lebenden Stein geschnitten vorfand, rechnen zu können, — der Nachweis ist aber nicht in einwandfreier Form geleistet worden.

Diese Figuren, deren einheimischer Name „Numori" lautet, gelten als Mittelpunkte von dämonischen Satelliten, die ihre Befehle ausführen. Man bringt ihnen Opfer dar und befragt sie in Angelegenheiten des Kriegs, des Wohlstandes, über gute Ernten, erfolgreiche Tage, Steigerung des Ernteertrags. Durch Diebstahl erlangte Figuren sind besonders wirkungskräftig. Man stellt diese Steatitgestalten auf kleine Bambusstühle unter

Palmblattempel auf und bewacht sie sehr (Allridge, Sherbro S. 163 ff.). Falls der Reis nicht gut wächst, peitscht man sie, damit ihr Geist aus einer anderen Farm bessere Pflanzen stiehlt. — Frauen scheuen ihre Berührung aus Furcht, unfruchtbar zu werden (Allridge, Transform. Col. S. 286).

Außer diesen Holz- und Steatitfiguren werden in der Literatur noch kleine Tonbilder erwähnt, die ziemlich menschenähnlich sein sollen; man stellt sie an den Fuß von Bäumen, errichtet ein kleines Blätterdach über sie und bringt ihnen Opfer dar (Matthews, Voyage to the River Sierra Leon, S. 65 f.). Barbot wurde versichert, sie dienten dem Andenken der Vorväter (Ehrmann, Gesch. d. R. VII, 129). Auch Chevalier (NAM, N.S. V, S. 13) weist auf Statuetten aus Stein und getrocknetem Ton hin, die sich besonders auf den Sherbroinseln fänden. — John Matthews' (Voyage to . . . S. L., S. 65 f.) 8—12 Zoll hohe, schwarz bemalte Holzfiguren, die als Hausgötter betrachtet werden, sind wohl als identisch mit den Minserehfiguren anzusehen.

Das Maskenwesen der Mendi steht überwiegend in Zusammenhang mit dem Bundu- oder Sandebund und seinen Zeremonien, die sich auf die Erziehung der jungen Mädchen beziehen. An Bundumasken hat sich in den europäischen Museen (vor allem der Schweiz) ein großer Schatz angesammelt, der an Fülle dem der Minserehfiguren gleichkommt. R. Zeller hat das reiche Material der Museen in Basel, Bern, St. Gallen monographisch untersucht (Jahresber. des Hist. Mus. Bern 1912/13). Die Sammlungsgegenstände, sowie die Abbildungen der Literatur (Allridge, Sherbro, Fig. 47, 48, Transformed Colony Taf. bei S. 234; Beatty, Human Leopards Taf. bei S. 21; Buschan, Sit-

ten der Völker, III, Abb. S. 46, 47; FA Taf. XIII, Fig. 131 a, b; Laing, Travels in the Timannee, Taf. bei S. 50; Vatter, Rel. Pl. S. 120; Wright, Folk-Lore 18. Bd., Taf. VIII; Zeller, Bundugesellschaft Fig. 4, Taf. III, Fig. 1—4, IV, Fig. 1—4, V, Fig. 1—4) ergeben ein ausgebreitetes Material, das zunächst einen etwas einförmigen Eindruck macht, bei längerem Vergleichen sich rasch in Einzelstücke auflöst und zusammenfassende Gruppierungen schwierig macht.

Nur eine einzige Maske, die Beatty (l. c. Taf. bei S. 35) abbildet, steht außerhalb der sonst ziemlich gleichförmigen Masse. Sie ist oben breit, mit anschwellender Stirn und unten flach, lang, zugespitzt, anscheinend mit offenstehendem Kaimansmaul.

Sonst aber handelt es sich um Stülpmasken in runder Topfform, die ein großes oder zwei große Gesichter (als Januskopf) oder auf beiden Seiten je zwei kleine Gesichter übereinander, im ganzen also vier Gesichter, zeigen. Diese Gesichter werden getragen oder auf der Rückseite eingefaßt von Wulstringen. Die S t i r n , die mindestens die Hälfte, gewöhnlich mehr als das, von der ganzen Gesichtsfläche einnimmt, ist ungemein hoch, zumeist spitz, in seltenen Fällen oben halbrund oder oval eingefaßt. Die A u g en sind schmale Schlitze, die Maskenträgerin blickt durch sie oder durch Schlitze, Kreuze in den Backen. Die Form der N a s e wechselt sehr: bald ist sie ein einfacher, grader Steg, bald gibt sie naturalistisch die Nasenflügel an. Der M u n d bleibt immer klein, schmal, etwas vorgeschoben (wie Zeller S. 141 sagt: „als wollte man pfeifen"), — wie auch die ganze K i n n p a r t i e unbedeutend ist oder fehlt. In den kunstvollen H a a r t r a c h t e n herrscht „die unglaublichste Mannigfaltigkeit" (Zeller S. 141): es gibt Fälle von schraffurartiger Technik, meist ist

jedoch die Behandlung weitaus komplizierter mit Kämmen, die grade oder schräg, symmetrisch zu drei oder fünf aufgesetzt werden, — mit Hörnern von Buschkuh, Schaf, Tritomboantilope (dem hl. Tier des Bundubundes), — mit Kaurimuscheln, mit Bügeln, mit Amuletten, mit europäischem Hut usw.

Die Halspartie zeigt Wülste, die als Abbilder und Symbole von Fettleibigkeit, nach Volz als Zeichen von Wohlhabenheit angesehen und geschätzt werden (Zeller l. c. S. 145).

Der Stil der Gesichter ist im allgemeinen durchaus analog dem der schwarzen Minserehfiguren. Es liegt daher die Hoffnung nahe, gleichartige Gesichtstypen in Figuren und Masken zu finden, so daß man den von uns unterschiedenen Gruppen von Statuetten gleichartige Maskentypen zuordnen könnte. Das gelingt jedoch nur in einem sehr allgemeinen Sinne. Es gibt keine präzise Reproduktion der Maskengesichter in den Figuren oder der Figurenköpfe in den Masken, soweit das bekannt gewordene Material ein zureichendes Urteil erlaubt, — so fehlt z. B. der hochstilisierte Figurentypus mit dem Gesicht, das durch den so ungemein charakteristischen wagerechten Abschnitt des Kinns herausgehoben wird. Man kann nur ganz allgemeine Zusammenfassungen wagen, deren Prinzip in eine gewisse Analogie mit dem der Unterscheidung der Figurentypen gebracht werden könnte.

Die Herstellung dieser aus dem Vollen des Wollbaums geschnitzten Masken geschieht nach Maß. Innen haben sie noch die gelbliche Naturfarbe, außen sind sie geschwärzt und geglättet (Zeller l. c. S. 140, F.-L. 1921, S. 258).

Ob den zwei bis vier Gesichtern ein Bedeutungsunterschied gegenüber den Einzelgesichtern

zukommt, ist unklar; nach Büttikofer (Reisebilder S. 310 A) sind solche Masken den Eingeborenen Liberias unbekannt; man darf derartige Stücke nach Sierra Leone setzen.

Zu solchen Masken gehört ein schwarzes Kleid mit langen, zottigen Fasern, fransenartigem Grasgewinde um Hüften, Hals, Knie, endlich ein Rutenbündel, mit dem die Maskenträgerin Anordnungen gibt, da sie nicht sprechen darf (Exemplare in Basel, Köln (R.-J.-Mus.), Bern: Abb. bei Zeller, l. c. Fig. 4).

Diese Maskenkostüme stellen nach Volz die Verkleidung der Hauptfrau des Sande- oder Bundubundes, der sog. Soweh dar, während Allridge (Sherbro, S. 140 ff.) angibt, daß sie von der sog. Norweh, der Vertreterin des zweiten Grades, getragen werden. Westermann (Kpelle S. 255) schließt sich der Auffassung von Volz an, fügt aber hinzu, daß die Zogbe (die Vermittlerin und Trägerin der Fruchtbarkeit gewährenden Zauberkraft des Sandebundes) nicht die einzige Maskenträgerin sei; in der Oeffentlichkeit erscheinen auch einige der übrigen Zo maskiert und in Graskleidern, während die anderen sich mit dem Graskleid allein begnügen. Doch bleibt es fraglich, ob diese Widersprüche sich nicht einfach aus der Verschiedenartigkeit des Materials erklären, — man möchte zunächst doch annehmen, daß die These von Allridge für Sierra Leone, die Thesen von Volz und Westermann für Liberia zuträfen.

Die Bunduzeremonien betreffen in Sierra Leone ausschließlich Mädchen, während die Erziehung der Knaben vom Porobund in die Hand genommen wird. Ueber dessen Maskierung herrscht Uneinigkeit unter den Berichtern. Wright (F.-L. 18. Bd. Taf. 8: „kriffi ka porro") bringt eine der üblichen Bundumasken als Porromaske

zur Abbildung, — Allridge (Sherbro S. 130) erklärt dagegen, daß der Porogeist ohne Maske sei.

Das hervorragendste Stück des Mendistils hat sich außerhalb des Mendilandes bei den Timne, in Kabala, gefunden, — wir werden es daher bei den Timne besprechen. Doch können wir hier soviel darüber sagen, daß es sich um eine weibliche Halbfigurenstülpmaske aus rötlich gelbem Hartholz handelt, deren lebensgroßer Kopf, von Kämmen und zwei Büffelhörnern bekrönt, auf einem Hals mit dicken Wulstringen sitzt, von dem der Körper, wesentlich kleineren Formates, schräg abfällt mit kurzen Armen und kleinen, hängenden Brüsten, unter denen sich zwei schmale Schlitze zum Durchsehen befinden. Diese Halbfigurenmaske ruht beim Nichtgebrauch auf einem kleinen Rundschemel (Bern, Hist. Mus. Sie. Leo. 242).

BULLOM. Von Sammlungsgegenständen ist mir nur die Standfigur eines Büffels mit runder Schale im, bzw. auf dem Rücken in Berlin (Nr. 5483) bekannt. Es ist ein ziemlich charakterloses Stück, das seiner Art nach etwas an die neueren Arbeiten der Bissagosinseln erinnert. Andere Stücke in Berlin (Nr. 5481/82): eine männliche und eine weibliche Standfigur, sind anscheinend ganz neuer Herkunft, — mir nur aus dem Zettelkatalog bekannt.

Aus Barbots Reisebericht (1678) geht hervor, daß man ihm sagte, bei den Bulloms gäbe es zahlreiche Tonbilder mit einem Mannskopf auf Säulenfuß, also einer Herme, auf den Straßen und neben den Häusern, um das Gedächtnis der verstorbenen Verwandten und Freunde zu ehren und zu erhalten (Allgem. Hist. d. Reisen III, 268). In musealem Besitz ist mir keine solche Tonfigur bekannt geworden.

TIMNE. Unsere Kenntnis von der figürlichen und maskenartigen Schnitzerei der Timne ist sehr gering. An Figuren ist mir nur eine merkwürdige weibliche Standfigur in Basel (Missions-Mus. Nr. 176) bekannt geworden, die auf einem relativ naturhaften Körper einen dünnen, runden, strichornamentierten Hals und auf ihm einen großen Kopf trägt, dessen Schädel nach oben hin zu einem scharfkantigen Kamm in die Höhe steigt, während die Stirn als dicker Querwulst gegeben ist, der scharf abfällt zur flachen, glatten, dreieckigen Gesichtsfläche, die vom dünnen, flachen Nasensteg aufgeteilt wird; der Mund sitzt als kurzer Kerbschnitt unten an der Spitze des Gesichtsdreiecks (vgl. Abb. Taf. III, Fig. 3).

Leider steht diese Figur isoliert da. Man weiß nicht, wie das Bild ausschaut, das nach dem Tode eines Zwillings geschnitzt wird, damit der überlebende Teil mit der Ersatzfigur spielen kann (JAS 16. Bd.S. 43). Ebensowenig weiß man, was es mit den Bildern für eine Bewandtnis hat, die Walker in den Fetischhäusern gefunden hat, die 300—400 Yards von jeder Ortschaft entfernt stehen (Miss. in West.-Afr. S. 23).

Steatitfiguren finden sich auch hier, — sie werden in die Werkstatt des Schmiedes gestellt, um den Schmelzprozeß zu fördern. Auch auf Trinkplätzen finden sie ihren Platz. Frauen wagen nicht, sie zu berühren, aus Angst, unfruchtbar zu werden (Allridge, Transform. Colony S. 286 f.; Man 1909, S. 65 ff.).

An Masken ist ebenfalls nur ein Exemplar bekannt, das als Maske der (sonst unbekannten) Boregesellschaft in das Berner Museum (Nr. Sie. Leo. 242) gekommen ist. Es ist dem Stil nach als ein Hauptstück der Mendikunst zu betrachten, — wir haben uns daher schon Seite 63 mit ihm beschäftigt.

Einem Reisenden des 17. Jahrhunderts, Barbot, wurde erzählt, daß bei den Timne viele Tonfiguren mit Mannsköpfen auf Säulen, also Tonhermen, auf den Straßen und neben den Häusern stünden, um das Gedächtnis ihrer verstorbenen Verwandten und Freunde zu ehren und zu erhalten (Allgem. Hist. der Reisen III, 268).

KONNO. Die hier gefundenen Steatitfiguren gleichen in ihrem Stil nach den Abbildungen bei Allridge (Transform. Col. S. 286 ff.) dem der sonst in Sierra Leone gefundenen Steatitfiguren. Ueber die Stellung der Eingeborenen erfährt man Analoges: man verehrt sie nicht, aber man hält sie für glückbringend, — Frauen meiden ihre Berührung, da sie durch den Kontakt unfruchtbar zu werden fürchten.

NACHTRAG. Die von Bastian (Ethnol. Notizbl. 1894, Heft 1) veröffentlichte und später von Frobenius (FA Taf. IX, 117) im Zusammenhang mit dem Purrahbunde besprochene Maske des Berliner Museums (Nr. III C 5557) ist leider ihrer Herkunft nach zu allgemein bestimmt, als daß sie einer besonderen Provinz zugeteilt werden könnte. Auch wenn es sicher wäre, daß sie als Purrahmaske zu gelten hätte, könnte sie verschiedenen Stämmen, bei denen der Purrah in Blüte stand, zugesprochen werden: also Susu, Timne, Bullom (vgl. Frobenius, eb. S. 138, 142, 144).

Ebensowenig ist eine Hörnermaske des Wiener Museums (Nr. 83 766), die aus Sierra Leone stammt und mit dem Berliner Exemplar durch Messingbeschläge auf Hörnern, Stirn, Mund usw. eine technische Verwandtschaft hat, vorläufig genauer in ethnischer Hinsicht festzulegen.

KISSI und FARANAH. Im Faranahbezirk und besonders in Kissi ist eine größere Anzahl von Figuren kleinen Formates, zumeist aus Speckstein, gefunden worden, die in der Literatur mehrfach behandelt wurden (Chevalier in NAM, N. S. V. Bd. (1912), Delafosse in RES, V; FB I, 401, F. Denken und Dichten im Sudan S. 379; Neel in Aie 24. Bd. (1913).

Aus dem Faranahbezirk (Bambaia) stammen drei Speksteinfiguren (Trocadéro Nr. 58 620—22, Abb. bei Neel), die als Grabstatuen bezeichnet werden. Es sind Fragmente menschlicher Gestalten.

Die Figuren aus Kissi stehen in formaler Hinsicht weit unter den analogen Sierra Leone-Figuren. Die Gesichtszüge sind vielfach das einzige, was erkennbar ist, und auch sie sind oberflächlich, schematisch angedeutet. Die Körper bestehen vielfach aus länglichem, rundem Untersatz ohne Gliederung, so daß die Figur einer Herme ähnlich sieht, handele es sich um die Halbfiguren oder die seltneren Ganzfiguren; daneben gibt es Köpfe mit kurzem Halsansatz. Die Höhe schwankt zwischen 5 und 20 cm.

Die eingehendste literarische Behandlung hat Neel diesen Figuren gewidmet. Er unterscheidet sieben Gruppen, für die er jeweils Abbildungen als Beleg bringt: Phallusartige Statuetten — Mitteldinge zwischen Phallus und menschlicher Figur — menschliche Halbfiguren oder Kopffiguren auf etwas verbreiterter Basis — vollständige Figuren — zur 5. Gruppe rechnet Neel zwei Statuetten, zur 6. Gruppe ein 36 cm hohes Stück: ein Säulenschaft mit Hochreliefs einer menschlichen Figur und auf der Rückseite zwei Flügelmasken, zur 7. Gruppe u. a. zylindrische Gebilde, auf zwei Füßen mit menschlichem Gesicht.

Nach Neel würden die Phallusfiguren usw. ohne Bedeutung sein. Doch kämen die meisten menschlichen Figuren aus Häuptlingsgräbern und seien hoch geschätzt. Sie heißen pomdo, in Faranah nieni. Der Ortspriester des Comongeheimbundes benachrichtigt beim Todesfall eines Häuptlings die Ortschaft, daß der Tote im Begriff ist, die Erde zu verlassen. In der Tat ragt die Statuette mit ihrem Kopf aus dem Boden. Später steigt die Figur immer höher. Sobald sie ganz frei ist, stellt man sie feierlich auf das Grab dessen, den sie darstellen soll. Sie vermittelt zwischen Lebenden und Toten. Man bringt ihr Opfer, befragt sie usw. An die Stelle von Steinpomdos treten neuerdings Tonpomdos.

Nach Delafosse werden die Figuren im Kissilande hergestellt, und zwar durch eine Kaste, deren spezielle Aufgabe diese Arbeit ist. Jede Statuette wird nach einem Verstorbenen gearbeitet, dann an einem verborgenen Platze versteckt. Dann vollzieht sich das Weitere so, wie es Neel berichtet. Das Publikum aber wird im Glauben an die überirdische Herkunft der Figuren erhalten.

Nach diesen Mitteilungen sind die Angaben von Frobenius und Chevalier zu korrigieren. —

Unterschiede der analogen Figurationen in Kissi und Sierra Leone liegen in der Gleichwertigkeit von Stein und Ton als Material, dann im Fehlen tierischer Figuren bei den Kissi und in der weniger großen Häufigkeit der Vertiefung der Schädeldecke, die übrigens von Neel als eine Durchbohrung gedeutet wird, durch die man der Seele des Verstorbenen das Entweichen erleichtern will.

Neben all diesen Stein- und Tonstatuetten haben H o l z f i g u r e n nur eine sehr geringe Bedeutung (Neel, l. c. S. 450).

VAI. Die allgemeine Stilform der Vaischnitzereien ist die der Mendi. Die figurale Plastik zeigt ein erheblich niedrigeres Niveau, soweit man auf Grund der sicheren, aber wenig zahlreichen Museumsstücke urteilen kann. Da es sich freilich nur um ein paar Arbeiten handelt, bleibt die Möglichkeit bestehen, daß uns noch bessere Schnitzereien zu Gesicht kommen könnten.

Berlin besitzt eine schwarze, weibliche Standfigur (Nr. 6144), die mit graden, fußlosen Beinen auf einer Rundbasis steht; ihr Hals zeigt, wie wir es von den Mendi her gewöhnt sind, Ringwülste um den Hals. Eine weitere weibliche Standfigur vom Du Queahfluß mit ganz kurzen Armen, starker Brustpartie, ganz kleinem Gesicht, bildet Büttikofer (Reisebilder II, 326) ab.

Zwei andere Arbeiten (Leiden, Berlin) sind hermenartig gestaltet. Das Leidener Stück kennen wir aus einem Bericht von Büttikofer (Reisebilder II, 271, Abb. S. 326): es handelte sich um einen tief in den Boden gerammten Rundpfahl, dessen oberes Ende zu einem Kopf mit Wulstringen geformt ist, ohne Arme und Beine (aus dem Dorfe Solymah am Fisherman Lake); als Büttikofer ihn fand, hing über ihm noch „der traditionelle Tuchfetzen als Flagge von einer hohen Stange“ herunter. — Das Berner Stück (Nr. Lib. 265) zeigt eine schwarze, weibliche Halbfigur in präziserer Hermenform mit ausgebildetem Kopf und Brustpartie mit Armansatz.

Mit dem Charakter dieser wenigen, minderwertigen Arbeiten stimmen die literarischen Nachrichten überein. Büttikofer (Reisebilder II, 327)

weist auf die Seltenheit der Holzfiguren hin, führt eine „roh aus einem Holzklotz geschnitzte menschliche Figur" auf einem Häuptlingsgrab in Gonon an (eb. I, 226) und betont ihre ungemeine Primitivität: „Meist nichts als ein in den Boden gestecktes Stück Baumstamm, an dem nur der Kopf und höchstens noch die Arme einigermaßen an eine menschliche Gestalt erinnerten" (IAE, I, 85). Johnston (Liberia II, 1013) begnügt sich mit der kurzen Notiz bezüglich holzgeschnitzter Fetische.

Steatitfiguren, die man nach Analogie mit dem Mendiland auch hier erwartet, kommen nach Rütimayer (IAE 14. Bd. (1901), S. 197) bei den Vai nicht vor. —

Aus der Reisebeschreibung eines französischen Seeoffiziers, 1670/71, entnehmen wir die kurze Notiz über zwei Idolbilder, auf dem Cape Mount nahe der Küste, die „zwei aus einem Baumstamme geschnitzte Frazengesichter waren. Das eine hatte eine männliche, das andere eine weibliche Figur und beide waren in einem Hundeloch in die Erde gesteckt" (Ehrmann, Gesch. d. merkw. Reisen, VIII. Bd. S. 45).

Die Masken setzen ebenso wie die Figuren die Tradition der Mendi fort. Von Frobenius (FA, S. 101, Taf. VIII, Fig. 115) reproduzierte Zeichnungen Büttikofers von Sandemaskeraden, weitere Abbildungen von Büttikofer (Reisebild. I, 245, II, 309), Johnston (l. c. II, 1031 ff.), Maugham (Republic of Liberia, Taf. bei S. 241) zeigen den typischen Mendistil. Allerdings erwähnt Volz (Reise durch d. Hinterld. v. Lib. S. 57) eine sehr schöne, silberverzierte Maske. Derartige Arbeiten sind aus dem Mendiland nicht bekannt geworden. Auch liegt ein Unterschied darin, daß es Masken gibt, die Mannsgesichter darstellen, neben den Masken mit

Frauengesichtern; manchmal sind diese Masken mit weißer und roter Farbe bemalt (Büttikofer, Reisebilder II, 309). Ein dritter Unterschied liegt schließlich darin, daß Masken mit zwei Gesichtern, wie wir sie in Sierra Leone fanden, in Liberia unbekannt sind (eb. II, 310 A).

Der G e b r a u c h dieser Masken ist einerseits analog mit dem der Bundumasken, also verbunden mit Initiationsriten (Johnston l. c. II, 1013), andererseits aber auch weiter, da sie bei Gedenktagen an Verstorbene und bei anderen Festen Verwendung finden (Büttikofer, Reisebilder II, 310 A); daher möchte Büttikofer sie denn auch für bloße Spielmasken erklären, — worin er sicherlich zu weit geht. Ueber den „Tanz" eines Bundugeistes am Schlußtage eines großen zwei Wochen dauernden Volksfestes berichtet Büttikofer (eb. I, 254 ff.): „Der „Festteufel" zeigt sich nur am Abend und in der Nacht, tagsüber nur ungern; er ist „vom Kinn bis auf den Boden mit an Schnüren gereihten, trocknen Fiederblättern der Weinpalme behangen, so daß man nicht gewußt hätte, was vorn und hinten wäre, hätte er nicht auf dem Kopfe eine schwarze hölzerne Maske, das sog. devils head, mit häßlichem Fratzengesicht getragen. Diese Gestalt machte beim Vortreten allseitig plumpe Verbeugungen, spazierte bedächtig auf dem freien Platze einher, drehte sich auf einmal wie ein Wirbelwind im Kreise umher, schüttelte das rauschende Blätterkleid und war nach einigen Bocksprüngen wieder in der Hütte verschwunden." — Von den Stämmen außer den Vai haben wir nur geringes Material.

DEY. Hier ist nur eine M a s k e (Berlin Nr. 7767, Abb. in Afrika I, Taf. II bei S. 224) mir bekannt ge-

worden, die von dem Menditypus, von Einzelheiten (Mund, Gesicht) abgesehen, durchaus abweicht: oben mit einem Halbkreis von Raupen umrandet, setzt sie Stirn und Gesichtsfläche in stumpfem Winkel zueinander, dessen Bruchlinie aber nicht scharf, sondern rundlich eingewölbt zum Ausdruck kommt. Stirn und Gesicht sind abgeflacht. Die Backenseiten des Gesichts biegen annähernd rechtwinklig um. Die Augen sind flache, schmale Wülste, ohne Durchlochung; es ist daher auch möglich, daß diese Maske als Auflegemaske, nicht Vorlegemaske, getragen wurde. Den Mund deutet eine schmale Einkerbung am unteren Ende des Gesichts mit vier Hundezähnen an.

GOLAH. Aus dem Gebiete eines Unterstammes, Täge, berichtet Schomburgk (Fahrten I, 80): „In wenigen Fällen, wahrscheinlich wo es sich um das Grab eines Königs handelte, waren Grigris, roh geschnitzte Holzfiguren, am Kopfende des Grabes angebracht. Solche Holzgötzen verehren die Leute zwar nicht, wachen aber eifersüchtig darüber, daß niemand diese Fetische berührt oder gar mitnimmt."

Auch Steatitfiguren scheint es hier zu geben. Wenigstens scheint der von Schomburgk (Fahrten I, Taf. bei S. 166) abgebildete „Reisgötze" aus dem Golahland zu stammen. Er zeigt durchaus den aus dem Mendilande her gewöhnten Stil. Auch die Auffassung, Behandlung usw. (eb. S. 165 ff.) stimmt mit der dortigen überein. Der Ursprung bleibt auch hier im Dunkeln.

Das Maskenwesen steht hier in der gleichen engen Verbindung mit den Bunduzeremonien, wie bei den Vay, Mendi usw. Schomburgk bildet etliche Masken ab (l. c. I, Taf. bei S. 144, 152, 154), die in ihrer Form mit den Mendi-Vey-Masken übereinstimmen. Der Mund der Masken ist häufig mit echten Menschen-

zähnen geschmückt, die von solchen Männern herstammen sollen, die „von dem Teufel getötet“ wurden (eb. I, S. 149). Auch die schwarze Farbe ist diesen Masken mit denen der Mendi gemeinsam. Manchmal, berichtet Ceston (Aos VI, S. 738), sind die Lippen der Masken rot gefärbt. Zumeist werden die Masken, nach dem gleichen Autor, bei den Initiationen der Frauen von der Häuptlingsfrau getragen.

BASSA. Ihre figurale Plastik wird durch Holzfiguren mit großem Kopf vertreten (Köln Nr. 31 088), deren primäres Kennzeichen der Winkel von 45 Grad ist, in welchem Gesichtsfläche und die kleine, runde Stirn zueinander stehen; ein kleiner, schnauzenartig vorgeschobener Mund sitzt unter der breiten, vorstehenden Nase.

Barbot (Ehrmanns Gesch. d. merkw. Reisen, IX. Bd., S. 55) fand im Jahre 1687 im Versammlungshause der Königsstadt am Sestrofluß „ein viereckigtes Stück Holz, etwa drei Fuß lang; darauf die Gestalt eines Weibes und eines Kindes neben ihr, in halb erhabener Form, aber seltsam genug geschnitzt. An jedem Ende des Holzes waren zwei Löcher sehr tief eingeschnitten, vermutlich um Speise und Trank für den Fetisch hineinzutun.“ Nahe dem Residenzdorf des Königs fand Barbot (l. c. S. 67) „eine ungestalte Menschenfigur aus braunem Tone. Dies war der Fetisch des Dorfes, bei welchem der König und seine Untertanen alle Abende knieend oder ganz auf die Erde hingestreckt, ihre Andacht verrichteten, nachdem sie sich jedesmal vorher im Fluß gewaschen hatten.“

Die Masken (Köln Nr. 31 089—92) sind den anfangs erwähnten Figuren analog gebildet. Insofern besteht auch eine gewisse Analogie zu der Maske der

Dey (Berlin, siehe oben). Andererseits tragen die anderen Gesichtszüge ein Gepräge, das von dem der Deymaske erheblich abweicht, — sie sind einfacher, roher. Der Mund ist eine vorgeschobene, breite Blockpartie mit Querspalte oder -rille. Das Kinn ist groß und zugespitzt oder auch oval gerundet.

Dann treten auch kleine Maskenschnitzereien (Köln Nr. 31 097/98) auf, die 7—8 cm lang sind, also die Gesichtsfläche des Trägers nicht decken können. Ihre Augen sind auch ohne Blicklöcher. Es kann sich daher wohl nicht um Vorlegemasken handeln. Ueber den Zweck und Gebrauch dieser Schnitzereien war nichts in Erfahrung zu bringen.

SAPO. Aus dem Bereich dieses Stammes ist nur eine Maske bekannt, die noch dazu nicht absolut zweifelsfrei bestimmbar ist. Es handelt sich um eine Vorlegemaske (Abb. in d'Ollone: De la Côte d'Ivoire à la Guinée, S. 145) mit breiter, vorgewölbter Stirn, deren Mitte durch einen bis zur Nasenwurzel reichenden senkrechten Wulst betont ist, dessen schräge Riefelung sich bis zur Nasenspitze fortsetzt; die untere Gesichtspartie ist durch einen breiten Backenbart unkenntlich gemacht. — Allerdings gibt der Text Ollones keinen Hinweis auf die Herkunft dieser Maske. Da jedoch der Teil des Textes, in den die Abbildung eingeschaltet ist, sich auf die Sapos bezieht, darf man wohl einen engeren Zusammenhang annehmen, — um so mehr, als Ollone in seinem anderen Reisebericht (TdM 1900, I. sém., S. 240) als Tätowierungszeichen der Sapos einen schwarzen Strich angibt, der vertikal mitten durch die Stirn läuft und aus zahlreichen kleinen Riefen gebildet ist.

NACHTRAG. In Form dieses Nachtrags fassen wir

verschiedene kleine Notizen zusammen, die für eine Aufteilung in besondere kapitelförmige Mitteilungen zu geringfügig oder zu allgemein sind.

So berichten Allen u. Thomson (Narrative of the Exped. . . . to the River Niger I, 116) von den Kru und Grebo, daß man bei ihnen verschiedene Idole aus Holz und Ton findet.

Auf die Kruneger Liberias wird eine hohe, schmale, geradlinige, mit schwarz-weißen Ornamenten überzogene, wagerecht flache Figur mit menschlichem Gesicht, ohne Beinendungen, mit einer Anschwellung in der Mitte des langgestreckten, flachen Leibes zurückgeführt (Berlin, MfV III C 28 582 [13, Oldman]; 107 cm h., 2,8—6,5 cm br.). Die Stirn ist schmal, geradlinig, senkrecht, scharf zur schräg und spitz zum Kinnende hin ansteigenden schwarzen Gesichtsfläche abfallend. Mund ist abgebrochen, stand früher wohl blockartig vor. Augen: stumpfe, kleine Kegel.

D. Mills bildet eine große Vorlegemaske der Grebo ab (Through Liberia, Taf. bei S. 224). — In einem Brief vom 14. Dezember 1927 gibt sie den Ort Yibo im Padeboland als Ort der Photographie an.

Westermann (Kpelle S. 290 A 1) erwähnt den Geheimbund der Kri-iru (Söhne der abgeschiedenen Geister) bei den Grebo, dessen Oberhaupt beim Besuch des Dorfes eine Maske trägt.

Johnston (l. c. I, 1035) bildet eine ostliberianische Maske ab, eine Vorlegemaske mit großer Nase, breitem Mund, breiten Augen, einen vertikalen Strich in der Mitte der Stirn; Johnston möchte diese Masken vom Eindruck des Gorillas ableiten.

Eine ostliberianische kleine Maske befindet sich im Hamburger Museum (Nr. 19. 114 : 3

[Wagner]). Ihre Stirn steht in stumpfem Winkel zum Gesicht, ebenso das Kinn, so daß die Seitenansicht einem Viertelmond gleicht; die Nase springt spitz vor, der Mund ist ein Block mit Querspalte.

D. Mills (l. c.) bildet eine Maske mit einer weiblichen Standfigur als Aufsatz, erworben in Nyaaka (Cavallyfluß) und eine weibliche Standfigur (Taf. bei S. 226) ab, aus Bharzon, Quanohstamm (laut Brief vom 14. Dezember 1927). Die Standfigur zeigt einen vertikalen Wulst in der Stirnmitte, mit Querriefen.

Als Zauber des Porrobundes wurde Rhode eine kleine Menschenfigur gezeigt, deren Augen aus Kaurimuscheln bestanden, mit denen auch das Gesicht ornamentiert war; auf dem Rücken war rotes Tuch angebracht, das mit zwei Reihen Kaurimuscheln besetzt war (Westermann, Kpelle, S. 245).

Die Anfertigung der Bundumasken usw. geschieht in den Schulen der Geheimbünde (Westermann, l. c. S. 53).

6. ELFENBEINKÜSTE.

KÜSTENSTRICH.

ST. ANDRÉ und SASSANDRA. Aus der Küstengegend ist in einer Anzahl von Exemplaren (Basel, Berlin, Douai, Hamburg, Leiden, Lübeck) ein besonderer Maskentypus bekannt geworden (FA Fig. 110—114; MGGL 1901, S. 20), dessen zweifelhafte Provenienz (durch Frobenius l. c., S. 25 f.) auf Grund eines lokal bestimmten Exemplars in Douai (FA, Taf. XI, Fig. 12) nach St. André auf der Elfenbeinküste verlegt wurde. Frobenius faßt St. André als identisch mit dem Sassandrafluß auf; die gleiche Meinung vertritt

Bull. Soc. Géogr., Paris, VII. Sér., 19. Bd. (1898), S. 336, — doch gibt Delafosse an, daß der St. Andréfluß bei Sassandra mündet (Aie, IV. Bd. [1893], S. 443). Allerdings ordnet Frobenius (FA, S. 116) die betreffenden Stücke gleichwohl unter Liberia ein und erklärt (S. 130) die Elfenbeinküste als „anscheinend eine große Lücke in der Maskenverbreitung". Doch liegt keinerlei Grund vor, von der ursprünglichen Auffassung abzuweichen, sodaß wir für den fraglichen Typus an der Vermutung von St. André als Ursprungsbezirk festhalten können. Da F. v. Luschan in seinem Pariser Ausstellungsbericht von 1900 (S. 128, 132) eine Vorlegemaske mit flachem Gesicht, langen Röhrenaugen, scharfer, spitzer Nase und Blockmund abbildet, so ist auch aus diesem äußeren Grunde die allgemeine Lokalisation im französischen Gebiet der Elfenbeinküste gerechtfertigt. Freilich ist auf diese Weise über die nähere Stammesbegrenzung nichts ausgemacht, — wir werden diese Masken den Krunegern im allgemeinen zuschreiben müssen.

Die Hauptkennzeichen dieses Maskentyps sind die brettartig seitlich flache oder schmale und zugleich scharfrückige, hoch vorstehende Nase, — hohe Zylinderaugen, z. T. mit Glasplatte — hoher Block- oder Zylindermund, zumeist mit Querrinne, — ferner (nicht bei allen Exemplaren) die viereckige, rund (voll oder brückenartig [Basel]) gewölbte oder kubushaft kantige Stirn, die zum glatten, flachen oder in der Kinnpartie etwas nach vorn geschobenen Gesicht tief abfällt. — Diese Grundstruktur hat ihre Variationen. Sie setzt gelegentlich Hörner auf, die nach oben oder nach unten-vorn zeigen, — oder sie wählt einen Doppelbügel auf hohem Stiel als Aufsatz, — oder sie umrahmt das flache Ge-

sicht in Stirnhöhe mit einem Doppelkranz von Blättern und Kalk. Exemplare der letzt erwähnten Art (Hamburg Nr. 1384, FA Taf. XI, Fig. 111) haben dann einen bedeutenden dekorativen Charakter.

Am interessantesten ist das Stück des Museums in Douai, das Frobenius zur Feststellung der Provenienz des ganzen Typus herangezogen hat. Hier hat die Maskenschnitzerei selbst den typischen Charakter, aber sie trägt als Aufsatz auf langem, vielfach geriefeltem Hals einen Kopf, für den die Kennzeichnung des Typus nicht völlig zutrifft. Wohl schließt er sich in der allgemeinen Gesichtsform, ferner in Einzelheiten, wie der Nase, dem Munde der Maske an, aber die Augen sind ganz anders gegeben: schmale Wülste mit Querrille, die außenseitlich vom Lidbogen umfaßt wird, — sie erinnern an die Baga-Standfiguren.

Ob alle diese Masken als Vorlegemasken gedient haben, ist nicht festzustellen. Bei den Stücken aus Douai, Leiden, Lübeck fehlen Blicklöcher; bei dem Leidener Exemplar ist ausdrücklich angegeben, daß die Häuptlinge diese Maske auf einem Stock vor ihr Haus stellen.

NEYO. Falls wir St. André am Mündungsgebiet in den Sassandrafluß als Ursprungsbezirk dieser Masken erklären dürfen, könnten wir vielleicht die Neyo als denjenigen Krustamm betrachten, der diese Schnitzereien hergestellt hat. Denn die Neyo bewohnen den Küstenstrich beiderseits der Sassandramündung.

Ueber ihre Kunstübung haben wir einige Mitteilungen (Côte d'Ivoire, S. 565 ff.), ohne daß in ihnen auf jene Maskenschnitzereien Bezug genommen würde. Wir hören nur von einem Maskentanz „Grè", bei dem eine Maske erwähnt wird, die schwarz bemalt ist, enorme Zähne und weiße Augen hat und mit vielfar-

bigen Schmuckstücken verziert ist; ein langer Raphiabart gehört zu ihr. Dieser Tanz ist von den B a k o u é (San Pedro und Bereby) her importiert worden, bei denen man also wohl auch die gleiche Maske vermuten kann.

An F i g u r e n erwähnt die gleiche Quelle „rohe" Holzschnitzereien von Männer- und Frauenstatuetten und bei der Abbildung einer Reihe menschlicher Standfiguren, deren Einzelheiten leider unerkennbar sind, den Namen des Fetisch Aboko; bei der letzten Abbildung ist als Standort Sassandra angegeben, es darf dabei wohl an die Ortschaft dieses Namens gedacht werden.

LAHOU. Aus diesem von Aschanti (Villamur u. Richaud, Notre Colonie de la C. d'Iv., S. 152) bewohnten Gebiet ist nur der Hinweis von Prouteaux (Rev. Ethn. u. Trad. Pop. II, 168) zu zitieren, der von einer G o t t h e i t S é k é zu berichten weiß, die in drei verschiedenen Formen: als Mann, Weib und in einer dritten, nicht näher bestimmten Form, gedacht werde. Die weibliche Gestaltung zeige einen weiblichen Körper mit Panterkopf. Doch hat Prouteaux selbst keine figürliche Darstellung dieser Gottheit zu Gesicht bekommen (l. c. II, S. 170 A).

GR. BASSAM. Aus diesem Gebiet, das von den autochthonen Bousman oder Avikmon bewohnt wird (Aie IV. Bd., S. 405), sind etliche F i g u r e n (Trocadéro Nr. 33036—39 [Abb. Taf. III, Fig. 4]) bekannt. Aus Holz oder Ton, zeichnen sie sich durch eine reichliche Tätowierung aus, die auf der Vorderseite des Leibes eine Kombination von langen wagerechten Streifen mit einer senkrechten Reihe von Knötchen in der Mitte des Leibes vom Nabel bis zum Hals darstellt — in

der körperlichen Struktur durch eine breite, hohe, flach gewölbte Stirn, die von einem Haarüberbau in der Form eines Doppelzopfes oder verschiedener Schleifen bekrönt wird, durch eine breite, vortretende Nase, ovale Augwülste mit Querrille, etwas vorgeschobenen Kerbmund, langen Hals (meist mit zahlreichen kleinen Wulstringen), schlanken, langen Körper mit untersetzten, kurzen Beinen und dünnen, kurzen Armen. Von besonderem Interesse ist eine größere weibliche Sitzfigur aus schwarz bemaltem Ton, auf einem Lehnsesselgebilde (ohne Stuhlbeine) sitzend, mit schräg in die Höhe gerichtetem Kopf, in den ausgestreckten Händen ihrer kurzen Arme je eine runde Scheibe haltend.

Ueber den Sinn dieser Statuetten sind wir noch im unklaren (vgl. jedoch den folgenden Abschnitt).

In der Literatur werden in Mouossou, das in der unmittelbaren Nähe von Gr. Bassam liegt, „rohe" Statuetten von Hausgöttern erwähnt (NAM IX. Bd. [1899], S. 239 A 1).

ASSINIÉ. Aus diesem Gebiet, das von sieben verschiedenen Stämmen bewohnt wird (Reichenbach, Bull. Soc. Géogr., Paris, 7. Sér., 11. Bd. [1890], S. 312), findet sich im Liverpool Museum (Nr. 4. 2. 1904. 6) eine schwarze, tönerne Sitzfigur eines Mannes auf einem Stuhl, den Kopf etwas zurückgeneigt, die ganz kurzen, dicken Arme und Hände fast wagerecht ausgestreckt; diese Figur stammt aus Kinjaboe, nahe Assinié. Sie gleicht durchaus ihrer ganzen Art nach den Tonfiguren, die wir im nahegelegenen Gr. Bassam fanden. Wir dürfen also annehmen, daß eine Erklärung der Assiniéfiguren zugleich eine Deutung der Gr. Bassamfiguren ermöglicht.

Es findet sich in der Tat in der Literatur eine hinreichend ausführliche Erläuterung von Assinié-figuren, die man wohl auf die fraglichen Stücke beziehen darf, bei Mondière (Rev. Anthropol., 2. Sér., 4. Bd. [1881] S. 88): Nach dem Tode wird das Porträt des Verstorbenen aus Erde von einer Frau, deren Spezialität solche Arbeit ist, meist einer Fetischöse, hergestellt. Es stellt nur Rumpf, Kopf und Arme dar. Der Sockel dieser 15—20 cm hohen Figuren ist ca. 3—5 cm hoch. Der Kopf gilt als porträtähnlich. Die Arme haften am Körper. Die Geschlechtsorgane sind deutlich ausgeprägt. Man schmückt diese Figuren mit Glasperlen, bekleidet sie mit Stoffetzen und stellt sie unter ein Schutzdach, auf eine Art Estrade von 60 cm Höhe. Um diese Figuren herum liegen Krüge mit Palmwein, Früchten, Fleisch. Kinder werden als Säuglinge mitrepräsentiert. Solche Gedenkmale stellt man am Ende eines Weges außerhalb der Ortschaft auf.

ÉBRIÉ. Die Literatur enthält nur ein paar Hinweise. Auf Fetische in menschlicher Gestalt aus gebranntem Ton in einer Art von Pavillon am Eingang des Dorfes in den meisten Ortschaften (Bull. Soc. Anthrop. de Paris, 1911, S. 403). Und auf Masken: Dreyfuß (Six Mois dans l'Attié, S. 135) sah in Ano eine Maske, die keine Auglöcher hatte, so daß der Träger strauchelte, — übrigens eine interessante Notiz, da durch sie alle Folgerungen, die man gemeinhin aus dem Fehlen von Augöffnungen bei Masken auf die Art ihres Tragens zu ziehen pflegt, fragwürdig werden.

ALANGOUA. Eine schön gearbeitete weibliche Statuette aus dem Grenzgebiet zwischen Agni und Attié in Trocadéro (Nr. 37 989), die mit ihren

beiden Händen eine runde Schale auf dem Kopfe hält (Abb. Taf. III, Fig. 5) ist verwandt mit einer weiblichen Standfigur aus Gr. Bassam (Trocadéro Nr. 33039). Aber es zeigt sich doch die Eigenart des nördlicheren Stückes, abgesehen von seiner größeren künstlerischen Qualität, in der fliehenden Stirn, die im Nasenansatz sich senkrecht nach unten wendet und im Nasenrücken weiterläuft, in den hochreliefierten Augwülsten und dann vor allem in der organischeren Durcharbeitung der Gliedmaßen.

BINNENLAND.

BAOULÉ. Das künstlerisch produktivste Gebiet der Elfenbeinküste ist das Land der Baoulé, die im Dreieck zwischen dem Fluß Bandama und seinem Nebenfluß Nzi wohnen. Dieser Stamm gehört zu den Agni und ist ein relativ neues Produkt der Mischung der Familie Akan oder Aschanti, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts das Land eroberte, mit den Autochthonen verschiedener Rassen (Gouro, Senoufo, Ari usw.). Aus dieser Mischung erklärt sich vielleicht die verhältnismäßig hohe Kunststufe der Baoulé. Wohl haben sie mancherlei mit den Aschanti gemeinsam, so die Gewichte für Goldstaub oder die Form der Stühle, aber der Reichtum an Masken, Figuren, Reliefs usw. zeichnet sie vor den Aschanti aus. Man muß wohl annehmen, daß in all diesen Bildnereien der Einfluß der früheren Bevölkerung weiterwirkt, denn es ist doch nicht gut zu vermuten, daß nur die kunstübenden Stämme der Aschanti ausgewandert seien. In der Tat geht denn auch der Stil der Baoulé vielfach mit dem der Gouro zusammen. Während nun andere Beobachter dieser Gemeinsamkeit, wie Tauxier, eine Ab-

hängigkeit der Gouro von den Baoulé annahmen, scheint mir doch das umgekehrte Verhältnis wahrscheinlicher.

Das künstlerische Ergebnis, das vor uns steht, nimmt einen hohen Rang innerhalb der ganzen afrikanischen Schnitzkunst ein. Die Baouléarbeiten zeigen eine leichte, elegante und doch disziplinierte Art der Haltung. Schlanke Gestalten mit abgeflachten, zart gerundeten Gesichtern, langer schmaler Nase, vorgeschobener Kinnpartie, nach oben gewölbten, unten waagerecht abgeschnittenen oder groß gerundeten Augen stehen vor uns. Neben diesen Figuren ein großer, unterschiedlicher Reichtum an Masken menschlicher, tiermenschlicher Gesichter mit und ohne Hörner, Elefantenköpfe usw. — auch in diesem Kunstbereich macht sich die gleiche Tendenz geltend, wie bei den Figuren: ein unverkennbares Streben nach Eleganz und Zierlichkeit trennt sie von den meist weit naiveren, oft weit urtümlicheren Formen der anderen Stämme, — nur die Gouros haben, wie bei den Figuren, so auch in der Formsprache der Masken, eine unleugbare Gleichartigkeit mit den Baoulé. Zu den Figuren und Masken kommen dann Produkte der Gebrauchskunst, so skulpierte Signalhämmer, Goldstaubgewichte, Kriegstrommeln usw.

D e l a f o s s e (Aie 11. Bd.) hat in der Kunst der Baoulé den Nachklang der ä g y p t i s c h e n Kunst zu finden vermeint. Insoweit seine Ueberlegungen die möglichen Parallelerscheinungen auf dem Gebiete der Religion betreffen, kommen sie für uns hier nicht in Betracht. Stilistisch läßt sich jedoch ein Zusammenhang, wenn auch noch so loser Art, nicht nachweisen. Die von Delafosse aufgeführten Kennzeichen der Baoulékunst: genaue Darstellung der charakteristi-

schen Züge, die Sorgfalt im einzelnen, das Konventionelle des Typus, — sie lassen sich auch von anderen Bezirken der afrikanischen Kunst aussagen, ohne die These einer Abhängigkeit von Aegypten daran knüpfen zu können. Immerhin ist es von hohem Interesse, zu sehen, daß die Kunstübung der Baoulé großenteils in ihren religiösen Konzeptionen eine starke Anregung gefunden hat.

Die Spitze des religiösen Pantheons der Baoulé bildet ein einziger, immaterieller G o t t: Alouroua oder Anangama, dem kein Kult gewidmet wird. Unter ihm steht eine göttliche Dreifaltigkeit, die er geschaffen hat durch den Hauch des Gou, der personifizierte H i m m e l, der das zukünftige Leben beherrscht: Nyamé oder Nyamne, dann die personifizierte E r d e: Assyé oder Assiessi und endlich d e r S o h n beider: Assasi-oua. — Zu diesen Gottheiten treten Dämonen mancherlei Art hinzu. So K a k a - G u i é, der Sohn des Himmels mit seiner Frau Ago, — er überwacht die Bestattungsfeierlichkeiten. Dann G b é k r é, der gleichen Verbindung entstammend, — er bestraft die Seelen im Jenseits, berät die Menschen in schwieriger Lage usw. Dann Dämonen zweiten Grades, wie Z a m l é, F r é t é, Gbogro-Kofi usw. Alle diese Gottheiten und Dämonen — mit Ausnahme des Obergottes — haben ihre sie kennzeichnenden Darstellungen und Masken. So Nyamé: die Widdermaske, er wird dann Boua-noné genannt. Sein Sohn Assassi-oua wird auch als Kind oder als Säugling oder an der Hand geführt dargestellt. Der Halbgott Gou, der Organisator der Welt, ist an einer menschlichen Maske mit Federbart kenntlich. Der Dämon Kaka-Guié trägt eine Stierkopfmaske mit zwei oder drei Hörnern. Der Dämon des Ackerbaues Kouamnaubo zeigt ebenfalls eine Stiermaske. Gbékré, dessen

Kult vom Cavally her eingeführt wurde (Delafosse: Langue Agni S. 31, vgl. Côte d'Ivoire, S. 566 f.), hat den Kopf des hundsköpfigen Affen. Zamlé führt einen Antilopenkopf mit langen Hörnern, Frété einen solchen mit kurzen Hörnern, Gbogre einen Hyänenkopf. Solchen Statuetten, Reliefs und Masken als Götterdarstellungen werden wir in unserem Material begegnen, ohne daß wir immer die richtige Identifikation zu treffen vermöchten.

Weniger fruchtbar ist der Einfluß des manistischen Elementes. Immerhin treibt es zur Herstellung von Ahnenfiguren, die in der Grabkapelle aufgestellt werden und denen man Opfer bringt.

Beispiele für Figurenschnitzerei finden sich in zwei Sammlungen (Neuchâtel, Trocadéro). Eine größere Serie aus der Umgebung von Baoulé (evtl. identisch mit Bouaké?) im nördlichen Baoulélande (Neuchâtel Nr. III B, 104 ff.) umfaßt schwarze, auch graue, rote Holzfiguren, die in Haltung und Stil ziemlich gleichförmig sind: männliche und weibliche Standfiguren auf Sockel, mit etwas schräg nach vorn fest an den Körper angelegten Armen mit auffallend langen Fingern (aber kurzen Daumen), mit hohen Frisuren, flach gewölbten Gesichtern mit hoher, breiter Stirn, langer Nase, breitem Mund mit dicken, flachen Lippen, langem, rundem Kinn, zumeist mit flach gewölbten Rundovalaugen, mit großem Oberlid, das den Augapfel halb bedeckt; die Beine sind geradestehend mit Einschnürungen an der Stelle des Knies oder leicht eingeknickt. Bei den Gesichtern kann man zwei Haupttypen unterscheiden: Schmalform und Breitform. Diese Statuetten hängen eng zusammen mit Masken aus der gleichen Gegend. — Ganz schematisch verfolgt aber auch hier nicht die Kunst ihre Ziele. Wir

haben Ausnahmen von jenem Typus, so eine augenlose, hellgraue Statuette, deren niedrige Stirn scharf abfällt. Ueber den Sinn dieser Figuren ist nichts mitgeteilt worden.

Größere Variationen hat das Statuettenmaterial des Trocadéro. Da ist eine weibliche Standfigur (Nr. 50 385), deren Gesichtsfläche mit breiter, hoher, flach gewölbter Stirn schräg zurückflieht und durch diese Haltung sogleich von den Baouléfiguren absticht. Diese aus dem mittleren Baoulé stammende Spielfigur, die den Typus der Baoulé konzentriert ausdrückt (Aie XI, 444, Abb.), stellt nach dem Katalog eine Häuptlingsfrau dar.

Zu dieser eleganten Figurine stehen andere, weit robustere Figuren der Pariser Sammlung in beträchtlichem Gegensatz. So ein paar menschliche Standfiguren mit Köpfen des Hundskopfaffen (Nr. 50 386, 50 512), die eine Schale für Eiopfer in Händen halten (Abb. Aie XI, S. 442), — vielleicht handelt es sich um Darstellungen des Gbékré, des Sohnes des Himmels mit seiner Nebenfrau Ago (eb. S. 556). Das eine Exemplar mit hochgehobenen Händen zeigt eine weit rauhere Oberfläche als das andere, das in seiner größeren Glätte den früheren Stücken näherkommt.

Dann eine merkwürdig abweichende weibliche Standfigur (Nr. 37 955), deren Augen unten waagerecht abgeschnitten sind und deren Mund unten am Ende des langen, sich zuspitzenden Gesichts liegt, — der Körper mit eng anliegenden Armen ist schmäler als die Breite des großen Kopfes.

Aus Abbildungen der Literatur tritt hinzu eine weibliche Standfigur, die als statuette funéraire bezeichnet ist, mit flach gewölbter

Stirn, breitem, abgeflachtem Gesicht mit geöffnetem Mund, mit sichtbarer Zungenspitze, Ovalaugen, die unten wagerechtabgeschnitten sind, und reicher Tätowierung mit Kreuzlinien (Abb. in RES V, S. 189, Fig. 44 f.). Ferner drei weibliche Standfiguren, die als Puppen bezeichnet werden (Abb. eb., Fig. 46—48), mit schmaler, plastischerer Kopfform, z. T. mit rundlicherer Augform, Tätowierung in langen Doppelwüsten, z. T. in Winkelform, der Mund anscheinend geschlossen, mit dicken Lippen.

Bei einem Fetischschwur, den Nébout (1901, S. 17) abbildet, umschreitet der Schwörende die Figur des Fetisches, dessen Einzelheiten unerkennbar sind.

Verschiedene Statuetten, die den Baoulé zugeschrieben werden, findet man in großen Photographien bei P. Guillaume (Paris). Nr. 139 (jetzt in Barnes Foundation, U.S.A.) stellt eine männliche Standfigur mit komplizierter Haarfrisur und breitem, vorstehendem Kinnbart dar; die hohe, breite, flach gewölbte Stirn und die rund ovalen Augen mit großem Oberlid rückt diese Figur in die Nähe der Neuchâteler Figuren, — andererseits bilden zu ihnen die kurze, dicke Nase und der breite Spaltenmund, ebenso wie die untersetzte Gestalt und die hochreliefierten Arme usw. einen beträchtlichen Gegensatz. — Größere Analogie mit den Neuchâteler Figuren zeigt die männliche Standfigur (Photo Nr. 27), ebenfalls mit einer breiten, aber senkrecht abwärts stehenden Bartkrause an der Kinnpartie und mit breiten, geschwungenen Lippen. — Ebenso eine weibliche Standfigur (Photo Nr. 72; jetzt Barnes Foundation, U.S.A.) mit angeschnitztem Krug auf dem Kopfe trägt. — Vergl. Guillaume & Munro: „Prim. Negro Sculpture“ (Abb.).

Die rein literarischen Mitteilungen über die Baoulé enthalten eine Reihe wichtiger Einzelheiten. Delafosse (Aie XI, 443 ff.) unterscheidet zwei Hauptgruppen von Statuetten: 1. unreligiöse Arbeiten, die zum Spielen für junge Mädchen oder zum Hausschmuck bestimmt sind; man benennt sie mit Namen, schmückt sie, bekleidet sie, spielt mit ihnen. 2. Darstellungen von Verstorbenen. Sobald die Mumie im Grab beigesetzt ist, wird die Statuette in der Grabkapelle aufgestellt, man opfert ihr und meint, daß der Geist in ihr hause. Die Statuetten der Toten und ihrer Eltern stehen in dunklen Ecken nahe den Kapellen (eb. S. 567; Côte d'Ivoire, S. 501). Auch den Toten gibt man Statuetten mit, die mit Sklavenblut bespritzt werden und in denen die Seele nach dem Tode wohnen kann (Aie XI, 557). — Die verschiedenen Mitteilungen von Delafosse über die Totenstatuetten ergeben kein klares Bild, da nach Delafosse diese Statuetten sowohl in der Kapelle, wie neben der Kapelle, wie im Grabe sich befinden; aber vielleicht macht man von ihnen in dieser dreifachen Richtung Gebrauch.

Im südlichen Teil des Landes Baoulé gibt es unter Schutzdach gestellte, mit verschiedenen Stoffen bekleidete Tonfiguren auf Gräbern (NAM IX, 241 A).

Zu diesen Schmuckfiguren und Totenbildern treten Idole: Schimpanse (Waka-akatya), Hundskopfaffe (waka-gbèkrè) und ein Ungeheuer mit einem Arm und einem Bein (sangrangangan). Der Hundskopfaffe ist der Richter über die Seelen im Jenseits usw. (Aie XI, 556; Delafosse, Man. Langue Agni, S. 31). Ueber Tonfiguren des Hundskopfaffen im Gebiet der Yohouré, die Delafosse zu den Baoulé stellt (Voca-

bulaires, S. 111), berichtet Eyssèric (Afrique Franc. 14. Bd., S. 248).

Hierzu kommen endlich Statuetten, deren Charakter wohl als magisch zu bezeichnen ist. So berichtet Nébout (TdM [Beilage] 1900, S. 402) von einer kleinen Holzstatuette, die mit verbranntem Oel geschwärzt war und die bei der Behandlung durch den Medizinmann eine Rolle spielte; derartige Statuetten werden oft mit Perlen, Bändern, Goldschmuck dekoriert.

Die Größe der Holzfiguren ist immer unter 1 m (Aie XI, 440 f.). —

Aus dem Gebiet der Baoulé stammen drei Standfiguren des gleichen Typs: Mann, Weib, Tochter, die „in einem Fetischhause eines Baoulédorfes" aufgestellt waren und jetzt in Basel (Nr. 2653/55) stehen. Ihrem Stil nach sehen sie eher nach der Herkunft aus dem inneren Sudan aus. Es sind schwarze Standfiguren mit spitz auseinandergestellten Beinen, die stark eingeknickt sind. Ihre Köpfe sind langgezogen mit gewölbter Stirn, die oberhalb der Augen wagerecht abschneidet und senkrecht abfällt zu dem flachen, glatten Gesicht, auf dem die große Nase brettartig aufsteht. Die mächtige Schulternpartie ist wie ein großer, rundlicher Bügel geformt, ebenso ornamental ist der Leib gegeben.

Das Hauptstück der Gebrauchskunst mit figuraler, reichster Beschnitzung ist ein hoher schlanker Tambour des Trocadéro (Nr. 36 376, Abb. bei Clou. II, Taf. 12; L. S. 129, 130; Renaissance 1922, S. 218). Auf seiner ganzen Rundfläche ist er mit Flach-, Hochreliefs, freiplastischen Figuren, in denen menschliche Gesichter, Hand, Schwert, Standfiguren, Krokodile, Vierfüßler, Schlange, Vogel usw. dargestellt sind, beschnitzt, während sein unterer Rand von fünf

weiblichen Standfiguren mit hochreliefierten Köpfen und flacheren Körpern umstanden wird.

Zu diesem großen Objekte treten kleinere Stücke: Holzhammer für Glocken mit menschlichem Kopf, darüber ein Stierkopf, — Stierkopf im Halbmond, — Vogel im Halbmond usw. (Abb. im Bull. Com. Etud. Afr. Occ. Franç. VI, 128; bei Clou. II, Taf. X; RES V, S. 191, Fig. 54—57; Lepage Taf. X).

Aus dem Gebiet der Kleinplastik sind noch erwähnenswert die Gelbgußgewichte für Goldstaub. Eine Sammlung von mehreren hundert Stück besitzt der Trocadéro. Sie enthalten Darstellungen von Tieren, Menschen, Szenen (Aie XI, 450 f.; Abb. in Clou. II, S. 3; RES V, 192, 193; Lepage Taf. 28; L u. S. 121 f.); Luschan (l. c. S. 119) konstatiert ihre vollkommene Uebereinstimmung mit den Goldgewichten der Aschanti. Ihre Gewichtseinheit diskutiert Thomas (JAI 50. Bd., S. 52 ff.) und F. v. Luschan (L. S. 120).

Dazu kommen Reliefschnitzereien auf den Wänden der Särge, die gewöhnlich Tiere darstellen (Aie XI, 564). Ein solcher Sargdeckel in Toumodi (mittleres Baoulé) zeigt den Toten mit Schirm, Patronenbehälter, Becher, Paradesäbel, Dolch, Gewehr, dann eine Frau mit Brotteller und einen Totenkopf, als Repräsentanten der (nicht mehr getöteten) Sklaven (Abb. eb.). — Ferner Flachreliefs auf den Haustüren: meist Krokodile, Fische (eb. S. 448 f.).

Im Kreise der Architekturplastik zeigen Tonreliefs auf Hauswänden Kriegs- und Jagdszenen, Köpfe von Gottheiten, religiöse Legenden, häusliche Genreszenen, auch Ereignisse der Neuzeit (Aie XI, 448 f.), — nach anderer Quelle (RES V. Bd, S. 188) auch Schweineherden, Jäger, Frauen mit

Gefäßen auf dem Kopf, Senegalsoldat zwischen zwei nackten Kriegern. — In Assoumroué (südl. Baoulé) finden wir Stierkopf (als Maske des Kaka-Guié), Antilopenkopf (Maske des Dämons Zamlé), zwei gehörnte Köpfe, dann Frau mit Kind (dem Sohn Assassi-oua des Himmels und der Erde) an der Hand (Abb. in Aie XI, 554). — In Toumodi (mittleres Baoulé) stellt ein Relief dar, wie ein Neger mit Emblemen des Gottes Kaka-Guié: Dreizack, Stierkopf, einem Weißen, den ein Krokodil bedroht, zu Hilfe kommt (Abb. eb. S. 448f.).

Das Material des Masken (Trocadéro, Neuchâtel) ist ebenso groß und noch abwechslungsreicher, als das der Figuren. Die Sammlung von Neuchâtel enthält fünf Vorlegemasken (Nr. III B. 107 ff.; Abb. in „Africa" I, Taf. II bei S. 224), die wie jene neun Statuetten, aus dem nördlichen Baoulé (Bouallé = Bouaké?) stammen. Man kann auch hier zwei Gesichtsformen unterscheiden: einen breiten, rundlichen Typus, bei dem der Kopf umfaßt wird von einem schmalen Randstreifen und einen schmalen, zum Kinn hin sich zuspitzenden Typus. Beide Typen haben eine große, dekorative Haarfrisur, etwas vortretenden Mund mit breiten, differenzierten Lippen und große, gewölbte Augen mit betontem Oberlid.

Den gleichen Stil zeigt eine Doppelmaske (Abb. bei St. Chauvet, Arts indigénes, S. 34), deren Gesichter nebeneinander (nicht polar zueinander) stehen, sich also an der einen Seite berühren. Wir werden ihren Ursprung also wohl im nördlichen Baoulé vermuten können (Abb. auch bei Basler, Taf. 19).

Der Trocadéro enthält Menschen- und Tiermasken. Die Vorlegemaske eines menschlichen Kopfes mit gleichmäßig ovalem Umriß des schönen, flach gewölbten Gesichtes, umzogen oben von rundem,

strahlenförmig geriefeltem Frisuraufbau, an den Seiten von Zackenstreifen, am Kinn von einem Bart in fünf „Federn“; die Augen rund oval; den Mund bildet ein Viereckblock (Nr. 50 387, Abb. in Aie XI, 446). Es ist die Maske des Gottes Gou, des Organisators der Welt. Nach Delafosse hatte der Schnitzer noch keinen Weißen gesehen, so daß der idealisierte Charakter des Maskengesichtes der eigenen Phantasie entsprungen scheint (gute Abb. bei Basler, Taf. 27).

Dann die Vorlegemaske eines menschlichen Kopfes mit nach innen gebogenen Hörnern, hoher, breiter, flach gewölbter Stirn, spitz ovalen Augwülsten, schmalem, ovalem Mundblock, Kinnbart mit Federornamentierung (Nr. 37 950, Abb. bei MGGL 1901, S. 20).

Neben den Menschenmasken die Tierkopf-Auflegemasken. Ein großer, vollrunder Elefantenkopf mit mächtigen Ohren und Stoßzähnen (Nr. 53 204). — Dann ein Stierkopf mit sechs Hörnern, Zylinderaugen, offenem Rachen (Nr. 53 201). — Drittens ein Antilopenkopf mit kleinen Augzylindern (Nr. 53 201). — Diese drei Masken dienten „für gewisse Fetischzeremonien; Frauen würde der Anblick der Masken töten“.

Dazu kommt ein stark stilisierter Antilopenkopf mit quergeriefelten Hörnern, einem schnabelartig verlängerten Maul und einer langen Nase, die von der Stirn ausgeht und bis zum Ansatz des „Schnabelmaules“ führt, — sie setzt die hochgewölbte Stirn fort, unter der das Gesicht scharf und tief abfällt, um flach und glatt zu werden.

Da eine ähnliche Maske (Photo Nr. 69, P. Guillaume, Paris) als „Gouli“-Maske bezeichnet wird, können wir in jener Trocadéromaske wohl das gleiche

vermuten. Damit wäre dann wohl die Notiz von Petit über den Golitanz der Akoué, eines westlichen Baoulé-stammes, der mit der holzgeschnitzten Hörnermaske eines menschlichen Gesichtes ausgeführt wurde, in Verbindung zu setzen.

Ferner die Auflegemaske eines Stierkopfes mit drei Hörnern (Nr. 50 407), einem „Griff" auf der Stirn und mit offenem Rachen, — als Darstellung des Dämons Kaka-Guié, des Sohnes des Himmels mit seiner Frau Ago, der die Bestattungsfeierlichkeiten überwacht und dessen Maske zu sehen, Frauen bei Todesstrafe verboten ist.

Diese Tiermasken folgen teils einem dekorativ behandelten Naturalismus, teils vermischen sie menschliche und tierische Züge unter dem Primat des Dekorativen, das aber in beiden Fällen verschieden geartet ist: bei dem Elefanten in der Richtung auf Vollrundung, bei den anderen Tierköpfen durch den Kontrast zwischen den Flächen und kantigen Brechungen wirksam. Die menschlichen Masken nehmen eine Sonderstellung ein, indem sie als dritte Tendenz flächige Weichheit und Pathetik anstreben.

Aus der Literatur treten zu diesem Material weitere Masken hinzu, die aber z. T. infolge der unzureichenden Reproduktion für stilkritische Untersuchungen nicht gut verwertet werden können. So zwei Masken des Kak-Guié: zwei- und dreigehörnte Stierköpfe mit menschlichen Gesichtszügen (Abb. in Aie XI, 555). — Dann vier Tanzvorlegemasken mit zwei seitwärts gebogenen Hörnern, — ohne Hörner, — mit hornartigen Gebilden und kurzem Rundbart, — dann eine Form, die von allen sonst bekannten Stücken abweicht: Rundscheibe mit zwei Hörnern, die nach

oben und einwärts gebogen sind, mit Augen als plastischen Punkten in rhombenartigen Vertiefungen, mit einem Mund, dessen Bezahnung, durch vertieftes Geriefel angedeutet ist (RES V, S. 190, Fig. 49—52).

Clouzot und Level (Clou. II, Taf. 2) bilden eine V o r l e g e m a s k e ab, die in der aufgenagelten dreieckigen Kupferplatte auf jeder Backe und in dem Aufsatz des kurzen Zylinders in der Mitte und in einer ornamental behandelten Vogelfigur auf der rechten Seite, die mit ihrem langen Schnabel den Zylinder berührt, einen besonderen Schmuck erhalten hat, wie auch die vorgeschobene, ornamentale, runde Mundvertiefung bei den Baoulé unerwartet ist.

Ebenfalls den Baoulé wird eine V o r l e g e m a s k e (Photo Nr. 370, P. Guillaume, Paris) zugeschrieben, deren Hauptgesicht ebenfalls einen kleinen Metallbelag auf den Backen hat und als Aufsatz ein kleines menschliches Gesicht, flankiert von ornamentalisierten Gliedmaßen und überbaut von einem Aufbau konzentrischer Dreicke zeigt.

Beide Masken unterscheiden sich von den bisherigen Stücken, Figuren und Masken, durch eine dreifache Einrundung (konzentrische, flachreliefierte Halbrundriefelung) in die Stirn. Solche Stirnbegrenzung durch lineare Frisuren fehlt sonst, mit einziger Ausnahme der von Labouret (RES V, S. 190, Fig. 52, vielleicht auch Fig. 51) veröffentlichten Maske, allen Baouléstücken. Man könnte daher bezweifeln, ob beide Stücke mit Recht den Baoulé zugeschrieben werden oder nicht besser den Gouro, deren Arbeiten in der Tat durchweg solche Frisuren zeigen. (Die bei Labouret [l. c. S. 90, Fig. 13—21] abgebildeten Baouléfrisuren zeigen nur in zwei Fällen eine dreifache Einbuchtung; in zwei Fällen sieht man anscheinend eine größere Reihe kleiner Ein-

biegungen, falls es sich hier nicht um Tätowierungen handeln sollte, die übrigens nach Labouret [l. c. S. 91] keine Stammeszeichen, sondern Ausdruck persönlicher Liebhaberei sind.)

Eine von C. Einstein (Afr. Plastik, Taf. 44, links) irrtümlich nach Joruba versetzte Vorlegemaske des Folkwangmuseums (Essen) möchte ich auf Grund stilkritischer Vergleichung mit den Nordbaoulémasken und dem oben erwähnten Baoulétambour ebenfalls den Baoulé zuschreiben.

An unillustrierten Berichten über Maskierungen enthält die Literatur, speziell die Arbeit von Delafosse (Aie XI. Bd., 1900) eine Reihe von Angaben. Die Widdermaske stellt in religiösen Tänzen Nyame, den personifizierten Himmel, dar und wird boua-noné genannt (S. 552 f.). — Stiermasken repräsentieren Kouamnanbo, den Gott des Ackerbaues (S. 555), ferner Kak-Guié, den Sohn des Himmels mit seiner Nebenfrau Ago, der die Begräbnisfeierlichkeiten überwacht und die Seelen zu Nyame führt (S. 552). — Ein Hyänenkopf stellt den Dämon Gbogro-Kofi dar (S. 556). — Ein Antilopenkopf mit kurzen Hörnern vertritt den Dämon Fréte (S. 556). — ein solcher mit langen Hörnern den Dämon Zamlé (eb.).

Der Lokalfetisch wird verkörpert durch die Maske eines Menschen oder Affen mit zwei Hörnern, die manchmal zur Nachtzeit von einem laut brüllenden oder trompetenden Fetischeur durch die Ortschaft getragen wird (AHMC I, S. 332). Auf die gleiche Institution darf man wohl die Notiz von Nébout (TdM, Beilage, 1901, I. sém., S. 19) beziehen, der zufolge in jedem Dorf ein Kollektivfetisch sich befindet, oft in einzelstehender Hütte: eine hölzerne

Maske mit Hornaufsatz und einem Gewand aus Schnüren.

GOURO. Bei der Einleitung zur Kunstübung der Baoulé haben wir auf die Zusammenhänge zwischen Baoulé und Gouro hingewiesen, ohne sie klären zu können. Tauxier (Nègres Gouro et Gagou, S. 265) erklärt sich für die wahrscheinliche Abhängigkeit der Gouro von den Baoulé, da diese weit fortgeschrittener in der Kultur wären. Aus solcher Entlehnung würde er es auch begreifen, daß sich in den Ortschaften der Gouro Schnitzereien auf Türen und Sitzen finden, die den Baoulé zunächst liegen, wie in Zangué. — Ein schlüssiger Beweis ist mit dieser Begründung nicht zu führen, da man ihn ebensogut in die umgekehrte Richtung wenden kann.

Leider ist unsere Kenntnis von den Gouroarbeiten noch sehr gering. Von der figürlichen Schnitzerei wissen wir nichts, insoweit die Freiplastik in Frage kommt. Die Gebrauchskunst bietet vorläufig Lückenbüßer in freiplastischen Bekrönungen von Weberollen mit Menschen-, Tierköpfen und Tierfiguren, von denen der Trocadéro, außerdem Pariser Privatsammlungen (Clou. II, Taf. 8, 9) größere Kollektionen besitzen. Ein gemeinsamer Zug dieser Stücke ist die Form der Augen: spitz oval, unten wagerecht abgeschnitten, — ein anderer die Begrenzung der Stirn durch drei oder- mehrzackige oder runde Einbiegungen der Frisur.

Aus der Literatur treten einige Stücke der Gebrauchskunst hinzu: ein Sitz, der von einer Panterfigur getragen wird, ferner eine Tür, die mit zwei Gesichtern mit Antilopenhörnern beschnitzt ist, dann Flachreliefs mit Menschen, Schildkröte, Fisch,

Schlange (diese drei Arbeiten in Zangue; Abb. in NAM IX, 247; Tauxier, l. c. S. 265).

Umfangreicher ist unsere Kenntnis der Gouromasken. Der Trocadéro besitzt drei Exemplare von Antilopenhörnermasken (Nr. 61 216) in Vorlegeform mit geöffnetem Maul, vorgewölbter Stirn (von Zackenrand begrenzt und mit fünf, bzw. drei Narbenknoten verziert), eingesenktem Nasenrücken, der zur Mundspitze wieder stark ansteigt; die Augschlitze liegen in großen, eingetieften Runden.

Photographien im Pariser Kunsthandel (P. Guillaume) zeigen zwei Typen von Masken, die den Gouro zugeschrieben werden. Erstens im Umriß oval runde Köpfe mit schweren Büffelhörnern, gewölbter Stirn (von drei Frisureinbiegungen begrenzt), abgeflachtem Gesicht, spitz ovalen Augschlitzen, deren Wölbung unten wagerecht abschneidet, langer Nase, breiten, vorgeschobenen Lippen, am Kinn ein kurzes, dickes, griffartiges Gebilde (Bart?), von dem nach beiden Seiten ein Zackenkranz in die Höhe geht; drei wagerechte Reihen von Tätowierungsknoten gehen von den Augen auswärts, bei einem Exemplar befinden sich sechs Knoten auf der Nasenwurzel.

Den anderen Typ stellt eine schmale Kopfmaske mit viereckigem Kubusaufsatz („Tanzmaske aus Zouénola") dar, deren Stirn von drei zackigen Einbiegungen der Frisur begrenzt, hoch gewölbt ist und allmählich über die etwas tiefer liegenden Augen hin, deren Schlitze japanisierend schräg stehen, zu dem flacher gewölbten Gesicht hinführen; die Nase (ohne Flügel) ist etwas eingebogen; der Mund schiebt die schmalen Lippen vor; ein kleiner Zackenkranz zieht sich um den ganzen Kopf herum; drei Zierwülste auf der Stirn, ein breiteres Band unterhalb der Ohren.

— Stilkritisch würde man auch die schmale Maske, die Clouzot u. Level (Clou. II, Taf. 1) abbilden, ebenfalls diesem zweiten Typ der Gouromasken zuschreiben.

Aus literarischen Mitteilungen erfahren wir, daß in Kulten, die ihrem Namen nach eindeutig bestimmt zu sein scheinen, verschiedene Masken auftreten. So werden im Kultus des Gori (= Leopard), der am hellen Tag bei den Bestattungen zugegen ist, Büffel-, Antilopenmasken und solche mit Taubenaufsatz erwähnt (Tauxier, Nègres Gouro et Gagou, S. 202); bei der letztgenannten Maske erinnert man sich der bei Clouzot u. Level (l. c. Taf. 1) abgebildeten Maske. Die Gorimasken werden in einer abseits von der Ortschaft gelegenen Hütte aufbewahrt; sie dürfen aber von aller Welt gesehen werden. Der Gori hat Frau und Kinder, d. h. junge Initiierte, die tanzen und Masken tragen (Tauxier, l. c. S. 254).

Im Geheimbund des Giué oder Dié, finden folgende Masken Verwendung: Kopf des Elefanten, der Antilope, einer kleinen schwarzen Antilopenart, des hundsköpfigen Affen, des Schimpansen. Eine Hauptmaske kennzeichnet den Dämon, andere seine Söhne (Diène oder Guiènnè). Diese Masken finden Verwendung bei nächtlichen Umkreisungen der Ortschaft durch den Fetischör, bei Begräbnissen von Männern; es ist wohl in diesem zweiten Falle, daß junge, kräftige Männer, die gute Tänzer sind, die Masken tragen. Frauen, Kinder, Nichtinitiierte dürfen die Masken nicht sehen. Die Masken werden aufbewahrt in einer Hütte, die außerhalb der Ortschaft gelegen ist (Tauxier, l. c. S. 202, 253 f.). — Bei den Kanga-Bonou (Ostgouro) tanzt der Guiéfetischör mit einer gehörnten Holzmaske

auf dem Kopfe, und zwar vor der eigentlichen Beerdigung; Frauen und Kinder dürfen nicht zuschauen (Tauxier, l. c. S. 219).

Zu diesem Maskeninventar für den Goribund: Büffel, Antilope, Taubenaufsatz, und für den Guiébund: Elefant, Antilope, kleine, schwarze Antilope, Pavian, Schimpanse, treten noch bei den Yasua (Ostgouro) Vogelmasken hinzu, die den blauen oder Riesentouraco darstellen und mit denen Tänze aufgeführt werden, in denen der Tänzer die Bewegungen des Vogels nachahmt (Tauxier, l. c. S. 202).

GAGOU. In jeder Ortschaft dieses im Süden des Gouro-Cercle gelegenen Gebietes befindet sich ein Maskentänzer und ein Tambourschläger. Die Holzmaske stellt wohl einen Büffelkopf dar und wird „niakoré“ genannt. Sie tritt bei Bestattungsfeierlichkeiten auf und bei Hochzeiten. Frauen und Kinder dürfen sie sehen (Tauxier, l. c. S. 143, 147).

SHIEN. Aus dem Gebiete dieses Krustammes, der südlich von den Gouro wohnt, besitzt der Trocadéro eine Vorlegemaske (Nr. 61 218): ein menschliches Gesicht mit vorgewölbter, hoher, breiter Stirn mit senkrechtem Mittelwulst, der ununterbrochen in die breite, anfangs etwas eingewölbte, dann weit vortretende Nase ausläuft. Die Auglider stehen bei schmalem Schlitz flach und schalenartig gewölbt weit vor (fast 2 cm). Die Gesichtsfläche ist rundlich gewölbt und differenziert. Der Mund tritt in Spaltenform (mit weißen eingesetzten Zähnen zwischen den geöffneten Lippen) weit vor. Die hohe Kinnpartie ist unten von krausem Bart umrahmt, der (lt. Katalog) aus den Haaren getöteter Feinde gemacht ist (Abb. wohl bei

Basler, Taf. 30). Diese Maske hat Verwandtschaft mit den Masken der Dan (Abb. in Clou. II, Taf. 4).

DAN. Aus der Literatur sind drei Masken (Clou. II, Taf. 3—5) bekannt, von denen die einen (Nr. 3, 4) als von den Dan herkommend bezeichnet werden, während das dritte Exemplar aus der Aehnlichkeit mit Taf. 4 als Dan bestimmt werden dürfte. Diese drei Stücke zeigen beträchtliche Unterschiede. Das erste Exemplar ist stark beschädigt. Das zweite Exemplar ist gut erhalten und zeigt einen der Shienmaske verwandte Formgebung: die hohe, rund gewölbte Stirn, durchschnitten vom Mittelwulst, der als solcher bis zur Nasenspitze weiterläuft, die schalenartig vorgewölbten Augenlider, die runde Wölbung der Gesichtsfläche. Als neues, anderes Moment tritt der geöffnete Mund mit breiten, vortretenden Lippen mit abwärts gebogenen Mundwinkeln auf. — Das dritte Exemplar ist wiederum eine Gesichtsmaske, aber durchaus kubistisch geformt: die Stirn, oben spitz und hoch vortretend, senkt sich nach unten hin bis zu den schalenartig vorstehenden Auglidern, die eng zusammenrücken, so daß der Rücken der breiten Nase im Innenwinkel der Augen entspringt.

Masken eines ganz anderen Typs werden im Pariser Kunsthandel (P. Guillaume, 1926) als Danarbeiten bezeichnet, die ich jedoch auf Grund einer Maske mit sicherer Bestimmung im Rotterdamer Museum als von den Yakoebah herrührend betrachten möchte (s. unten). — Vgl. auch Guillaume & Munro (l. c. Fig. 1, 8, 30).

MANON. Der Trocadéro (Nr. 63 229) besitzt eine Vorlegemaske dieses Stammes (Berg Marumba),

der an der Nordostgrenze Liberias wohnt: ein menschliches Gesicht mit vorgewölbter Stirn, die in stumpfem Winkel zur gewölbten Gesichtsfläche steht und von einem senkrechten Mittelwulst durchschnitten wird, der bis zur Nasenspitze weiterläuft. Die Augschlitze liegen in der Brechungslinie von Stirn und Gesicht. Die Lippen treten stark plastisch vor. Nach den Angaben des Katalogs gehört die Maske nach ihrem Umfange und ihren Auglöchern „zu den Masken, welche die Fetischeure tragen, und nicht zu den Maskenfetischen, welche die Fetischeure in ihren Hütten aufhängen. Die Stirnwulststreifen sind das Zeichen des Stammes".

YAKOEBAH. Aus dem Gebiete dieses Stammes, der nach den angegebenen Ortschaften im Cercle de Man, nahe der nördlichen Grenze Liberias sitzen muß, besitzt das Rotterdamer Museum zwei interessante Vorlegemasken, die freilich unter sich durchaus verschieden sind. Die eine Maske (Nr. 16 811) ist ein menschliches Gesicht mit hochgewölbter, hoher Stirn, die in fast rechtem Winkel zum Gesicht steht, das schnabelhaft zugespitzt ist. In der Stirnmitte läuft ein Wulststreifen bis zur Nasenwurzel, der Nasenrücken bildet zugleich die Längsgesichtskante, von der die beiden Gesichtshälften schräg abfallen. Der Mund oder Schnabel steht mit angeschnitztem Unterkiefer offen.

Die andere Maske (Nr. 16 810) zeigt ein phantastisch umgestaltetes menschliches Gesicht. Die niedrige Stirn tritt stark vor, ebenso hoch erheben sich die spitze, scharfkantige Nase, die in spitzer Dreieckform vorstehenden Backen und die Oberlippe, so daß Stirn, Nase, Backen die gleiche Ebene berühren. Der Unterkiefer hängt lose befestigt an der Oberlippe.

Eine analoge schwarzbraune Maske sah ich 1926 im Pariser Kunsthandel (P. Guillaume, Nr. 484), allerdings bereichert um Augzylinder (7 cm hoch, 2 cm D.); die Nase hatte einen 12 mm breiten Nasenrücken; die Oberlippe hatte fest angeschnitzte Zähne. — Diese Maske ging in Paris als Danarbeit.

Ebenfalls als Danmasken galten zwei weitere Stücke der gleichen Sammlung, die weit phantastischer gestaltet waren. Bei der einen schwarzen Maske (Nr. 483) bildete die Stirn einen schmalen, 10 cm hoch vorstehenden Wulst mit je einer seitlichen Nebenspitze, zwei Augzylindern, die sich kegelförmig zuspitzten. Die mächtige Nase war adlerhaft gebogen, unten scharf abgeschnitten. Die Mundpartie bildete eine breite, tiefe Spalte. Ein Kinn war nicht eigentlich vorhanden. Zu beiden Seiten des Gesichts erhoben sich je zwei Hauer: einer seitlich der Nase, nach innen gebogen, einer unterhalb der Nase, nach unten gebogen. Blicköffnungen waren durch Durchbohrungen seitlich der Nasenwurzel erreicht.

Das andere Maskenstück (Nr. 485) hatte einen ähnlich dramatischen Zug in der hochgewölbten Stirnpartie, der mächtigen Adlernase, den durchbohrten Augzylindern, den beiden seitlichen Hauern, die nach abwärts gewendet sind, und der gewölbten Oberlippe. Der lose angebundene Unterkiefer zeigte angeschnitzte Zunge und als deren Umrahmung eingelassene Menschen(?)-Zähne.

Aus der Literatur kommen noch Abbildungen von drei Masken der Sammlung P. Guillaume, Paris, hinzu (Cahiers d'Art, 1927, Nr. 7—8), die hier als Danmasken aufgeführt sind, aber im ganzen Typus auf einer Ebene mit den eben beschriebenen Masken der gleichen Sammlung stehen.

INDÉNIÉ. Wir sind für dies Gebiet auf literarische Mitteilungen angewiesen. Delafosse (Les Frontières, S. 64) erwähnt Ahnenfiguren. — Chéruy (RES, V, S. 156 ff.) berichtet von zwei Lehmstatuetten, die mit dem Kultus des Ouassablé in Zusammenhang standen. Von diesen Figuren gibt es auch Holzdarstellungen. Die Figur des Ouassablé wird an Festtagen auf einen Altar gestellt, dessen Mauern mit Relieffiguren von Männern, Frauen, Kaimans, Schlangen, Hindinnen, Vögeln geschmückt ist. — Auch figürliche Kupfergewichte für Goldstaub finden sich nach Delafosse (l. c. S. 67) in diesem Gebiet; sie stellen Menschen, Tiere, Genreszenen dar.

An Masken erwähnt Delafosse (l. c. S. 64) Tanzmasken des Guié mit Stierkopf und des Zamlé mit Antilopenkopf; Frauen dürfen die Guiémaske nicht sehen.

BONNA. In Kongodia, einer Ortschaft nahe Assikasso, stellen Idole und Flachreliefs (anscheinend in schlechter Lehmarbeit) Vierfüßler, männliche und weibliche Sitzfiguren dar (Delafosse, Les Frontières . . . S. 81).

NACHTRAG. Vier geschnitzte menschliche Figuren von der Elfenbeinküste bildet F. v. Luschan im Pariser Ausstellungsbericht (S. 126) ab, — ebendort eine weiß bemalte, anscheinend sehr alte Elefantenfigur, sowie einen „übermannshohen" Pfahl mit weiblicher und männlicher Standfigur (S. 127), wohl als Baouléstück anzusprechen.

Masken in Form menschlicher Gesichter bildet

F. v. Luschan in seinem Ausstellungsbericht (S. 111) ab, die anscheinend von der Mission Woelffel (Ht. Cavally) gesammelt waren. Soweit man erkennen kann, kommt eine unerwartete Form nicht vor. Doch ist es interessant, daß zwischen den großen auch drei kleine, etwa ein Drittel so große Stücke zu sehen sind.

Die von Clouzot u. Level (Clou. II, Taf. 7) abgebildete Maske mit schmalem, vorstehendem Stirnrand, der sich nach oben in einen hohen, schmalen Grat fortsetzt, mit tiefliegender Gesichtsfläche, die zum Munde hin wieder vortritt und anscheinend aus der Unterlippe zwei lange, spitze, gerade Zähne hervorwachsen läßt, mit kurzer, abgeplatteter Nase und großen, spitz ovalen Auglöchern, — diese Maske möchte man wohl ihrem allgemeinen Charakter nach dem Gebiete der Yakoebah zuschreiben.

Eine sehr reich tätowierte männliche Standfigur des Folkwangmuseums in Essen (Nr. 261, Abb. in Fuhrmann, Afrika, Taf. 54) gehört in den Stilkreis der Baoulé-Gouro.

An allgemeinen Mitteilungen wäre noch Delafosse (Aie IV, 432) zu zitieren, der über die Agni im ganzen sagt, daß man bei ihnen hin und wieder (nicht oft) Holzstatuetten männlichen und weiblichen Geschlechtes findet: Hausgötter, die man am Eingang des Häuptlingshauses usw. aufstellt. Sie heißen „guigringnon". — Ebendort (S. 443) wird berichtet, daß der Fetischör einen Holzstatuettenfetisch vor den Kranken hinstellt.

7. GOLDKÜSTE

Die Kunstübung dieses Gebietes ist im ganzen ziemlich gleichartig. Wohl ist das Hinterland im Bereiche

der Aschanti quantitativ am produktivsten, aber die Qualität ist ebenso wie der Stil im Küstengebiet wie im Binnenland annähernd übereinstimmend. Die Formgebung neigt bald zur völligen Rundheit, besonders der Köpfe, bald zur radikalen Flachheit. In beiden Fällen zeichnen sich die Gesichtszüge ganz leicht ab, vielfach nur in Form von Ritzungen, durch die man etwa Augen und Mund ausdrückt. Eine gewisse Weichlichkeit stellt sich notwendig hierbei ein, vor allem bei den vollrunden Köpfen. Der Ausdruck ist daher niemals herb oder dramatisch, sondern eher sentimental oder spielerisch ornamental.

KÜSTENSTRICH. Die Produktion des Küstenstrichs gewinnt ihren Hauptantrieb aus dem Kult der Götter und der Ahnen. G ö t t e r f i g u r e n sind anscheinend nicht nach Europa gebracht, wir müssen uns vorläufig mit der Liste begnügen, die Ellis (Tschi-speaking Peoples) aufgestellt hat. Zunächst Gottheiten von M o r e e: Aynfwa, Lokalgöttin und Schutzgöttin der Albinos, in ihrer Rechten ein Schwert, in ihrem Kopfe eine Vertiefung für Rumspenden (S. 48), dann Dto, Kriegsgott, in der Linken eine Muskete mit Feuersteinschloß, in der Rechten eine Peitsche, mit der er in die Schlacht treibt; seine Statuette wird in den Krieg mitgenommen (S. 50). — Dann Gottheiten von E l m i n a: Ihturi, Flußgottheit, weiß, mit langem Haar, in der Rechten eine Peitsche (S. 51), — Bons'ahu, Meerlokalgottheit, schwarz, ein Schwert schwingend (S. 52), — Behnya, Flußlokalgottheit, schwarz, in der Rechten eine Peitsche schwingend, in der Linken ein Schwert (S. 53).

G r a b d e n k m a l f i g u r e n sind in größerer Zahl nach Europa gebracht worden (Basel, Bern, Edin-

burgh). Missionaren verdanken wir einige Nachrichten über ihre Verbreitung und Verwendung. „Während die Accra (Ewe) im Hause bestatten", sagt der Missionar Steiner (IAE, X [1897], S. 155), „setzen die Tschi ihre Toten in kleinen Hainen bei, die in der Nähe der Dörfer und abseits der Hauptstraße liegen. Von der Hauptstraße führt zu diesen Kirchhöfen ein Nebenpfad, der auf beiden Seiten durch eine Reihe von Tongefäßen eingefaßt ist. Dieselben sind verschieden groß". Ihre Henkel zeigen menschliche Gesichter. „Im Fantigebiet, berichtet Vortisch (Basler Nachr. 1906) „sind die Gräber vielfach mit menschlichen Figuren aus Lehm oder Ton, roh gearbeitet, verziert, teils in Lebensgröße, teils klein wie Puppenköpfe". Der Missionar Lädrach (im Zettelkatalog des Basler MfV Nr. 1916, 4951 zitiert) gibt hierzu einen geographisch bestimmten Hinweis: „Solche Ahnenbilder finden sich in der Dörfergruppe Agyimako, kleinen Dörfern, wo auf den Gräbern je nach dem Ansehen der Verstorbenen, Dutzende solcher Köpfe, auch ganze Figuren aus Ton aufgestellt waren. Augenscheinlich Ersatz früherer Menschenopfer." — Uebrigens waren diese Figuren schon den frühen Reisenden aufgefallen. So lesen wir bei Boßmann (Reyse nach Guinea, 1708, S. 273): „Zu Axim und anderswo setzet man über das Grab unterschiedliche irrdene Bilder, welche das Jahr darauf nach Absterben des Beerdigten gereinigt werden, alsdann sie von neuem die Leichenzeremonien ebenso prächtig . . . wiederholen, wie zur Zeit der Beerdigung." — Solche Grabmalkunst scheint hauptsächlich im Küstengebiet zu florieren, man findet sie aber auch weiter im Inlande.

Bei den nach Europa gebrachten Stücken handelt es sich zumeist um K ö p f e a u f m e h r o d e r m i n d e r k u r z e n H ä l s e n, deren Gesichter nach oben ge-

wendet sind. Die Ausstattung ist einfach und entfaltet höchstens in der farbigen Bemalung einen gewissen Glanz.

Die von Kerr veröffentlichten vier Tonköpfe aus Sekondi (Mus. Edinburgh, Abb. in Man 1924, Taf. C) geben ein gutes Beispiel. Alle vier Köpfe haben Hälse mit Ringwülsten, zwei von ihnen eine sich verbreiternde Basis. Drei der Köpfe haben eine schräg zurückgehende Gesichtsfläche. Die Lippen sind nur bei einer Figur negroid, bei den anderen dünn. Augen: schmale Schlitze. Augenbrauenbögen: rund geschwungen oder ganz geradlinig. Eine der Figuren hat kleine Brüstchen. — Die Fundstelle war ein Kirchhof, — auf den meisten Gräbern standen solche Tonköpfe, die nach den Aussagen der Eingeborenen verstorbene Häuptlinge und ihre Frauen darstellten.

Allgemeiner scheint der Typus jener hölzernen Halbfiguren verbreitet zu sein, die einen großen, vollmondrunden Kopf auf zylindrischem Leib tragen (Vortisch, Gl., 89. Bd., S. 250, Fig. 19 [Fanti]; F. v. Luschan, Beiträge, Taf. 21, Fig. 1, 2, 12, 12 a [Accra]). Diese Figurinen kommen anscheinend auch im Innern des Landes vor (Rattray, Rel. and Art, S. 38, Fig. 38), aber die Mehrzahl der Museumsstücke stammt doch von der Küste. Vortisch (l. c. S. 251) beschreibt ihre Formen recht gut: „Sie haben, wenn sie als männliche Wesen gelten, in der Regel einen runden, kolossalen Scheibenkopf, einen langen, gerippten Hals und einen dünnen, kurzen Leib mit Andeutungen der Brustwarzen und des Nabels; Arme sind oft angedeutet, Beine fehlen. Weibliche Puppen weisen in der Regel einen länglich viereckigen Kopf auf, in den am oberen Rand Haarbüschel eingesetzt sind."

Die Auffassung dieser Figuren stimmt bei den Berichterstattern nicht ganz überein. Vortisch

(l. c. S. 251) meint, daß sie eher als Götzen, denn als Puppen anzusehen seien, da sie Kindern selten zum Spielen gegeben werden. Rattray (Rel. and Art S. 54) dagegen bestimmt den Sinn dieser Figuren dahin, daß sie von schwangeren Frauen getragen würden, um Kinder zur Welt zu bringen, deren Köpfe ebenso schön seien, wie die der Puppen. Diese letztere Auskunft hat den Vorzug der Bestimmtheit und der Präzision.

Neben diesen zwei Hauptgruppen gibt es als dritte Gruppe der Freiplastik Fetischfiguren. Vortisch (l. c. S. 250, Fig. 18) bildet einen hölzernen Fetisch gegen Krankheiten ab: ein Kopf mit abgeflachtem Gesicht, mit einem Hals (mit sechs Wulstringen) auf einer Kugel aufstehend. — Männliche Lehmfiguren zur Abwehr von Pockenkrankheiten erwähnt Struck (Gl. 92. Bd., S. 149) bei den Ga; sie repräsentieren naturgetreu einen Neger und werden am Eingang des Dorfes unter einem Schutzdach aufgestellt.

An Objekten der Gebrauchskunst ist der Stuhl erwähnenswert, den Freeman (Travel and Life in Ashanti, S. 443) in Elmina fand: die Sitzfläche wurde von menschlichen Figuren getragen, ferner die Sitze, welche Vortisch (l. c. S. 252) bei den Fanti erwähnt: mit Tieren als Tragfiguren.

Um magische Figuren wird es sich wohl bei den Figuren gehandelt haben, von denen Roemer (Nachrichten von der Küste Guineas, S. 42) berichtet: von Gott sah er kein Bild, wohl aber vom Teufel, „sowohl gemalt, als von Lehm oder Harpir gemacht und meistenteils . . . mit ein paar Hörnern auf dem Kopfe und einem Schwanze". „Der Teufel sei weiß, — so malen sie ihn auch." „Das Bild desselben ist gemeiniglich eine Spanne hoch und mit Federn und Haaren besetzt." „Wenn ich fragte, ob der Fetisch es befohlen hätte,

ein dergleichen Bildnis zu machen, so antworteten sie nein, sondern eine alte Frau fabriziere sie und vermiete das Bild auf acht Tage oder länger an solche Leute, bei welchen sich der Teufel des Nachts einzufinden pflege und an ihre Ruhe störe, wenn aber der Teufel seines Bildnis ansichtig würde, so würde ihm sogleich bange und käme niemals wieder in ein solches Haus."

BINNENLAND. Das Hauptgebiet der Kunstproduktion der Goldküste liegt in ihrem Binnenland, im Bereich der Aschanti. Allerdings liegt ihr Hauptverdienst in der Herstellung von Gelbgüssen kleinen Formates. Eine umfangreiche Miniaturplastik hat hier geblüht. Es kommen vor allem die Gewichte für Goldstaub in Betracht. Zeller hat zuerst eine Uebersicht über das vorhandene Material gegeben (Bä. II. Bd., Beiheft). Es handelt sich regelmäßig um Miniaturfiguren oder um rein abstrakte, geometrische Gebilde kleinen Umfangs mit ebensolchen Ornamenten. Die Miniaturfiguren sind ihrem Inhalte nach von erstaunlicher Vielseitigkeit. Das ganze Leben des Alltags scheint an uns vorüberzuziehen: zwei Greise, die einander begegnen, arm geworden und nur noch im Besitze eines Schlüsselpaares als Zeichen ehemaligen Reichtums, — Neger, die am Baumstamm emporklimmen, — Mutter mit Kind und Traglast, — Priester beim Opfer — Arzt bei der Krankenbehandlung usw. Dazu treten Tierdarstellungen: Elefant, Leopard, Schlange, — ferner Pflanzen, — dann Waffen: Schwerter, Schilde usw., — Gebrauchsgeräte: Stühle, Sessel, Truhen usw., — endlich architektonische Motive: Stufenpyramide usw. Die äußeren Lebensumstände des Aschantinegertums (und auch importierte Motive wie das Motiv der Pyramide) treten plastisch vor uns hin, wie

in den Güssen von Benin das dortige Hofleben. Nur ist bei den Aschanti eben alles auf das bürgerliche Dasein eingestellt, — ist lebendiger, beweglicher, genrehafter, amüsanter (Abb. bei Zeller; ferner bei Kemp, 9 Years at the Gold Coast, Taf. 26, S. 248; Rattray, Ashanti S. 114ff., Rel. and Art, Fig. 41 f., 50 usw.; Bull. Soc. Neuchât. Géogr., 1906, S. 104 ff.; Basler l. c. Taf. 21/3; Baumann, S. 115, 119).

Ihrem Inhalte nach schienen diese Darstellungen keiner weiteren Aufklärung bedüftig zu sein, bis Rattray (Ashanti, S. 300 ff.) an einer Reihe von illustrierten Beispielen zeigte, daß die Gewichte mit figürlichen Darstellungen z. T. Sprichworte der Aschanti verbildlichen, „wahrscheinlich", meint er, „gehörten alle Gewichte in diese Klasse der Darstellungen.

Diese Miniaturplastiken sind tatsächlich zum Goldwiegen gebraucht worden. Das geht nicht nur aus einer Notiz von Gundert (Vier Jahre in Asante, S. 272) hervor, sondern es scheint, als ob sie z. T. noch in neuester Zeit in Gebrauch gewesen wären (Rattray, Ashanti, S. 300 f.). Neben ihrem direkten merkantilen Sinn haben sie auch einen indirekten gehabt; manche Gerichtsstrafen sind nicht in der üblichen Geldeinheit, sondern mit dem Namen bestimmter Standardgewichte ausgedrückt, die einem gewissen Goldstaubgewicht gleich sind (Rattray, eb. S. 306). Außerdem wurden diese Figuren oft genug von ärmeren Leuten, die sich keinen Goldschmuck leisten konnten, als Zierrat getragen. Es ist noch hinzuzufügen, daß Rattray, der als bester Kenner der Aschanti gelten darf, die geometrisch gemusterten Stücke für die ältesten hält. Eine Erklärung ihres Sinnes konnte er nirgends erhalten.

Die formale Gestaltung dieser Gewichts-

plastiken, die nach der Methode des Gusses vermittels der verlorenen Form hergestellt wurden, ist einheitlich und schematisch. Die Grundlage bildet eine Röhrenform, aus der vor allem die gebogenen Gliedmaßen der Menschen und Tiere geformt werden. Dadurch bekommt die Struktur, besonders der menschlichen Figuren, oft etwas Weiches, Fließendes, ja vielfach Weichliches, Plastilinartiges, — manche Gestalten, wie etwa die oft vorkommende Gruppe der beiden alten Leute wirkt dann fast ornamental. Daneben gibt es aber andere Figuren, besonders Tiergestalten, bei denen mehr Sorgfalt angewandt wurde und die dann einen Mischtypus von Naturalistik und dekorativem Geschmack zeigen, der nur durch eine gewisse Naivität vom „Kunstgewerbe“ getrennt wird. Dazu treten einige, ziemlich seltene Exemplare von Kopfdarstellungen, bei denen das Weiche und Flache zugunsten einer präziseren, plastischeren Formung zurücktritt. Ein starker Einschlag Naturalismus läßt sich in allen Fällen nicht übersehen. Er macht sich nicht nur in der Nachahmung von allerhand Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens, sondern auch in der relativen Richtigkeit des Größenverhältnisses vom Kopf zum Körper geltend.

In der Gesichtsbildung treten die beiden Tendenzen polarer Gegensätzlichkeit, die auch bei den Tonfiguren der Südküste zu bemerken ist, hervor: die betonte Flachheit und die betonte Rundung, außerdem aber tritt als dritte Richtung die überstarke Nasenbildung auf.

Diese Güsse bleiben nicht bloß auf das Bereich der Miniaturgröße beschränkt, sondern sie wachsen auch gelegentlich zu beträchtlicherer Größe heran. So etwa die Sitzfigur des Trommlers, der sein Instrument mit

den Füßen festhält und es mit zwei Schlägeln bearbeitet (Bern).

Zu analog größeren Figuren wachsen die Güsse heran, welche auf den hohen, runden, unten etwas ausgebauchten Gefäßen angebracht wurden, wie sie für die Aufbewahrung des Goldstaubes in der Schatzkammer des Mausoleums in Bantama gebraucht wurden (Abb. bei Rattray, Rel. and Art, Fig. 54, 133, 134; HdL, S. 250) und die den Namen „akuduo" führten: Vierfüßler, — Leopard und Antilope, — sitzende Frauen, — Reiter usw. Es zeigt sich jedoch durchweg bei diesen Figuren, daß die Aschantikunst größeren Aufgaben dieser Art technisch nicht gewachsen war, — als gelungen kann man nur die einfacheren, kleineren Figuren bezeichnen. (Ein Berliner „akuduo" bei Baumann abgeb. Taf. IX, Fig. 9.)

Die Frage des Alters jener figürlichen Goldgewichtegießkunst ist noch nicht geklärt. In dieser Hinsicht ist das Stillschweigen von Boßmann (Reyse nach Guinea, 1708) von Belang. Denn er führt ausdrücklich an, daß „alle ihre Gewichte entweder aus Ertz oder aus Zinn bestehen" (S. 113). Nirgends spricht er von figürlichen Goldgewichten, obwohl ihm diese Figurengewichte, wenn sie ihm damals zu Gesicht gekommen wären, sicher interessiert hätten. Denn er erwähnt ausdrücklich „Fetichen", „welches eine gewisse Art Gold in allerhand Figuren ausgearbeitet ist, deren einige recht schön anzusehen seynd. Sie werden in gewisse schwarze, erdene, sehr wichtige Formen gegossen" (S. 99). Vielfach wurden solche Fetischfiguren in kleine Stücke geschnitten und galten dann als Münze, in deren Bewertung die Aschanti sich gut auskennen. — Hiernach hat es doch den Anschein, als sei die Verwendung von Figurengewichten neueren Datums, sie müßte frühestens im Laufe des 18. Jahr-

hunderts in Uebung gekommen sein. Rattray freilich scheint den Höhepunkt der Gelbgußkunst schon in das 17. Jahrhundert verlegen zu wollen (Rel. and Art, S. 310).

Neben dieser Metallkleinkunst und der Töpferkunst, die in mannigfach figurierten Pfeifenköpfen, Ziergefäßen und kleinen Figuren produziert, gibt es nur wenige größere Schnitzfiguren. Stehend oder knieend, als Ahnenfiguren bezeichnet, haben sie im ganzen eine naturalistische Prägung, nur dem Kopfe geben sie eine unnaturalistische Note durch seine Abflachung.

Die Literatur gleicht den Mangel der Sammlungen an guten Stücken nur ganz unvollkommen aus, — Boßmann (S. 183) hatte schon geschrieben: „Sie brauchen auch keine statua oder erhöhtes Bild.“ Die Abbildungen bei Rattray usw. geben z. T. merkwürdige Figuren oder Kombinationen. So die Standfigur des Urwalddämons Sasabonsam (Rattray, Rel. and Art, S. 27, Fig. 19) mit mächtigem Kopf, langem Haar an Kopf, Oberlippe, Kinn, Beinen, mit beiden Händen vor sich einen Menschenkopf in Brusthöhe haltend; er hat hinten und vorn zugespitzte Füße, große blutrote Augen. — Dann die unbeholfene Figur eines Fetisches, die fortgeworfen und zerbrochen war, weil sie ihren Eigentümer nicht vor dem Tode bewahrt hatte: ein großer Kopf mit breiter, abgeflachter Nase, ornamental gerundeten Augenbrauen, fünf Halswülsten, einem trommelartig runden Leib mit eng anliegenden Armen und geraden Standbeinen (Abb. bei Kemp l. c., Taf. 12, Fig. 6). — Dann der Fwensofetisch am Ufer des Sees Bosontwe, zur Entdeckung von Zauberern dienend, — er bestand aus sechs Fetischfiguren, in der Mitte auf lebensgroßen Tonbrüsten stand die kleine Figur des

Fwenso, oben über ihm hing an einer Strippe eine Puppe zwischen zwei Pfosten (Abb. bei Rattray, Rel. and Art, S. 31, Fig. 25). — Ahnenfiguren, wie deren eine Rattray (Rel. and Art, S. 164 ff., Abb. 66) abbildet: ein Teller mit Aufbau, bekrönt von menschlicher Figur, die den Toten darstellt; die Haare der Blutsverwandten werden in den Topf getan und dieser wird dann im Kirchhof in einem besonderen Bezirk aufgestellt.

Andere Figuren haben weniger Ueberraschendes an sich. So die hölzernen männlichen und weiblichen Standfiguren, die der tanzende Priester in den Händen hält (Abb. bei Rattray, Aschanti, Fig. 69, Rel. and. Art, Fig. 19). — Die hölzerne Standfigur aus dem Fetischhaus in Insuta: der linke Arm ist an den Körper gedrückt, die rechte Hand hält eine flache Schüssel (?) auf dem Kopfe (Freeman, l. c. S. 139). — Schwarze Tonfiguren eines sitzenden Mannes mit übereinandergeschlagenen Beinen, der mit seiner Linken etwas zum Munde führt (aus Insuta): mit flacher, niedriger Stirn, großer Nase, Wulstaugen mit Querrille, großem, rundlichem Kopf (Abb. bei Freeman, l. c. S. 140), — dann einer Schlange mit Vogel im Maul, — dann einer sitzenden Frau mit Fächer, — dann eines Kindes, das einen Löwen streichelt (diese drei sind Sprichwörterillustrationen) (Abb. bei Rattray, Rel. and Art, Fig. 249, 251).

Moderne Holzschnitzereien, die König, Königin, königlichen Sprecher usw. darstellen (Abb. bei Rattray, Rel. and Art, Fig. 188—202) streben, anscheinend mit Glück, nach größerem Format.

An Arbeiten der Gebrauchskunst ist nur ein Schemel, dessen Sitzfläche von einem Elefanten getragen wird (Journ. Afr. soc. IV, Taf. bei S. 291),

und ein solcher mit Krokodil-Tragfigur (Kemp, l. c. Taf. 28, Fig. 2) erwähnenswert.

Die rein literarischen Nachrichten enthalten eine Reihe von Mitteilungen, die überwiegend inhaltliche Bedeutung haben. So hören wir von der bildnishaften Repräsentation der Lokalgottheiten Prah und Diuabin (Ellis, l. c. S. 63, 64 f.), — von Fetischfiguren: Beecham (l. c. S. 177 ff.) erwähnt solche aus Holz; Rattray (Rel. and Art, S. 38) erwähnt eine lebensgroße, menschliche Figur in Skera (Nordaschanti); lt. Ellis (l. c. S. 99) stellen Privatleute ihre Schutzgotteinheiten (suhman) selbst her, indem sie u. a. aus einem Baumast ein Bild schnitzen, das einen menschlichen Kopf auf einem kurzen, runden Stab zeigt, dann wird der Geist von Sasabonsam angerufen: er möge in das Bild fahren. Solche Schutzgottheiten dienen angeblich oft dazu, den Tod feindlicher Menschen herbeizuführen.

Zu diesen Götter- und Fetischfiguren treten Ahnenfiguren. Beecham (Ashanti and the G. C., S. 172 ff.), Bowdich (Miss. from Cape Coast Castle to Ashantee, S. 216) erwähnen solche aus Holz. Kemp (l. c. S. 21) erwähnt Bilder von Verstorbenen, die von Priestern zur Verehrung geweiht werden und in denen man die Seele der Verstorbenen hausen glaubt.

Schließlich ist noch auf einen Fall spontaner Kunstbetätigung hinzuweisen. Nach Cardinal (Natives of the North. Territ. of the G. C., S. 40) modellierte ein Eingeborener zwei Tonleoparden, als er kurz zuvor zwei Leoparden getötet hatte, wiewohl sie für ihn Totemtiere waren.

8. SÜDTOGO

Das Togogebiet kann man in zwei große Stilprovinzen aufteilen: Südtogo und Nordtogo. Im Süden, für den die Arbeiten der Ewe vorzugsweise charakteristisch sind, ist ein vielfältiges Gemisch verschiedenartiger Tendenzen zu konstatieren, in welchem der naturalistische Einschlag überwiegt. Im ganzen hat die Bildnerei der Ewe einen ausgesprochen rohen Charakter, verbunden mit technischer Unvollkommenheit.

Kennzeichnend hierfür ist der Legba, mit dessen Figur und Bedeutung sich eine umfangreiche Literatur beschäftigt hat. Das Wort „legba" entstammt Dahomey, wo es den Dämon der Fruchtbarkeit und der Zeugungskraft bedeutet (Bä. I, 224). Sein Kult hat seinen Ursprung in Joruba, wo er als Stadtgott gelten soll, — man kann ihn als Diener der Jewe-Gottheit ansehen, so daß er als Bindeglied zwischen Götterwelt und Mensch fungiert (Bä. VI, 143 f.). Es handelt sich um mehr oder weniger phallische Figuren in einer Hütte vor oder im Dorf. Es gibt Hausfetische und Dorffetische dieser Art (Ethnol. Notizbl. I, 30). Die Legbafiguren bestehen aus Ton oder Lehm und haben in der Regel einen klumpenförmigen Leib mit analogem Kopf; eine differenziertere Gliederung fehlt gewöhnlich, man begnügt sich mit Kauris als Augen, Ziegenhaar als Bart, Hühnerfedern als Kopfhaar usw. Der männliche Legba gilt als stärker, als der weibliche. Opfer und Gebete, die dem nach priesterlichem Anruf der Figur innewohnenden Geiste gewidmet werden, erheben diese ganze Sphäre über das Niveau des Fetischismus (ZE 38. Bd., S. 37; MdS 1892, S. 154; Gl. 68. Bd., S. 329; Abb.: Ethnol. Notizbl. I, Taf. 3; Dtsch. Geograph. Bl., Bremen 1906, Abb. 6; Bä. I, 223).

Neben diesen Legbafiguren, die den Gott der Fruchtbarkeit bezeichnen, gibt es eine Fülle von Dämonen, die als „Torhütergott", „Gott des Wassers, der Fischer vor Gefahren auf der See beschützt", „Gott der Zauberei" usw. durch Variationen der allgemeinen Legbafigurationen symbolisiert werden, also durch einen Kopf, bzw. Januskopf auf unförmlichem Unterbau, evtl. in einer Schüssel usw. (Dresden, MfV).

Neben diesen Dokumenten einer allzu primitiven Volkskunst gibt es eine relativ bessere Kunstübung der Eweer in ihrer Holzschnitzkunst. Sie lebt sich vornehmlich in Aklamafiguren aus, Darstellungen des Schutzgeistes des Menschen. Auch sie haben zumeist als Charakteristikum eine rohe Unbeholfenheit (Dresden, Hamburg, Stuttgart). Ueber ihre verschiedenen Arten hat hauptsächlich Spieß gehandelt (Gl. 81. Bd., S. 316; Bä. I, 224).

Unter diesen Aklamafiguren gibt es merkwürdige Bildungen, so zwei Figuren, mit je einem Bein und einem Arm, auf einer Nackenstütze, — eine Figuration, deren Deutung ungewiß ist (Abb. Gl. 81. Bd., Taf. I, 11, Taf. II, 13; Bä. 1911, S. 224). Andere Aklamafiguren sind weniger erstaunlich (Abb. in Dtsch. geogr. Blätter 1906, Abb. 7, 17; Gl. 68. Bd., S. 328; IAE Taf. III, Fig. 3).

Zwei recht gut gearbeitete Aklamafiguren besitzt das Hamburger Museum (Nr. 582/83:09) in zwei Pfählen, die von einem männlichen und einem weiblichen Brustbild bekrönt sind. Aus der Befragung eines in Berlin lebenden Ewenegers durch Herrn Prof. Westermann ergab es sich, daß das Tuch und die (aus den jüngsten Schößlingen der Oelpalme gefertigten) Schnüre, die sie um den Hals tragen, Erwachsene bezeichnen, — Aklamafiguren ohne Tuch und Schnüre beziehen sich auf Kinder.

Neben diesen Aklamafiguren treten Holzfiguren auf, die zum Andenken an ein verstorbenes Zwillingskind geschnitzt sind, also analog den Ibedjifiguren Jorubas sind. Diese Figuren haben, soweit man das nach den Stücken des Stuttgarter und (aus stilkritischen Analogiegründen) des Dresdener Museums schließen kann, eine wesentlich ausgeführtere Formbildung, als die Aklamafiguren. Selbst ein sonst kaum spürbarer Schmucktrieb macht sich geltend, wie auf einer weiblichen Standfigur (Stuttgart Nr. 57 071), die auf dem Kopfe eine runde Schale hält; diese Figur ist an den Halsseiten, über der Brustpartie, vor allem über den ganzen Leib hin mit breiten Tätowierungswülsten dekoriert (Abb. in Buschans ill. Völkerk. [2. Aufl.] I, S. 539, Fig. 2).

Figuren ähnlicher Bedeutung erwähnt Kling (MdS, V, S. 159): bei Zwillingen verschiedenen Geschlechts stekken die Foneger, falls das Mädchen vor dem Knaben stirbt, neben der Lehmbank eine Holzfigur in die Erde, um zu verhüten, daß das überlebende Kind auch stirbt. Bei Drillingen, von denen zwei Kinder Mädchen und ein Kind ein Knabe ist, werden zwei Holzfiguren in die Erde gesteckt. Sie heißen ati-me-so (= Holz-Menschähnlich). Falls aber der Knabe vor dem Mädchen stirbt, steckt man keine Holzfiguren in die Erde (Wolff, S. 91).

Außer den Aklama- und Zwillingsfiguren haben wir noch Idole verschiedener Art: Geburtshelfer-, Hausschutzfiguren (Stuttgart Nr. 57 084) mit flächigem bzw. eingetieftem Gesicht, weißer Stirnbinde, reichhaltiger Bekleidung. J. Spieth (Rel. d. Eweer, S. 117 ff.) führt eine Reihe von Dämonen auf, die durch Holzfiguren (Mensch, Vogel) oder Lehmfiguren repräsentiert werden. Eine andere Quelle (MdS, VI, 274) weist auf Fetischschnitzfiguren: Eidechsen, Schlangen hin.

Dazu kommen Figuren unbekannter Bedeutung, wie der Trommler (Dresden Nr. 36 178), mit zackigem Kopfaufsatz und dahomeyartigem Stil der Gesichtsform.

An die Seite dieser Holzschnitzfiguren treten schwarze Tonfiguren (aus Kpandu) in größerer Anzahl in den Museen von Dresden und Stuttgart (Nr. 63 032, 63 037 f. u. a.). Durchweg handelt es sich um Tierfiguren, die einen dekorativ-naturalistischen Charakter, verbunden mit ausgesprochener Flauheit, zeigen. Immerhin stellen sie Nilpferd, Schildkröte usw. mit einer angemessenen Kräftigkeit dar. Aber die Differenzierung des Panter-, Vogelfiguren usw. geht bereits über ihr Können hinaus.

Literarisch überliefert ist die Kunde von Lehmfiguren, die zweierlei Zwecken dienen. Die einen sind faustgroße menschliche Gestalten, welche der Priester mit Hahn- und Schafblut bespritzt, — sie gelten als Stellvertreter von Menschen, die sich von irgendeinem Unheil bedroht fühlen und die nun dies Unheil von sich auf die Lehmfiguren abwenden wollen. Solche Opfer werden zwischen 8 Uhr früh und 4 Uhr nachmittags gebracht, weil zu dieser Zeit die Wahrscheinlichkeit eines eintretenden Unglücksfalles am ehesten gegeben sei (Aos 1912, S. 298). — Die anderen Figuren stehen in Zusammenhang mit dem Glauben der Ewe, daß jeder Mensch im Jenseits schon verheiratet war. Bei seiner irdischen Heirat errichtet der junge Mann seiner jenseitigen Frau eine Lehmfigur und opfert ihr manchmal. Ein besonders rücksichtsvoller Ehemann formt noch eine zweite Lehmfigur, die dem jenseitigen (also früheren) Ehemann seiner jetzigen Frau gewidmet ist (Westermann, Arch. f. Rel. Wiss. VIII, S. 112; Spieth, Rel. d. Ewer in Südtogo, S. 244).

Beispiele des Gelbgusses nach der Methode der verlorenen Form haben Staudinger und Balfour (ZE 41. Bd.; JAI 40. Bd.) veröffentlicht: Bronze- und Kupfergüsse eines in Kete Kratschi lebenden Ali Amonikoyi, der einer Familie entstammt, die aus dem östlichen Jorubenland, Ilorin, eingewandert ist. Eine Reihe seiner Arbeiten (Stuttgart) ist bekannt und z. T. abgebildet worden: Szepter, Masken, Plaketten, mancherlei Tierfiguren, Grabdenkmäler usw. Aber nur die Masken, die übrigens einige Verwandtschaft mit den Lagosmasken zeigen, sind von verhältnismäßiger Bedeutung, die anderen wirken als die ziemlich traurigen Ueberreste einer größeren Ueberlieferung. Im ganzen spricht ein naturalistischer Einschlag stark mit, der im Körperbau und auch im Verhältnis der Gliedmaßen zum Ausdruck kommt, — freilich überwiegt noch immer etwas der Kopf an Größe. Als eigentliche Togokunst kann man freilich diese Gelbgüsse nicht bewerten, da sie von einer eingewanderten Familie und eingeweihten, eingeheirateten Leuten als Geheimgut bewahrt wird.

Unter den Objekten der Gebrauchskunst kommen neben Tonfiguren als Bekrönung von Tongefäßen vornehmlich die Tragfiguren von Schalen in Betracht: Sitzfiguren, Kniende, Pferd usw., im allgemeinen findet Exportware neuen Datums gerade bei diesen Objekten in Togo, ferner Aufsteckfiguren für Schirme mit Sprichwortcharakter (Abb. IAE 14. Bd., Taf. II, Fig. 1; Gl. 81. Bd., Taf. I, Fig. 12, — mit Interpretationen).

Von Architekturplastik hört man nicht viel. Seidel (Gl. 68. Bd., S. 315) bildet eine Hand, ein Malteserkreuz, einen Legbakopf von einer Ewefetischhütte ab.

Von Maskenschnitzereien Südtogos erfahren wir so gut wie gar nichts. Nur Spieth (Rel. der Eweer, S. 218) erwähnt eine „holzgeschnitzte Maskenfigur" bei der Schlußfeier der Lehrzeit der Wahrsagekunst. — Dann ist jene Gelbgußmaske des Jorubaner Kunsthandwerkers in Keta Kratschi bekannt geworden, bei der es nicht klar ist, zu welchem Behufe sie gegossen wurde; da es sich um Joruben handelt, denkt man zunächst an Egunmasken (Abb. ZE 41. Bd., Taf. 11), aber wir hören nur, daß diese Masken tatsächlich benützt werden unter Zuhilfenahme der Hände beim Halten. — Die bei Seidel (Gl. 68. Bd., S. 328) abgebildeten „Gunguns" haben geometrisch verzierte Masken. — Die Abbildung, welche Klose (Gl. 89. Bd., S. 72) von den Masken der Anagoleute gibt, ist unscharf.

Das Baseler Museum besitzt eine interessante Maskenschnitzerei, die aus Lome stammt (Nr. 1908, 2551). Sie hat Formen, die in dieser Art sonst in Südtogo nicht vorhanden zu sein scheinen, sondern eher an analoge Kalabarstücke denken lassen: oberhalb der unten spitz auslaufenden Gesichtsfläche bildet die im Umriß halbkreisrunde Stirn eine Art Hochplateau, das im Unterschied zur flachen Wölbung des Gesichtes an allen Seiten glatt, senkrecht abfallend, oben mit kleinen Zylinderzapfen umrandet ist; die breite Nase ist flankiert von kleinen, schmalen Augschlitzen; im kleinen ovalen Blockmund stecken zwei spitze Holzzähne. — Der Umstand, daß diese Schnitzerei Augöffnungen hat, legt den Gedanken nahe, daß wir es mit einer Tanzmaske zu tun hätten. Doch zeigten die Mitteilungen des in Berlin ansässigen Ewenegers Bon. Fuli, daß es sich um einen Stammeslegba handelt, der auf einem Lehmhügel am Kreuzweg unter einem Schutzdach aufgestellt wird.

9. DAHOMEY

Das stilistische Bild der Kunstproduktion Dahomeys ist nicht ganz einheitlich. Es zeigt sich innerhalb des ganzen Komplexes der Dahomeykunst eine Zwiespältigkeit der Richtung zwischen der südöstlichen Küstengegend Porto Novo und dem nördlicheren Abomey. Auf der einen Seite haben wir in Porto Novo Stücke vor uns, die scharf geschnitten von einer gewissen Härte und Kühnheit der formalen Struktur sind, auf der anderen Seite, in Abomey, steht eine größere und interessantere Reihe von Arbeiten, deren Kennzeichen eher Weichlichkeit und zugleich Streben nach Monumentalität sind. Die Hauptvertreter der zweiten Richtung sind zugleich die Hauptstücke der Dahomeykunst überhaupt, wie die Königsfiguren, die Palastreliefs und die von Luschau photographierten großen Tiergestalten, — nicht minder die Königssitze.

Die Erklärung dieser Zwiespältigkeit wird durch die Geschichte des Dahomeygebietes gegeben. Es besteht die Bevölkerung der Dahomeer aus zwei Schichten: erstens Joruben, die einst das ganze Land nördlich der Sklavenküste bis etwa 9° nördlicher Breite bewohnten, und zweitens Ewe, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts Dahomey im engeren Sinne, Togo, Wydah, Porto Novo besetzt haben (vgl. hierzu Gl., 66. Bd. [1894], S. 264 ff.). Von den Joruben, die nach dem Osten zurückgedrängt wurden, sind noch auf unserem Gebiete die Nago vorhanden, deren Kämpfe mit den eindringenden Ewe ein anschauliches Echo in den Palastreliefs von Abomey gefunden haben. Jene zuerst erwähnte Tendenz der Härte und relativen Kühnheit des Ausdrucks stimmt nun durchaus mit der jorubischen Kunst überein, die wir im nächsten Kapitel

betrachten werden. Die andere Tendenz der Weichheit und der Neigung zum Dekorativen ist dann als die eigentliche Ewekunst zu betrachten. Dies geht auch mit der weiteren Erwägung Hand in Hand, daß wir im Südtogogebiet, das durch die Ewe sein Gepräge erhält, eine gleiche Tendenz der Weichheit überwiegen sahen. Beide Gebiete also, Dahomey und Südtogo, gehören stilistisch zusammen, wie dies gemäß der ethnischen Struktur zu erwarten ist. Ein fühlbarer Unterschied zwischen beiden Bereichen ist gewiß vorhanden; er tritt zugunsten Dahomeys auf: in dessen größerem Sinn für das Monumentale.

Wenden wir uns zunächst den nördlichen Dahomeyarbeiten zu, so haben wir in den Werken, die aus Abomey stammen und in den Trocadéro gekommen sind, zusammen mit jenen Arbeiten, die Luschan in seinem Bericht über die Pariser Kolonialschau von 1900 (Manuskript in Berlin MfV) veröffentlichen wollte, einen imposanten Schatz plastischer Leistungen vor uns, der an Reichhaltigkeit den jorubischen Arbeiten nicht nachsteht und sie an äußerer Größe vielfach übertrifft.

Die Hauptstücke der figürlichen Freiplastik sind die lebensgroßen Holzstatuen dreier Könige: Geso (1818—58) in menschlicher Gestalt, Guélélé (1858—89) mit Löwenoberkörper, Béhanzin (1889—93) mit Haifischoberkörper, die in der Literatur öfters behandelt sind (Abb. Clou. II, Taf. 42; Lu. S. 104; Luschans Beninwerk, S. 291; Delafosse in La Nature, 1894, II. T., S. 145; Struck in ZE 1922, S. 170; Waterlot, Les Bas-Reliefs, S. 8, bezweifelt, daß die Gesostatue tatsächlich den König darstelle, da ein analoges Bildwerk sich in einer Abomeyhütte befand, die dem Kultus einer anderen Gottheit ge-

weiht war). Die drei Figuren stehen mit starker Armbewegung da, die Linke erhoben (Geso schwingt noch ein Schwert, bei den beiden anderen Statuen fehlen die Waffenstücke, deren Griffspuren die Hände noch zeigen), die Rechte vorgestreckt. Die Figuren sind nicht ganz monoxyl; die Arme, der Löwenschwanz und die Haifischflossen sind eingesetzt. Die ganz menschliche Figur Gesos war früher mit Metallplättchen, Nägeln, Eisenzeug vom Hals bis zu den Hüften und vom Knie abwärts bedeckt, — ein Metallüberzug, von dem nur noch ein kleiner Teil existiert. Sein Kopf ist naturalistisch gerundet, mit niedriger Stirn, Augwülsten, breiten Lippen, gut ausgearbeiteten Nägeln an Händen und Füßen. Die Figur als Ganzes wirkt wie ein monumentalisierter Naturalismus ohne eigentliche feste Struktur der Prägung. Dieser eigentümlich flaue Charakter der Formgebung wiederholt sich bei den anderen Gestalten.

Zu diesen großen Figuren treten jene, von denen Luschan in seinem Pariser Ausstellungsbericht Abbildungen (S. 79, 84, 87 f., 102) gibt. Eine weibliche Standfigur, rot bemalt, mit nacktem Oberkörper, Schurz um die Lenden — vielleicht laut einer Notiz bei Hérissé (Ancien Royaume, S. 126 f.) als Bild Mahous, eines Dämons des Reichtums und der Gestirnleitung, zu deuten. Dann eine nackte Männerfigur mit Flinte und Pulverflasche. Hierzu kommen noch zahlreiche Tiergestalten, so zwei sehr große, reiherartige Fetischvögel mit zwei großen, schwarzen Hörnern, nach dem Katalog der Ausstellung: „fétiche aux oiseaux destructeurs de serpents“, zwei Vogelfiguren aus Holz, mit gestanztem Messingblech überzogen; ein reiherartiger Vogel mit Fisch im Schnabel, zweitens ein Vogel mit kleinem

Vogel im Schnabel, drittens ein Nashornvogel mit Beere im Schnabel. — Zwei Panter mit je einer halb verschlungenen Antilope im Maul, ferner zwei andere Panter, etwas größer als der Berliner Beninpanter, aus Holz, mit gestanztem Messingblech überzogen, „in gewisser Art kräftig und eindrucksvoll behandelt". „Sie gehören sicher als Gegenstücke zusammen." — Zwei Schlangen, mit Oelfarbe wie Regenbögen bemalt, die nach der Etikette wirklich Regenbogen darstellen sollten; analoge Exemplare, halb rot, halb weiß der Länge nach bemalt, hatte schon Hérissé (l. c. S. 119) im Besitze des Königs von Abomey gefunden. — Die mit grüner Erdfarbe bemalte Holzfigur eines Chamäleon. — Ein Hund mit einzelnen runden, dreieckigen und sonst unregelmäßig geformten, aufgenagelten Metallplättchen verziert. — Ferner erwähnt Luschan (S. 87) mehrere Antilopen. — Auf unserer Tafel V sieht man deutlich, daß die Beine des Chamäleons, des Panters am Leib angenagelt sind. Luschan hat daher auch wohl recht, wenn er erklärt: „Jedenfalls sind alle diese Tiere, ohne eine einzige Ausnahme, völlig modern" (S. 83).

Luschan dachte an einen Zusammenhang mit Benin (S. 79, 85, 87, 93). Er macht besonders auf den Schmuck der Sockel aufmerksam, der „mit ausgeschnittenen und teilweise gestanzten und repoussierten Metallplättchen" arbeitet, — „Schwerter, ein Kreuz, Halbmonde, ein Negerkopf mit Tätowierung und sonst kleine, flache Blechverzierungen . . . erinnern trotz ihrer unbeholfenen Rohheit ohne weiteres an die Embleme auf den Sockeln der gegossenen Beninfiguren" (S. 79). Derartig verzierte Sockel finden sich bei den Figuren des Hundes: Kreuz, Schwert, eines Nashornvogels: Negerkopf, Schwert, einer Antilope:

Halbmond. Auch in hölzernen und eisernen Fetischbäumen meinte Luschan, eine Verwandtschaft mit den Fetischbäumen Altbenins erkennen zu können, ebenso in den Tierfiguren beider Gebiete, wobei es vorderhand dahingestellt bleiben muß, ob solche Tiere ursprünglich in Dahomey gegossen wurden. — Sehr beträchtlich sind solche partiellen oder allgemeinen Verwandtschaftseigentümlichkeiten gewiß nicht, immerhin sind sie beachtenswert, weil sie im Zentrum der Monumentalkunst Dahomeys einen südnigerischen Einfluß erkennen lassen, der bis in die moderne Zeit heraufreichen würde.

Der formale Charakter dieser Stücke geht durchaus homogen zusammen mit dem der großen Königsstatuen. In technischer Hinsicht ist die Uebereinstimmung zwischen der ehemaligen Metallbedeckung der Gesostatue und jener Tierfiguren bemerkenswert.

Zu diesen Figuren, die uns teils im Original (Trocadéro), teils in guten Photos (Luschan) bekannt sind, treten weitere Nachrichten der Literatur, die jenes Material gut ergänzen. So bildet Skertchly eine Löwenfigur mit Schwertern in den Händen als Prozessionsfigur auf einem von zwölf Negern gezogenen Wagen in Abomey ab (Abb. in „Dahomey as it is", S. 353, Text S. 254); er erwähnt dort ferner analoge Figuren: eine männliche Holzfigur mit Widderkopf in Kampfstellung, sowie eine schwarze Dämonenfigur mit vier Hörnern, roten Augen, fletschenden Zähnen. — Im Leipziger Museum befindet sich ein Schnitzwerk aus Abomey, das die Bestrafung eines verräterischen Mitgliedes des Jeweordens darstellt: auf einer viereckigen Platte eine rote Figur, von fünf Seiten fressen an ihren Armen: 2 Schlangen, an seiner Brust: ein Vogel, an

seinen Hüften: 2 Krokodile (Abb. in H. Meyers Deutsch. Kolonialreich III. Farbtafel, Fig. 4). — Basler (l. c. Taf. 13) bildet eine silberplattierte Löwenfigur ab.

Fetischhütten mit freiplastischen Figuren sind vereinzelt bekannt geworden. So gibt Skertchly ein (unscharfes) Bild der Fetischhütte des Prinzen Hakansu mit vielerlei Sitzfiguren, Tiergestalten, menschlichen Köpfen auf langen Hälsen (l. c. S. 463, 440 ff.). Burton (Mission I, 287) berichtet von Fetischhütten zwischen Kana und Agbomey, die Bilder von rot und weißgefleckten Chamäleons, von Pferden, hockenden, halb befleckten, halb bemalten Männern (manche ganz braun und mit Kaurizähnen) und als größtes Stück eine riesengroße, kalküberzogene Figur eines Gorilla enthielt, der einen Menschen darstellen sollte. — Der gleiche Autor (S. 229) sah in Agbomey im Tempel des Bo in zwei Fetischreihen u. a. eine hundsartige Figur, ferner ein menschliches Gesicht in Hochrelief, dann eine Ente, ein Bobild (halb schwarz, halb weiß), eine Bofigur aus rotem Ton mit einem Bart aus Geflügelfedern, einen Topf mit Tonschlange, dem Symbol des Regenbogens.

Einen kurzen Blick werfen wir noch auf die Metallgüsse. Da kennen wir aus Luschans Ausstellungsbericht vor allem „ein auf einem mächtig dicken Fuß stehendes viereckiges Haus, in dem oben ein Löwe steht; auf dem von vier Säulen getragenen Dach steht — genau wie auf den Dächern von Benin! — ein großer Vogel. Das ganze Stück ist über 1 m hoch und durchaus aus Silber. Das Dach ist mit großen, korallenroten, zylindrischen Perlen geschmückt, die aber Zelluloid sind und aus Deutschland stammen (Lu. Abb. S. 91, Text S. 97). — Dann sind noch mehrere Gelbgußarbeiten bekannt geworden, die aus

Abomey und Zagnando stammen (Merwart, L'Art Dahoméen, 1922, S. 25), Kupfergüsse die wohl aus Abomey stammen (Abb. Aie 30. Bd., S. 383; Albéca, La France au Dahomey, S. 212). Ferner figürlicher Schmuck der königlichen Mausoleen: Elefanten aus Holz und Silber, von denen der letztere ein Schiff mit Soldaten trägt, silberne Hähne, silberne Tier- und Menschenfiguren, silbernen Baum und Perlhuhn (Abb. Skertchly, l. c. S. 189, 399, 437). Bei diesen Figuren muß es dahingestellt bleiben, ob es sich um Güsse handelt oder um Holzfiguren, die mit Metall überzogen waren. Uebrigens dürfen erst seit 1900 Messinggüsse von gewöhnlichen Handwerkern gefertigt werden, — so hat der Sammler der im Baseler Museum befindlichen modernen minderwertigen Messinggüsse (Vogel, Elefant usw. aus Abomey), Barth, angegeben; früher sei die Herstellung solcher Arbeiten ein Vorrecht der Könige gewesen (Vgl. Berichte aus MfV Basel, f. d. Jahr 1909, S. 35).

Eine Kategorie für sich bilden dann die kleinen „Figuren" von Opfergerätaufsätzen, aus Metallplatten ausgeschnitten, die Luschan (S. 94 ff.) vorführt und für die wir in einem Stück eines solchen Aufsatzes mit „Figuren" im Berner Historischen Museum eine greifbare Anschauung erhalten.

Diese freiplastischen Figuren gewinnen ihren architekturalen Abglanz in den vielen Reliefs in Abomey, von denen z. T. kolorierte Abgüsse im Trocadéro aufbewahrt werden und die in großer Zahl von Albéca (l. c. S. 111, 138), Hérissé (l. c. S. 32, 117, 362, Taf. IV, VIII, XXII), vor allem von Waterlot (Les Bas-Reliefs, 1926) veröffentlicht worden sind. Das Auszeichnende dieser Stücke ist die dekorative Tendenz, die sich weniger Gegenstände bedient,

um eindringlich zu wirken. Es herrscht hier also kein horror vacui, sondern eher die Freude an der kraftvollen Erscheinung einzelner Figuren. So sind z. B. die Gestalten des Elefanten, Pferdes, Löwen . . . mit ziemlich viel freiem Raum über ihnen und daneben hingestellt. Jede Figur kommt so zu ihrer vollen Geltung. Umrißwirkung und Hochrelief arbeiten in dieser Hinsicht Hand in Hand. Wenn der Eindruck trotz dieser starken Plastizität und trotz der Einfachheit der Mittel nicht sonderlich schlagend ist, so liegt dies an der Art der Formgebung im einzelnen: das plastische Gebilde umgrenzt sich weich und wirkt daher insofern ziemlich flau. Vielleicht ist man geneigt, an den abschwächenden Einfluß des Abgußverfahrens zu denken, aber ein Blick auf die Türflügel von Abomey lehrt, daß diese Originale die gleiche Weichheit des Stils zeigen, wie jene Wandreliefabgüsse.

Als ob die Dahomeer das Fragwürdige ihres plastischen Formwillens gespürt hätten, haben sie mit einer Art Enthusiasmus ihre plastischen Arbeiten mehr oder minder grell bemalt. Das haben sie auch mit der Mehrzahl jener Reliefs getan. Ihre F a r b w a h l bevorzugt das Starke, Scharfe, Kontrastreiche: schwarz, grün, rot, gelbrot. Aber bei aller Kraßheit der Farben wird der Eindruck in plastischer Hinsicht nicht verstärkt.

I n h a l t l i c h sind diese Reliefs von hohem Interesse. Wir sehen einen portugiesischen Pater auf hohem Schiffsverdeck oder die Eroberung einer feindlichen Ortschaft oder die Symbolisierung einer Tributablehnung gegenüber den Nago oder den Kopf eines Nagokönigs auf der Spindel einer Lieblingsfrau Gesos oder ein von zwei Händen gehaltenes schwarzes, weiß gefleckte Gefäß (Ahnenopfer) oder eine gelbe Amazone mit rotem Haar, die einem toten, schwarzen Nago-

mann mit grüner Hacke den Leib öffnet, — fernerhin Szepter, Baumbilder usw. Das staatliche, vor allem das politische Leben der Dahomeer zieht an uns vorüber, teils direkt, teils in Symbolen ausgedrückt, — ebenso anschaulich, aber vielseitiger, wenn auch ausdrucksschwächer, wie die Gelbgußplatten Benins das dortige Leben schildern.

Zu diesen Wandreliefs treten als minder wertvoller Ausdruck des plastischen Triebs die Reliefs auf den hölzernen Türflügeln aus Abomey (Trocadéro Nr. 33 095—98) hinzu. Wir finden hier ein buntes Neben- und Uebereinander von Figuren, deren innerer Zusammenhang, wenn ein solcher bestehen sollte, nicht klar ist: rotes Pferd, schwarzer Elefant, rote Frösche, schwarz-weiß-roter Hahn füllt z. B. das eine Feld aus (Abb. in Luschans Ausstellungsbericht, S. 81; Delafosse in La Nature, 22. Bd. II. T., S. 328, mit etlichen Sinndeutungen). — —

Der südliche Küstenstrich Dahomeys hat nicht über die gleichen Monumente zu verfügen, wie die Abomeys. Dafür ist eine größere Zahl kleinerer Stücke bekannt geworden, die größtenteils aus Porto Novo stammen, — auch hier war der Betrieb einer Hofkunst, wenn auch anscheinend in geringerem Umfange als im Norden, im Gange. Da haben wir (im Trocadéro) männliche Standfiguren mit Schwert und Rundschild: Gott Oro (Nr. 30 985), oder mit Schwert und abgehauenem Menschenkopf in den Händen (Nr. 55 900) oder mit einer Doppelaxt (Nr. 55 901). Ferner einen roten, schwarz gefleckten Affen, der den Kopf in beiden Händen auf die Knie gestützt dahockt (Nr. 55 902). — Dann Figurengruppen, wie die des Schlangenpriesters mit der Opferschale (Nr. 30 990, Abb. bei Foa, Dahomey, Taf.

V, 1), oder die eines Fetischbaums, von zwei großen Vogelfiguren flankiert (Bern, Hist. Mus. Nr. Dah. 69). Dann eine Reihe von Königssitzen. So z. B. mit acht Tragfiguren (zwei kniende Männer und beiderseits je drei Standfiguren, jede Figur hält einen Gegenstand in den Händen) (Nr. 30 991, Abb. Aie 30. Bd., S. 377), oder ein Sitz in zwei Etagen: unten und oben je eine sitzende Frau, flankiert von knienden oder stehenden Männern und Frauen (Nr. 30 989); — vermutlich (aus stilistischen Gründen) entstand in Porto Novo auch der Königssitz (aus Kana) in zwei Etagen: oben der König unter großem Sonnenschirm, flankiert von je fünf weiblichen Stand- und Sitzfiguren mit Attributen des Königstums, unten elf Standfiguren (zwei Soldaten, die neun Gefangene bewachen) (Nr. 33 099, Abb. bei Lu., S. 106; in La Nature, 22. Bd., II. T., S. 328). Diese beiden Schemata: die Sitzfläche auf ein oder zwei Etagen mit Stützfiguren, sind das Uebliche.

Zu diesen Sitzen treten Schalen mit Tragfiguren. So ein Exemplar des Trocadéro (Nr. 31 006), getragen von zwei rötlichen, stehenden Frauen und einem grünen sitzenden Manne, auf dem Deckel ein brauner sitzender Mann. Andere Stücke (Abb. Lepage Taf. XII; Nu. Taf. 38, S. 54; Va. S. 138; H. Meyer, Kol.-Reich III. Farbtaf. Fig. 10, hier stilkritisch eingeordnet) zeigen als Tragfiguren Vogel, Schlange, Hahn, sitzende oder kniende Frau mit Kindern (vgl. auch Foa, Dahomey, Taf. V, 3).

Spielbretter, getragen von Reihen menschlicher Stand- und Sitzfiguren (Trocadéro Nr. 31 014 f.), seien noch hinzugefügt.

Die Farbgebung all dieser verhältnismäßig kleinen Stücke hat den gleichen Stempel, wie die norddahomeysche Kunstübung. Sie ist hart, scharf, arbeitet

gern mit Kontrastfarben, geht auf das Grelle, Leuchtende. Aber sie ist kleinlicher im Gebrauch, arbeitet mit kleinen Flächen, schmalen Streifen, — sie unterscheidet sich also auf farbigem Gebiet ebenso stark von Norddahomey, wie in plastischer Beziehung.

Die Literatur fügt diesen Stücken in Abbildungen einige Arbeiten hinzu. Eine männliche stehende Fetischfigur (Gl. 49. Bd., S. 242). Eine männliche Standfigur, anscheinend mit Zeremonialaxt in der Hand, inmitten einer Bestattungszeremonie (Ann. Prop. Foi, 54. Bd. [1882], S. 380). Die Figur der Göttin Odudua, eine kniende weibliche Figur mit Kind auf dem Schoß als Mittelstück am Vordach des Fetischtempels, der dem Gotte Obatalla geweiht ist (Miss. Cath. 16. Bd. [1884], S. 198). Eine weibliche Figur mit Doppelaxt auf ihrem Kopf, auf einem Handgriff kniend, also wohl als Schangokeule zu betrachten (Clou. II, Taf. 40, stilkritisch hier eingeordnet). Eine bekleidete Sitzfigur mit Zackenkranzhut (Gl. 49. Bd., S. 242). Eine weibliche Herme mit (wohl eingetiefter) Halbkugel auf dem Kopf (eb.). Ein menschlicher Kopf auf hohem, kegelförmigem Untersatz (Clou. II, Taf. 38, hier stilkritisch eingeordnet). — An Figurengruppen sind veröffentlicht worden: Schango und drei jorubische Göttinen (Miss. Cath. XVI. Bd. [1884], S. 205),— Schnitzerei in zwei Etagen: oben der König mit sechs Frauen, unten vier stehende Männer und eine sitzende Frau (Hérissé, l. c. S. 24). An Reiterfiguren haben wir den speerbewaffneten Gott Obatalla in seiner Tempelhütte (Miss. Cath. XVI. Bd., S. 197 f.) und die sehr gute Arbeit eines Reiters zu Pferde (mit schräg zusammengehenden Füßen auf der gleichen, kleinen Viereckplatte) (Clou. II, Taf. 41, hier

stilkritisch eingeordnet). An Sitzen ein Exemplar mit männlichen und weiblichen Standfiguren in zwei Etagen (Abb. Nu. Taf. 32 f.).

Die Literatur gibt außer diesen Abbildungen noch weitere Mitteilungen ohne Bilder zu Protokoll. In den meisten Tempeln ist Obatalla als Krieger, Oduduа als säugende Mutter dargestellt (Miss. Cath. 26. Bd., S. 197 ff.). Die Einheit Obatallas und Oduduas ist durch eine Statuette mit einem Fuß, einem Arm, Schwanz mit Kugelendung repräsentiert (eb.). — Pauli (Gl. 49. Bd., S. 244) berichtet, daß „eine Familie, welcher das eine von jüngst geborenen Zwillingen gestorben war, aus Holz eine dem Verstorbenen natürlich möglichst wenig ähnelnde Gestalt mit größeren Gliedmaßen gezimmert"; von der guten Konservierung dieser Puppe, die dann von der Familie als Heiligtum verehrt wurde, glaubte man das Wohlergehen des lebenden Kindes von nun an abhängig. — Im Tempel zu Lokoro bei Porto Novo gab es eine Darstellung von Oya, der Göttin des Niger, mit acht Köpfen um ein Hauptkopf herum (Farrow, Faith . . . of Yoruba Paganism, S. 64 f., erklärt diese Statuette „zweifellos" (?) für die Darstellung der Nigerdeltas).

Porto Novo scheint der Zentralpunkt der südlichen Kunstproduktion gewesen zu sein. Auf andere Orte des Küstenstrichs deuten andere Objekte und Nachrichten. So kennen wir aus Wydah die ganz moderne lebensgroße eiserne Standfigur des Kriegsgottes Bo oder Gbo, mit ganz roh angedeuteten Gesichtszügen, in einer Art eisernem Hemd, in den Händen Schwert und Szepter (im Trocadéro, Abb. bei Clou. II, Taf. 43; in Lu., S. 77 f., Beninwerk, S. 292; La Nature, 22. Bd. [1894], II. T., S. 145). Ebenfalls aus Wydah wird vom Gotte Dohen, der Schiffe

nach Wydah ruft, berichtet, daß er als sitzender Mann auf niedrigem Schemel, Hände auf den Knien, dargestellt sei (Skertchly, l. c. S. 47). Wir hören von Legbastatuen beiderlei Geschlechts (das weibliche Geschlecht ist aber seltener, als das männliche), im Kreis mit Keulen umsteckt (Burton, Mission I, 81 ff.); die unteren Körperpartien dieser lebensgroßen Tonfiguren auf den meisten öffentlichen Plätzen Wydahs sind überlebensgroß, — manchmal stellt man vor diese Figuren eine Tafel mit Opfergaben hin (Duncan, Travels I, 124). — In einem Privathaus sah Skertchly (l. c. S. 13) unter einem Schutzdach Tonfiguren eines Alligators, Leoparden, Mannes (mit Blut beschmiert und mit Federn beklebt), Vogels. — Barbot sah kleine Figuren, 5—6 Zoll hoch, aus rotem oder schwarzem Ton, häufig in den Häusern, Kammern, Feldern, auf Straßen und Fußsteigen und in besonders dazu hergerichteten Hütten. (Allgem. Hist. d. Reisen IV, 330.) — Guillevin (Voyage dans l'intérieur . . . de D., S. 24) sah in Wydah Fetischhäuser, in die man nur kriechend gelangen konnte. Der Fetisch selbst war „zumeist ein Stück Holz, roh geschnitzt, eine sozusagen menschliche Form repräsentierend", auf der Brust trägt die Fetischfigur eine Spiegelglasscherbe in Holz gefaßt, mit deren Hilfe der Fetisch alles wahrnimmt, was auf Erden vor sich geht. — Phillips (Ehrmanns Gesch. d. merkw. Reisen, VIII. Bd., S. 189) sah Ende des 17. Jahrhunderts ein großes, hölzernes Fetischbild bei dem Palast: „Dieses war eine ausgeschnittene menschliche Figur, die im geringsten nichts Angenehmes hat". — Ein alter Bericht (Ehrmanns Gesch. d. merkw. Reisen, XI, 104) beschäftigt sich mit Agoye: „Ein häßliches, meerkatzenähnliches Bild von schwarzer Erde oder

Ton, solches eher einem Frosch als einer menschlichen Gestalt ähnlich sieht." (Vgl. Labarthe, Reise nach der Küste von Guinea, 1803, S. 92, A 1; Abb. in Allgem. Hist. der Reisen IV, Taf. Nr. 48, bei S. 328, Höhe nach dieser Quelle, S. 330: 18 Zoll). —

Neben Wydah tritt noch Agweh auf, — hier wurde der Meergott Avrikiti durch die Tonfigur eines sitzenden Mannes dargestellt (Ellis, Ewe-speaking Peoples, S. 67). —

Zu diesen Figuren und Mitteilungen, die man unter den Küstenstrich und das Hinterland aufteilen kann, kommen weitere Stücke und Berichte ohne Lokalangabe. Da haben wir außergewöhnlich geformte Stücke. So eine männliche Standfigur auf Spitzsockel mit buckligem Rücken, eingeschnürter Taille, pyramidenartigem Bau des Leibes (Trocadéro Nr. 55 886). Oder die merkwürdige weibliche Halbfigur, die von der Schulterpartie an nach unten sich zuspitzt, mit oben ovalem, unten sehr spitzem Leib, der von der Schulterpartie an in eine vordere und eine hintere Hälfte gespalten ist (Stuttgart, Smlg. Krämer 93 624).

Dann in Sammlungsgegenständen und Abbildungen Objekte, die zwar aus dem üblichen Schema nicht herausfallen, aber eben ohne Provenienzangabe sind. So ein Antilopenkopf als Gefäß (Stuttgarter Lindenmuseum Nr. 25 118, hier als Schweinskopf bezeichnet!). Dann eine Legbafigur mit geraden Beinen, anscheinend ohne Genitalien, in hemdartigem Gewand, im Mund eine Doppelaxt (Albeca, l. c. S. 135, 138: „legba androgyne"). — Eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt, als Symbol des Regengottes (Hérissé, l. c. S. 119). — Zwei Sitzfiguren nebeneinander (TdM 7. Bd., S. 76). — Männliche

Hockerfigur (Aie 30. Bd., S. 383). — Hockender Hundsaffe (TdM 7. Bd., S. 76). — Bellender Hund (eb.) — Männlicher Legba mit riesigem Phallus, seine Hände auf den Knien; vor ihm eine kleine Legbafigur (Hérissé, l. c. Taf. 14: „Statuette des ‚gekrönten' Legba.") — Sitzender Affe (Aie 30. Bd., S. 383). — Zwei hockende Affen (eb.) — Eine nackte Amazone (mit erhobenen Armen) auf den Schultern eines Fußsoldaten (Merwart, Collection, 1. Umschlagseite). — Schalentragfiguren: Soldat mit Gewehr, (Albéca, l. c. S. 97), Schlange (Aie 30. Bd., S. 376). — Menschenkopf auf langem Hals, der in den Boden gebohrt ist, als Legba bezeichnet (Miss. Cathol. VII. Bd. [1875], S. 589, 592). — Ibedji-Doppelfigur: zwei kniende Menschen auf gleicher Basis (ebd. S. 581, 592). (Dies und das vorige Stück aus stilkritischen Ueberlegungen nach Dahomey gesetzt!).

Eine Reihe von nicht illustrierten Berichten meldet von Figuren, besonders von Götterbildern. Besonders ausführlich wird der Legba (Albéca, l. c. S. 138; Ellis, l. c. S. 41 f.; Rev. mar. et col. II, 349, 363) behandelt.

Im Zusammenhang mit den Götter- und Dämonenkulten treten Tierfiguren auf, die sie symbolisieren. So der Kaiman als Repräsentation der Sonnengottheit Lisa (Albéca, l. c. S. 140). Dann das Chamäleon als Darstellung der Nationalgottheit Togbodonou (ebd. S. 140), sowie als Bote Lisas (Ellis, l. c. S. 65), endlich als mythisches Wesen, mit dem Mahou die Erde erzeugt hat; — es ist überall dargestellt (Hérissé, l. c. S. 167). Dann Leoparden in Schreinen, besonders beliebt und für die königliche Familie heilig (Ellis l. c., S. 75). Dann die Schlange, als

Repräsentation des Regenbogengottes Amgi-ewo, der Reichtümer gewinnen hilft, aus Ton mit zwei kleinen Papageienfedern, zusammengerollt in einem kleinen, irdenen Gefäß (Ellis, l. c. S. 49; Skertchly, l. c. S. 472). Dann die Tigerkatze (gemeint ist wohl Leopard?) als Schutzgottheit der Könige (Albéca S. 140). Endlich eiserne Schildkrötenfiguren, die zum Kult des Kriegsgottes gehören und bei hl. Handlungen auf der Spitze von Eisenstäben getragen werden (Ellis, l. c. S. 68).

Als menschenhaft gestaltete Götterfigur tritt nur die des Kriegsgottes Bo auf, eine männliche Hockerfigur mit stark entwickeltem Phallus; zu seinem Kult gehören kleine Tonfiguren beiderlei Geschlechts mit betonten Sexualien, schwarz oder rot oder blau bemalt, etliche mit weißen Kragen und Westen (Ellis, l. c. S. 68).

Zu diesen Götter- und Dämonenfiguren treten Einzelfiguren magischen und anscheinend weltlichen Charakters. So Holzstatuetten vor Häusern, um Unheil am Eintritt zu verhindern (sog. bôtchiè); es gibt bôchiè für den Hausherren, für seine Frauen, für seine Kinder (Hérissé, l. c. S. 154). — Réal (Aie 30. Bd., S. 382 ff.) erwähnt hölzerne Statuetten von Fetischen, Kriegern mit abgehauenem Kopf in den Händen, sitzenden Affen, — Tonstatuetten hockender Affen.

Hierzu treten Nachrichten von Prozessionsfiguren, von denen wir in der Literatur etliche Abbildungen besitzen (siehe oben S. 125). Burton (Mission I, 361) zitiert aus einem Briefe Wilmots den Satz: „Da gibt es alle möglichen Arten von Bildwerken, wie Löwen, Tiger, Hunde und andere namenlose Tiere, in roher Weise geschnitzt und in allen großen Prozessionen herumgetragen."

An Privatfetischen erwähnt Skertchly (l. c. S. 473): Lehmfiguren oder Holzfiguren von Tieren, Vögeln usw.

Im Gebiet der Gebrauchskunst finden wir erwähnt: Schalentragfiguren: Gans, Hahn, Esel, Stier (Aie. 30. Bd., S. 374 ff.) und als Schalendeckelfigur: Reiter (ebd. S. 374). —

Das Maskenwesen hat in Dahomey keine so ausgebreitete Fruchtbarkeit, wie z. B. in Joruba. Bouche (La Côte des Esclaves, S. 123) berichtet von ihrem Erscheinen in Agoué (Küstenort); sie gelten als wiedererstandene Tote. — Albéca (l. c. S. 140) erklärt die „gunguns" für maskierte, dem Mawu geweihte Fetischöre, — nach seiner Abbildung (S. 141) ist die Maske rein geometrisierend gemustert. — Merwart sagt von den Totenkultmasken (l. c. S. 10): sie repräsentieren meist menschliche Gesichter, die gut in der Form, aber phantastisch in der Färbung sind. Eine außerordentliche Korrektheit walte in der Darstellung der Frisuren ob. „Von einer zur anderen Maske kann man die verschiedenen Frisuren vergleichen, je nachdem sie das Geschlecht, den Rang, den Beruf ausdrücken: Kriegsmützen bei Soldaten, rituelle Kappen bei Fetischeuren, oft sehr komplizierte Frisuren bei Haremsdamen. Eine dieser weiblichen Masken trägt drei parallele Haarwülste (cimiers de cheveux); eine andere, mit gelblicher Färbung, ein Chignon aus etwa zwanzig Stocklocken."

Die Lokalisation der Sammlungs- und Abbildungsobjekte macht hier noch größere Bedenken als bei den Statuen, da die Provenienz nirgends klar angegeben ist. Der ganzen Gesichtsbildung nach gehören die Stücke des Trocadéro wohl in den südöstlichen Küstenstrich.

Im allgemeinen handelt es sich um Auflegemasken einfacher Art, überwiegend menschliche Köpfe (Abb. Clou. II, Taf. 39; FA, Taf. IX, Fig. 96, 99; Merwart, l. c. 4. Umschlagseite), — ferner (seltener) um phantastische Masken, wie die des Todesgottes Kou-Hossou (schwarz, zähnefletschend, mit großem Rüssel) (Abb. Merwart, l. c. 4. Umschlagseite), — endlich um Tierköpfe, so ein Schweinskopf aus Porto Novo (Abb. FA, Taf. XIII, Fig. 130).

Zu dieser einfachen Form treten Masken mit Aufbau hinzu. So ein Negerkopf mit obenauf hockender Affenfigur (Abb. Luschan, Beiträge, Taf. 41, Fig. 2; FA, Taf. VIII, Fig. 92), — ein Negerkopf mit kranzartig angeordneter Schlange (Abb. Luschan, l. c. Fig. 1; FA, Fig. 91), — ein Negerkopf, der auf wagerechtem Rundbrett sieben Standfiguren trägt (Abb. Nu., Taf. 35).

Daß es auch in Abomey Masken gab, geht aus einem Bericht von J. Duncan (Travels, S. 245) hervor, der bei der Erzählung von Empfangsfeierlichkeiten am königlichen Hof Maskenträger erwähnt, die „ihre Possen trieben“: einige mit bärenartigen, andere mit affenartigen Masken. Etliche trugen Hörner, mit Bändern befestigt, an der Stirn. — Leider ist diese Notiz zu fragmentarisch, um von Nutzen zu sein.

Den Priestern des Afaorakels schreibt eine Bemerkung von Delafosse (La Nature, 22. Bd., II. T., S. 330) ebenfalls eine Maske zu: sie bedecken sich oft das Gesicht, wenn sie sich auf die Befragung des Orakels vorbereiten, mit einer Maske, die dem Gesichtsrelief auf einem Türflügel aus Abomey gleicht. Diese Maske näher zu kennen, wäre um so interessanter, als wir aus Joruba von solchen Masken nichts hören. Da das Fa-Orakel nach Hérissé (l. c. S. 146) Anfang des 18. Jahr-

hunderts vom Lande der Nago her importiert worden ist, die es ihrerseits wieder von den Mohammedanern übernommen haben, so würde es sich bei jener Maske um eine Originalschöpfung der Nago oder der Priester von Abomey handeln.

Eine Fetischmaske, Gélédé, wird in den Missions Catholiques (VII. Bd., S. 602, Abb. S. 600) erwähnt, die zum heiligen Hain gehört; alle Jahre befragt man nach der Ernte Ifa, welches Opfer dem Gélédé erwünscht sei. Eine Stadt im Innern hat einen weithin berühmten Gélédé: die hohle, sehr große Holzbüste eines Mannes, die der Fetischeur wie einen Panzer trägt, um den Rumpf herum sind vier Marionetten (pantins) disponiert, die als Kinder des Gélédé gelten und die der Fetischeur mittels eines Fadens hin- und herbewegt, während der Gélédé selbst ausruft: „Meine Kinder grüßen euch!“ — Eine genaue Ortsbestimmung ist in dem Aufsatz freilich nicht angegeben, aber nach dem Sprachgebrauch des Legba und nach dem Stil der Abbildungen muß es sich um den Dahomeybezirk der Sklavenküste, die im allgemeinen angegeben wird, handeln.

10. SÜD-NIGERIEN

JORUBA. Die Schnitzereien des Jorubalandes gehören zu den afrikanischen Kunstdingen, die uns am besten bekannt sind. Dank der Sammlertätigkeit von L. Frobenius verfügen die Museen von Berlin, Hamburg, Leipzig über einen großen Reichtum vorzüglicher Stücke: Masken, Statuetten, geschnitzte Bretter, reliefierte Türen, Schalen mit Tragfiguren, Gelbgüsse usw. Wir sind aber nur für das nördliche Gebiet der Joruben, ihr Hinterland, in der begünstigten Lage,

daß wir seine Kunstproduktion in so reichem Maße vor uns sehen. Das südliche Gebiet, der Küstenstrich also, ist weit geringfügiger vertreten. Wohl mag man sich mit der Erfahrung trösten, die sich auch diesmal bestätigt: daß die Küstenlandkunst weit weniger charaktervoll als die des Binnenlandes ist, — es bleibt der Mangel eines umfassenden Materials aus dieser südlichen Gegend immerhin bedauerlich.

SÜDJORUBA. Aus Lagos sind Masken in größerer Zahl nach Europa gekommen. Aber diese Stücke sind zumeist nicht von besonderem Belang. L. Frobenius hatte in seiner Arbeit über „Masken und Geheimbünde Afrikas" (S. 28) sogar alle Angaben, die auf Lagos als Herkunftsort von Masken verwiesen, ablehnen wollen, — er verwies auf die Mitteilung eines englischen Gewährsmannes, derzufolge „die Masken, welche in Lagos den Europäern zum Kauf angeboten werden, entweder von den Yebu (engl. Yabos, auf einigen Karten Jebu) mitgebracht oder nach dem Muster der Jebumasken angefertigt wurden". Von anderer Seite ist darauf hingewiesen worden, daß die Lagosmasken schon 1885 für den Export nach Europa hergestellt wurden und von europäischen, dorthin importierten Masken beeinflußt gewesen wären (ZE 29. Bd. [1897], S. 110, Verhandlungen). Dies letzte Bedenken ist gewichtiger, wenigstens bezüglich der Qualität und Originalität der Stücke, als der Einwand von Frobenius. Wohl scheint die Angabe, auf die er sich bezieht, richtig zu sein. Denn wir hören auch von anderer Seite, daß die (Eko genannten) Lagosbewohner aus verschiedenen Teilen Jorubas stammen (Nigerian Chronicle, 5. November 1909, S. 4) und ferner, daß Zeremonien und Maskeraden der Jebu wahrscheinlich von Einfluß auf

die Lagosianer gewesen sind (ebd. 12. November 1909, S. 4 f.). Deswegen erscheint es aber nicht gerechtfertigt, die Stücke mit der Provenienzangabe „Lagos“ dieser Ortschaft abzusprechen und ihren Ursprung wohl im Norden des Landes zu vermuten. Im Gegenteil wird man um so eher in ihnen die künstlerischen Dokumente des Küstenstrichs, insofern er die Egba-Awori (in deren Gebiet Lagos liegt) und die Ijebu umfaßt, erblicken können (Uebersichtskarte der Stammeseinteilung bei Talbot, South. Nigeria IV, 53). Von den Jekri und Ekiti fehlen uns vorläufig noch beglaubigte alte Stücke.

Die südjorubische Schnitzerei tritt uns fast ausschließlich in M a s k e n entgegen. Es entwickelt sich mehrfach im Anschluß an diese Masken auch, gleichsam anhangsweise, eine freiplastische Schnitzkunst, indem die Maskenköpfe von Reitern in größerer oder kleinerer Gruppierung (Berlin) oder von Akrobaten (London) usw. bekrönt werden. Aber eine völlig selbständige statuarische Kunst ist vorläufig nur in wenigen Exemplaren (Lübeck, Abb. Nu. Taf. 36) festzustellen, zu denen allerdings ein paar interessante Gelbgußköpfe aus Ijebu-Ode mit hoher, schmalwerdender Stirn, großen Augwülsten, großer Nase mit breiten Nasenflügeln, breitem Unterkiefer, auf kegelförmigem Untersatz gehören, die Talbot (South. Nig. III, Taf. bei S. 924) veröffentlicht hat.

Der T y p u s d e r M a s k e n (Abb. bei F. v. Luschan, Beiträge, Taf. 41, Fig. 3, 6; FA, Taf. IX, Fig. 97, 100 f., 105, 107, 129, [aus Lagos: 4 Stück, aus Abeokuta, „von Anyboloye einem Egbodo angefertigt“: zwei Stück; aus dem Jebuland: ein Stück]; stilkritisch sind die von Frobenius aufgeführten Stücke als südjorubisch zu bestimmen) ist nun durchweg der gleiche. Man hat mit wenig Ausnahmen immer das gleiche

Schema vor sich: einen Kopf in Naturgröße und mit großem Können geformt, — einen Kopf, dessen Kennzeichen sind: die gewölbte, hohe Stirn, die ganz offnen Augen, die leicht gebogene, scharfkantige Nase mit breiten, präzis abgeteilten Nasenflügeln, die wulstigen, etwas geschwungenen Lippen des zumeist geschlossenen Mundes, das vorstoßende Kinn und die dreieckig stilisierten, hochreliefierten Ohren. Die Frisur ist nicht so vielfältig wie in Nordjoruba, sondern sie bildet zu dem naturalistisch gefühlten Antlitz ein stark zusammengefaßtes, kubistisch betontes Gegengewicht, gewissermaßen den Hintergrund. Als besondere Kennzeichen des südjorubischen im Unterschiede zum nordjorubischen Stil kann man die offenen Augen, das stilisierte Ohr und die geschwungenen Lippen anführen. — Uebrigens treffen diese Merkmale und jene Charakteristik auch auf die meisten Masken aus D a h o m e y zu, so daß man diese demnach als aus dem Südosten der französischen Kolonie stammend betrachten darf. — Das schönste Exemplar dieses Typus, das sich im Berliner Museum (Nr. 32 551, Abb. in „Hauptwerke aus den Staatl. Mus. W. v. Bode zu Ehren", Taf. 50) befindet, ist leider seiner Herkunft nach nicht bestimmt.

Die a l l g e m e i n e n K e n n z e i c h e n der Kunst Südjorubas sind eine gewisse Eleganz und Schlankheit. Gegenüber der nördlichen Jorubenkunst wirkt sie daher leicht etwas fade und nicht eigentlich plastisch, ja nicht einmal ganz belebt. Kennzeichnend für solchen Unterschied ist etwa der Vergleich zwischen einer beliebigen Lagosmaske und einer nordjorubischen Egunmaske (Berlin Nr. 27 336), die dem südlichen Typus einigermaßen nahesteht: der eleganten Schmalheit des Südtyps tritt hier eine gedunsene, allseitige Auswölbung entgegen, in die sich die Augen gut einfügen.

Inhaltlich findet man dargestellt: Köpfe von Haussa und Negern (Stuttgart), Widder (Bern) als Vorlege- oder Auflegemasken, ferner auch vollplastische Holzköpfe auf ausgehöhltem Untersatz (Stuttgart). Neben dieser einfachen Form dann die kompliziertere: ein Negerkopf mit einem großen Aufsatz in Gestalt eines Reiters in der Mitte, flankiert von je drei Reiterfiguren und Fußgängern (Berlin, Abb. bei Luschan, Beiträge, Taf. 41, Fig. 9, 9 a), — dann, als ein Gipfelpunkt dieser schmucklustigen, darstellungsfreudigen Kunstübung: ein Negerkopf mit zwei hohen und zwei kurzen Hörnern, an denen und auf denen Affe, Vogel, Schlange, Akrobaten sich tummeln (London, Brit. Mus. Nr. 1909—118).

Die südjorubischen Masken stehen vermutlich durchweg in Zusammenhang mit Bestattungszeremonien, deren Eigenart im Lagosgebiet Adelosa (Burial Cost., im Nig. Chron. I. Bd., 5. Nov. 1909, S. 4 f.) geschildert hat. Hier tritt die Adamumaske auf, eine lokalisierte Form des Elukugeistes der Jebus. Sein 1. Grad ist durch eine Tierkopfmaske aus Epeholz mit flachem Maul, das so lang ist, wie ein Schweinsrüssel, gekennzeichnet. Diese Maske gilt als der Adamu Orisha selbst; als seine Begleitung fungiert eine genau so maskierte Figur (Ogunran, sein Sohn), die sich wie ein Verrückter gebärdet. Der 2. und 3. Grad hat nicht näher beschriebene Masken. — Mit Namen des Adamu oder auch mit Eyo werden die Bestattungszeremonien der ursprünglichen Ansiedler von Lagos, die nach Adelosa aus verschiedenen Teilen Jorubas stammen, und ihrer Nachkommen bezeichnet. Die so benannten Masken treten in den Straßen auf, sie bedeuten den wiederverkörperten Geist.

Auf den Abbildungen freilich, die Masken jener Gegend darstellen, findet man jedoch ausschließ-

lich einfache Verkleidungen durch Tücher (so bei Dennett, Nig. Stud., bei S. 32).

Unter den Sammlungsgegenständen findet sich keine Tierkopfmaske der angegebenen Art aus Lagos, falls wir nicht das angeblich aus Porto Novo stammende Stück, das einen Schweinskopf darstellt (Berlin, Nr. 6302, s. oben S. 138) für Lagosexport halten dürfen. Somit würde man die anderen Lagos- bzw. Jebumasken für die Verkleidung des 2. und 3. Grades halten können.

Die südjorubische Schnitzkunst tritt uns, wie gesagt, in dem Material der Museen fast ausschließlich im Zusammenhang mit dem Maskentum entgegen. In der Literatur aber ist die Rede auch von selbständigen Werken der Plastik. R. und J. Landor (Journal of an Exped., S. 74 f., 107, 113) erwähnen mehrfach derartige Stücke. In Larro bildete das Modell eines Kanoes mit den Figuren dreier Ruderer den Ortsfetisch. In der Umgegend von Egga begegneten viele Frauen mit kleinen Holzfiguren von Kindern auf den Köpfen dem Reisenden, — es waren Frauen, die ein Kind verloren hatten und die nun eine solche Holzfigur als Zeichen der Trauer trugen. Bei Pooya trug fast jede Frau solche Figur in ein oder mehreren Exemplaren, denen auch jeweils Nahrung präsentiert wurde. Die gleiche Reisebeschreibung (S. 101) weiß auch von Messingplatten und -figuren zu berichten, mit denen eine holzgeschnitzte Trommel in Jenna verziert war, — sie stellten zwei Männerbrustbilder mit einer Schildkröte, einen Hahn und zwei Hunde dar. Flüchtig erwähnen die Landors (S. 69) auch Türen (vermutlich Türflügel?) in Bidjie, die mit menschlichen Figuren beschnitzt waren.

Der südlichst hausende, von der zusammenhängenden Hauptgruppe der Joruben getrennte Unterstamm der Jekris hat anscheinend keinen Zusammenhang mehr mit der jorubischen Kunst. Begrenzt und beeinflußt von Ijaw und Edo, besonders Sobo, schwimmt seine bildende Produktion ganz im Fahrwasser der Nachbarn, wie denn auch die Vorfahren der Jekri über Benin und nicht vom Jebulande gekommen sind (Talbot, South. Nig. I, 317). — Die tierförmige Auflegemaske als solche, die Granville und Roth (JAI 28. Bd., Taf. VIII, Fig. 3) abbilden, ist ihrer Konstruktion nach unjorubisch und ihre Formsprache nicht minder. Das gleiche gilt in verstärktem Maße von dem Bootsschmuckstück zweier Standfiguren nebeneinander (ebd. Taf. VIII, Fig. 1) mit der harten Formgebung, die ijaw- oder sobohaften Charakter trägt. Da eine Fetischfigur bekannt wurde (ebd. Taf. X), die für die Jekri von Sobo geschnitzt worden ist, so wäre die Frage, inwieweit überhaupt die Jekrikunstübung von ihnen selbst getrieben wird.

NORDJORUBA. Das nordjorubische Gebiet ist von weit größerem Interesse als der südliche Küstenstrich. L. Frobenius hatte schon in seiner Arbeit über „Masken und Geheimbünde Afrikas“ (S. 92) Joruba im allgemeinen als eines der ethnographisch interessantesten Länder bezeichnet. Die spätere Durchforschung hat seine damalige intuitive Wertschätzung voll für Nordjoruba bestätigt. Und die neuesten Mitteilungen Talbots erweitern noch den Umkreis der Bedeutung, den man diesem Gebiet zuerteilen muß, um ein beträchtliches, da sie die künstlerische Ausstattung Benins als abhängig von Nordjoruba kennzeichnen, dessen Einfluß demnach weit über seine Grenzen hinausreichte.

Der allgemeine Eindruck der jorubischen Kunst ist zunächst gewissermaßen vorbereitet und zur Imposanz gesteigert durch die mythologisch-religiöse Weltanschauung, die sich in Mythen, Hymnen (eine große, monotheistische Hymne in Nig. Chron. 8. April 1910, S. 6 f.; Farrow: Faith, Fancies and Fetish, S. 161—165) ausdrückt und ebenso den Inhalt der Kunstübung großenteils bestimmt. Wir befinden uns hier vor Dokumenten einer fast systematischen Weltkonstruktion, die sich bis in Einzelheiten des täglichen Lebens erstreckt. Nicht allein daß eine Reihe mehr oder minder legendarisch präzisierter Götterfiguren vorkommt, — diese Gottheiten, entstanden aus vergotteten Führern alter Invasionszüge der Joruben (Talbot, South. Nig. I, 279), sind mit mancherlei Elementen des religiösen Lebens der Joruben durch den Zauber der heiligen Zahlen verbunden. So kennen wir 16 Götter, von denen jeder seine besondere Aufgabe hat, — das Ifaorakel, mit seinem vier Himmelsrichtungen repräsentierenden Brett, wird mit 16 Palmkernen befragt, und vier ihrer Würfe bilden jeweils eine Einheit, — die Woche besteht aus vier oder fünf Tagen, deren jeder einem Gotte oder vier Göttern zugeordnet ist, — auch bestimmte Farben werden dem einen oder dem anderen Gotte zugeordnet (FB, II, 280 ff.). Der Ahnenkult, der freilich samt der Maskierung von dem Nupe her übernommen sein soll (Growther and Taylor, Gospel on the banks of the Niger, S. 215), dokumentiert sich in den zahlreichen Egunmasken, aber die überwiegende Rolle ist doch der hohen Mythologie zugewiesen. Aus den Figuren Obatallas, Oduduas, Schangos usw. und ihrer Kulte, besonders des Schangodienstes mit seinen vielfältigen Tanzkeulen usw. und der Ifazeremonien mit ihren von tierischen

und menschlichen Tragfiguren gehaltenen Schalen usw., leiten sich kunstschöpferische Anregungen wesentlicher und mannigfacher Art her. Auch die Architektur nimmt an diesen Impulsen in Tür- und Pfostenbeschnitzungen Anteil: so hören wir aus Ogbomocho von einem dortigen Tempel mit niedrigem, reliefgeschmücktem Tor und einer Galerie, die aus acht oder zehn Pfeilern gebildet ist, welche mit angeschnitzten Figuren einer säugenden Frau, eines Kriegers zu Pferde, einer Zwillinge nährenden Negerin, hellgelb, hellblau, rot, mattrosa bemalt, verziert waren (Miss. Cathol. XVII. Bd. [1885], S. 54; vgl. auch die Farbabb. bei FB, I, Titelbild: Schangotempel in Ibadan; vgl. ferner Burton, Abeokuta, S. 253; Clapperton 2. Reise in das Innere von Afrika, S. 48, 58, 68; Man 1901, Nr. 57; Frobenius, Atl. Götterlehre, S. 85; S. Johnson, History of the Yoruba, S. 98; Talbot, South. Nig. III, Taf. bei S. 882, 884).

Aber es ist nicht allein dieser mythische Inhalt, der die jorubischen Schnitzwerke so interessant macht, — wichtiger ist für uns die formale Gestaltung der Bildwerke. In ihr liegt durchaus der eigentliche Rechtstitel Nordjorubas vor dem ästhetischen Tribunal beschlossen.

Betrachten wir die motivischen Inhalte, so ist es eine ganze Welt, die sich auftut. Wohl bewegt sich diese ganze Kunstausübung mehr oder minder in strenger Einstellung auf den religiös hieratischen Grundcharakter der jorubischen Lebenshaltung, aber sie kennt Darstellungsmöglichkeiten, wie wir sie in dieser Fülle sonst nicht in Nordwestafrika kennen. Da haben wir die ganze Reihe von statuarischen Grundmotiven: Stehen, Sitzen, Knien, Hocken, — wir sehen dann vor uns Vollfiguren und Teilfiguren, — Einzel-

figuren und Figurengruppen, — Menschen und Tiere, — bewaffnete Reiter, — Frauen am Webstuhl, — Herr und Sklavin, — Mutter und Kind, — Göttin und Diener, — Frau mit Schale, — Freundinnen nebeneinander usw. Das Leben der Joruben hat in weitem Ausmaße dieser Schnitzkunst ihre Motive gegeben. Gewiß nur im Rahmen des religiösen Grundcharakters, der nur bei einigen Ifaschalen überschritten erscheint. Im allgemeinen sind nur die bedeutenden Elemente ausgewählt. Dieser Auswahlcharakter wird besonders deutlich, wenn wir die jorubischen Arbeiten mit den Aschantigoldgewichten vergleichen. An der Goldküste ist der Rahmen erheblich weiter gespannt, — das weltliche, rein erzählerisch-darstellerische Element ist in voller Kraft. Einen solchen Reichtum auch kleiner Motive, wie etwa das Erklimmen eines Palmbaumes, kennt der jorubische Schnitzer nicht, sondern die Bewegungsmotive werden ihm im verengten Umkreis zumeist von der Religion her bestimmt.

Dieser Nachteil zeigt sich aber sogleich als ein Vorteil, wenn wir die eigentlich künstlerische Problematik der Kunstformung betrachten. Denn es scheint, als seien alle gehemmten Kräfte in das Bereich der freigegebenen Bahnen eingeströmt, — so sehr erfüllt sich das jorubische Gebilde mit disziplinierter Kraftfülle. An dieser Doppelheit ist die Eigenart Nordjorubas erkennbar, insoweit ihr allgemeiner Charakter in Frage steht. Sie ist kraftvoll, nirgends findet man die Weichheit der eigentlichen Dahomey- und Aschantikunst, sondern durchweg tendiert die Schnittführung und Volumenbildung auf den Ausdruck straffer Energie.

Dies gilt nicht bloß von der Einzelfigur, sondern in gleichem Maße von Figurengruppen. Besonders

oft begegnen wir der stehenden oder sitzenden Göttinmutter Odudua, der Gemahlin des Götterkönigs Obatalla, mit einer mehr oder minder zahlreichen Begleitung von Kindern und Dienern. Nuoffer (Afr. Pl. S. 44, Taf. 28, 29) hat ein solches Gruppenbild des Dresdener Museums anschaulich folgendermaßen beschrieben: „In künstlerischer Hinsicht finden wir in dieser Gruppe ein Werk von meisterhaftem Aufbau und einheitlicher Raumwirkung. Von einem umfangreichen und schweren Unterbau aus, der in eine Reihe von kräftigen Pfeilern aufgelöst ist, verringert die Masse nach oben zu in scharf abgesetzten Stufen ihren Umfang, um dann gleich einem schlanken Turm, mit einer Schwellung in der Mitte, in eine abgerundete Spitze auszulaufen. Die im Halbkreis um die Hauptfigur gruppierten Menschen bringen das Volumen des Raumes voll zur Geltung. Tiefenwirkung wird erzielt. In der Körperbildung ist alles Stil: die röhrenförmigen Brüste, die in ausgeprägter Eiform vorquellenden Augen; der zylindrische Hals, der zierliche Kopf der Jorubanerin ist in ein schmales Oval, die flache Nase ganz in die Senkrechte gebracht, das kurze Kinn im prognathen Untergesicht gänzlich verkümmert. Nur der Leib zeigt lebensvolle Formen. Die Figuren der Begleiter ahmen die Formen der Hauptfigur nach."

Wir haben bisher nur die Holzschnitzerei betrachtet. Neben diesen Werken steht aber eine Reihe von Arbeiten in andersartigem Material. Zunächst der G e l b g u ß. Die Legende berichtet von der Bekleidung der Lehmpfeiler im Königspalast zu Alt-Oyo mit Bronzeplatten und Holzschnitzereien (Frobenius, Atl. Götterl., S. 61). Wieweit hier die vergrößernde Vorstellung von der Vorzeit eine Rolle gespielt hat, läßt sich vorläufig nicht näher bestimmen, da zur Zeit der Fulbekriege,

Anfang des 19. Jahrhunderts, die besten Güsse in Oyo zerstört wurden (Talbot, South. Nig. III, 824). Als Heimat des Gelbgusses nennt die Ueberlieferung sowohl Ife, als auch Oyo bzw. Ibadan, wohin viele Leute nach der Zerstörung des alten Oyo flohen (Frobenius, Atl. Götterl., S. 48 f.), als auch Ogbo, nördlich von Neu-Oyo (Frobenius, ebd. S. 60; FB, I, 177), — aus dieser Stadt stammten in alter Zeit die Güsse der Ogbonifigürchen. Prüfen wir die anderweitigen Zusammenhänge, so steht hierbei I f e im Vordergrund. Denn nach den Mitteilungen von Talbot (South. Nig. I, 280) kamen die besten Benin-Stücke dorthin aus Ife, — die bekannten Beninköpfe sind nach der gleichen Quelle von Ife- und von Biniwerkleuten ausgeführt worden (ebd. III, 926), — bis etwa 1520 kam das meiste Gelbgußwerk aus Ife nach Benin, von da an wurde es in Benin selbst hergestellt (ebd. I, 157), — aus Ife erhielten die Beniner die Masken ihrer verstorbenen Könige (ebd. I, 156) — die sicher reine Binikunst beginnt erst mit der Darstellung von Europäern im Kostüm von 1550 (ebd. I, 280), während die Ifekunst schon um 1435 hochentwickelt war (ebd. I, 281). Talbot bildet denn auch Bronzeköpfe des 15. Jahrhunderts ab, die aus Ife nach Benin gebracht worden wären (ebd. III, Taf. bei S. 926, Fig. 227). Dieser künstlerische Zusammenhang erklärt sich durch die politischen Beziehungen zwischen beiden Völkern. Die Geschichte Benins beginnt im 13. Jahrhundert mit der Erzählung wiederholter Eroberungsversuche seitens der Joruben, die denn auch allgemach zum Ziele führten (Talbot, South Nig. I, 153 ff.), so daß die Souzeränität Ifes noch im 15. Jahrhundert von den Bini anerkannt wurde.

An Gelbgüssen ist von alten Stücken, außer dem

wieder den Joruben zurückgegebenen Olokunkopf (Frobenius, Atl. Götterl., Farbtafel bei S. 2), anscheinend wenig in Joruba erhalten (Talbot, South. Nig. III, Taf. bei S. 924: großer Krieger auf Kreisrund stehend, hinter ihm drei menschliche Figuren[1]). Dafür zeugen eine Reihe kleinerer, neuerer Stücke von dem Ausklang der Tradition: kleine Ogbonifiguren, Zeremonialschwerter mit thronenden Herrscherfiguren, die aber außerhalb unserer Betrachtung stehen, ferner Gruppen von Figuren, die vielfach unter der Bezeichnung „Aschanti" gehen und zumeist Opferprozessionen von Häuptlingsfrauen oder berittenen Häuptlingen darstellen (Abb. in F. v. Luschans Beninwerk, Taf. 125, 126; Nu. Taf. 40, 41). Auch diese letzte Gruppe ist vermutlich jorubischen Ursprungs, da hier die Stilverwandtschaft mit den Stücken, die Frobenius aus Nordjoruba mitbrachte, und mit denen, die der in Togo ansässige Aligoss, der aus einer Jorubenfamilie stammte, schlagend für diese Zuschreibung spricht (Nu., S. 59, läßt denn auch das Gruppenbild mit der Mutterfigur als Mittelpunkt „wohl aus Joruba" herstammen). Diese These bezieht sich aber zunächst nur auf das Motiv der bekannten Figurengruppen, ohne sie alle auf noch einheimische Joruben zurückführen zu wollen.

Neben den Gelbgüssen alter und neuer Art stehen als Dokumente ehemaliger höherer Kunsttechnik Steinbilder von Mensch und Tier, Steinköpfe von Menschen und Tieren, endlich Terrakotta-Arbeiten, ausgegraben bei Ife. In größerer Zahl sind uns die Terrakotta-Stücke, zumeist Köpfe von Negern, bekannt (Berliner Museum). Sie haben durchweg den gleichen Typus: ein schmales, ovales Gesicht, hohe Stirn, sanft gerundete Backen, kleine, vorgewölbte, spitz ovale, offne Augen,

[1]) Shangobild? vgl. Ellis, The Joruba speaking Peoples, S. 48 f.

auffallend große Nasenflügel der stumpfrückigen, etwas eingedrückten Nase, dicke, leicht geschwungene Lippen mit Oberlippenrille, vorgeschobene Mundpartie mit etwas zurückgehendem, aber nicht unbedeutendem Kinn. Ihr Ausdruck ist so individualisiert, daß man Frobenius' Ausdruck: Porträtköpfe, beibehalten kann. Der Aegyptologe Flinders Petrie (Ancient Egypt, 1914, S. 84) schreibt: sie haben offensichtlich die Gesichtszüge der Eingeborenen, in Lippen und Kinnbacken identisch mit den modernen Joruben. Ihre ganze Art, die sich auch bei dem schon erwähnten Olokunkopf wiederholt, ist durchaus verschieden von der neueren Art der nordjorubischen Holzplastik, — viel weicher, eleganter, naturalistischer. Frobenius hat dieser Kunstübung ein hohes Alter zugeschrieben, ihre Blüte ins erste Jahrtausend vor Christus versetzt und ihren letzten Ursprung in der mittelmeerländischen Antike der Etrusker gesucht (Atl. Götterl. I. Kap.) Flinders Petrie hat dieser Auffassung beigepflichtet, Analogien mit Arbeiten in Memphis (Persische Epoche) gesehen. Talbot (South. Nig. I, 277) hat diese Stücke zwischen 2000 und 1000 v. Chr. angesetzt. Die Hoffnung von L. Frobenius, in dieser Gegend die legendäre Insel der Atlantis wiedergefunden zu haben, hat keinerlei Zustimmung gefunden. (Vgl. zuletzt „Petermanns Mitteilungen" 73. Jahrg., 1927.) Ebensowenig aber kann man die frühzeitige Datierung der Ifefunde billigen. Ohne umfangreiche Grabungen wird man eine unbedingt sichere Entscheidung dieser Streitfrage (vgl. Va., S. 164 f.) nicht erzielen können. Auf Grund stilkritischer Ueberlegungen kann man jedoch bereits jetzt mit hoher Wahrscheinlichkeit jene Stücke in das ausgehende 15. Jahrhundert n. Chr. setzen.

Die diesbezüglichen Vergleiche knüpfen an den von

Talbot angegebenen engen Zusammenhang zwischen Ife und Benin, bzw. die Herkunft der alten Beninstücke aus Ife an und führen auf diesem Umwege zu einem bestimmteren Resultat. Denn die Reihenfolge der Beningüsse ist durch F. v. Luschan und B. Struck in großen Zügen festgelegt. Wir sehen uns daher unter den Beninköpfen nach Arbeiten um, die den Ifefunden ähnlich sind, und wir werden alsdann die Entstehungszeit der Ifeköpfe aus der von Struck aufgestellten Tabelle entnehmen können. Hier kommt nun in der Tat speziell das 23. Kapitel Luschans über männliche, porträtähnliche Köpfe und die Tafeln 51, 52 seines Beninwerks in Betracht. Diese Köpfe, besonders die aus Rushmore und der Tafelabbildungen, haben eine große Verwandtschaft mit den in Ife gefundenen Terrakottaköpfen; es ist auch wohl kein Zufall, daß sich unter ihnen der Tonkopf eines jungen Mädchens (Abb. 583, aus Rushmore) befindet. Die Uebereinstimmung der Typen der Ifefunde mit jener Serie von Köpfen ist so stark, daß man die Ifestücke in die gleiche Zeitspanne einordnen kann und muß, der man jene Bronzeköpfe zuweist. Ein bedeutenderer Unterschied besteht nur in der Ohrbildung, die bei den Beninstücken erheblich einfacher, schematischer, ist als in Ife. Jene Gruppe von Köpfen wird nun um 1485 angesetzt, also werden auch die Ifearbeiten gegen das Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

Mit diesem Datum ist freilich für die Datierung der Schnitzwerke Nordjorubas nichts gewonnen. Selbst eine hypothetische Reihenfolge läßt sich nicht auf Grund einer der üblichen Entwicklungsschemata aufstellen. Auch bleibt es unerklärt und auffällig, daß die Ifefunde der südjorubischen Moderne näherstehen,

als der nordjorubischen neuzeitlichen Art, — so besonders in Bezug auf die Lippenbildung mit ihrer geschwungenen Form und der Oberlippenrille. —

Gruppieren wir die Motive statuarischer Art, so stellt sich eine Reihe von Hauptmomenten heraus. Da haben wir als Standfiguren neben jener früher erwähnten vereinzelten Gruppe in Gelbguß hauptsächlich einfache Standfiguren. Aus der jorubischen Prähistorie stammen die Steinfiguren dreier Männer in Ife, die Frobenius ausgegraben hat (FC, S. 166; Talbot, South. Nig. II, Taf. bei S. 338, 339, 340), von denen der eine als ein König Awre, der andere als sein Sklave gedeutet wird (Talbot, ebd. S. 339). Aus neuerer Zeit stammen die Holzschnitzereien von Edschu in Sitzstellung (Abb. bei F., Atl. Götterlehre, S. 169), mit kleiner Figur vor sich, deren Füße in seinem Munde stecken. — Dann ibedji-Figuren mit Kaurimuschelketten geschmückt (Abb. bei Farrow, l. c. Titelbild; Frobenius, Atl. Götterl. S. 27). Dann weibliche Stehfiguren mit Doppelbeil auf Griffsockel, als Tanzkeulen des Schangokults (Abb. bei FB, I, 237). Schließlich vier neuere Specksteinarbeiten: weibliche Standfiguren (Abb. ebd. I, 399).

Zu diesen Standfiguren treten knieende Figuren. So Edschu als knieende Frau auf Plattform auf einem Stab, seine Brüste haltend (Abb. bei Farrow, l. c., S. 88; FB I, 257), — Edschu auf Griffsockel (Abb. bei F., Atl. Götterl., S. 169; FB, I, 257), — knieende Frau auf Griffsockel (Abb. bei FB, I, 211 (Schnakpannadienst-Keule); ebd. I, 237 (Schangodienst-Keule), — der Himmelsgott Olufan, knieend mit Gewehr, faßt knieende Frau am Handgelenk (Abb. bei FB, I, 211). Hierzu treten knieende

Frauen mit Schalen (Gefäß des Schankpannadienstes, Abb. bei FB, I, 211, Fig. 17; NI, XI., S. 202). Ferner Frauen mit Kindern: knieende Odudua mit Vorder- und Gesäßkind (Abb. bei JAI 29. Bd., Taf. 9, Fig. 1), knieende Oja mit Gesäßkind, auf dem Kopf ein Schangobeil (Abb. bei F., Atl. Götterl., S. 125 [Hamburg. Mus.]; NI, XI., S. 205), — Mutter mit Schale und Gesäßkind (Abb. bei Sy. II, Taf. I [Berlin]).

Ferner Sitz- und Hockerfiguren: Edschu auf Schemel (Abb. bei F., Atl. Götterl., S. 169), hockend, Pfeife rauchend (ebd.), — weibliche Sitzfigur, Schangokeule (Abb. bei FB, I, 237).

An Kopfstücken sind bekannt geworden neben Steinköpfen (Abb. bei FB, I, 323, Taf. bei S. 400; Sy. II, Taf. 92) eine Reihe von Terrakottaköpfen (Abb. bei FB, I, Taf. bei S. 341, 344, 346), ferner Holzarbeiten (Abb. bei FB, I, Taf. bei S. 312, Unbek. Afrika, Taf. 175) und Spielpuppen für Mädchen, sog. Allangiddi, z. T. mit Brustansatz (Abb. bei FB, I, 145).

An selbständigen Figurationen haben wir dann noch Reiterfiguren: Schango zwischen zwei knieenden Frauen (Oja) mit Gesäßkind (Abb. bei FB, I, 230) und mit figürlichem Aufbau (Hamburg. Mus., Abb. bei F., Atl. Götterl. S. 125). — Ferner Tierfiguren: zwei Quarz-Krokodile in Ife (Abb. bei FB, I, 327) und eine Holzfigur eines Hundes in Bona (Abb. ebd. I, 206).

Zu diesen selbständigen Figuren treten solche hinzu, die im Zusammenhange mit der Gebrauchskunst stehen. Auch diese Figuren haben die ganze Kraftfülle der selbständigen Gestalten! Da sind zunächst Gefäße in Tierform: Chamäleon

(Abb. bei FB, I, 167), Schildkröte (Abb. ebd.), Fisch (Abb. ebd., Taf. bei S. 320 [aus Alt-Oyo]; FC, Taf. 194 [Kopf als Wasserdämon, aus dessen Nüstern zwei Arme seitwärts hervorwachsen]). — Dann die im eigentlichen Sinne dienende Plastik als Tragfiguren von Schalen: Oko, Gott des Feldbaues, als Standfigur und als Knieender (Abb. bei F., Atl. Götterl. S. 147), Reiter mit Gewehr oder mit Speer oder mit Pfeife (Abb. bei FB, I, 259, II, 384 (Taf.); Sy. I, Abb. 7; Fuhrmann, Afrika, Taf. 39), Reiter zwischen zwei Frauenfiguren (Abb. bei FB, I, 263), knieender Tambourschläger (Abb. ebd.), Frauenfiguren: knieend, sitzend, vor Henne knieend, am Webstuhl (Abb. ebd. I, 261; Fuhrmann, l. c. Taf. 20, 35, 38), Schale mit Gesichterkranz auf Standfiguren (Abb. bei FB, I, 263), Tierköpfe (Abb. ebd. I, 265), Tierfiguren: Wels, Hahn mit Schlange, zwei Tauben, Hase, Chamäleon (Abb. ebd. I, 265; Fuhrmann, l. c. Taf. 1).

Neben die Gefäße in figuraler Form treten figürliche Trommeln, so eine männliche Standfigur und eine weibliche knieende Figur, auf Rundsockeln, aus einem Obatallatempel, wohl Himmel und Erde bedeutend (Abb. bei F., Atl. Götterl. S. 121).

Dieses Repertoire von Motiven wird durch die Umschau im Kreise der Sammlungsgegenstände noch etwas erweitert. So finden wir in einer großen Gruppe des Londoner Brit. Mus. (Nr. 1912, 4—11, 1) eine große knieende weibliche Figur, die ihre Hände auf je eine andre, neben und etwas vor ihr knieende weibliche kleine Figur legt, — kleine Messinggüsse gruppieren etliche Figuren übereinander (Berlin), — eine knieende Frau mit Gesäßkind wird umstanden von einer Reihe kleiner, stehender oder knieender Figuren (Berlin, Nr. 27 316). Erst im Gebiet der Mas-

ken stellt sich in einzelnen Stücken eine großere Variation heraus.

Die literarischen Berichte ohne Illustration stimmen mit der angegebenen Liste der Motive überein und nüancieren sie im Einzelnen. Wir gruppieren sie wieder nach analogen Kategorien. An einfachen Standfiguren wird uns genannt: Aroni, Waldgott, mit einem Bein, Hundskopf, Hundeschwanz (Ellis, The Yoruba speaking Peoples, S. 79), — Oshosi, Gott der Jäger mit Bogen und Pfeil (ebd. S. 82), — Eda Ogboni, die hl. Gelbguß-Ogbonifiguren (F., Atl. Götterl. S. 59 [Wunderkraft], 94), — Ossenji, ca. 7 cm hohe Figürchen, männlich und weiblich, in Stoff eingewickelt (ebd. S. 53), — Schutzgottheiten, neben den Hauseingängen auf jeder Seite eine kleine Holzfigur, immer paarweise männlich und weiblich, manchmal in ganzer Figur, manchmal nur Gesichter und Sexualia; diese Figuren schützen gegen schlechte Einflüsse und ziehen gute herbei (ebd. S. 93); Bowen (Central-Africa, S. 315) sah ein Doppelgebilde von Frau und Mann mit einer Hand und einem Bein, mit langem Haarschopf, — er bezweifelt die Originalität dieser langhaarigen Göttin inmitten der wollhaarigen Neger.

An Gruppen von Standfiguren erwähnt Ellis (l. c. S. 48 f.) die weiße und rote Figur von Schango im Kreise von drei kleineren Frauengestalten, die ihre Hände vor der Brust zusammenlegen.

Sitzfiguren stellen Edschu dar: nackt, mit Händen auf den Kinien, mit Riesenphallus, fast vor jedem Haus unter einem Blätterdach, mit einer dem Phallus nachgebildeten Keule (Ellis, l. c., S. 64). — Farrow (l. c. S. 85 ff.) setzt ihn, wie schon Ellis, dem Legba gleich und spricht von seiner Darstellung in Ton

und in Holz. — Frobenius (FB, I, 260) meint: alle Edschubilder hätten große Füße, langen Zopf, etwas im Munde oder in den Händen. Die Hauptzeremonie des Edschufestes, das Ende Juni stattfindet, besteht nach Frobenius (ebd. S. 262) in der Errichtung einer neuen holzgeschnitzten Edschustatuette, die für ein Jahr das höchste Heiligtum der Familie ist; die alte Figur wird einem neugeborenen Kinde aus angesehener Edschufamilie anvertraut. Nach Frobenius (Atl. Götterl. S. 172) geht im Süden Jorubas die Gestalt Edschus in die des Legba über.

An Hockerfiguren wird Shigidi, Gott des Alpdrucks, erwähnt, dessen Symbol eine breite Tonfigur, mit Kauri und oft mit Federn geschmückt, ist (Talbot, South. Nig. II, 163). Wohl identisch mit dem bösartigen Dämon Shugudu, dessen Lehmfigur mit kurzem, breitem Kopf Farrow (l. c. S. 126) erwähnt.

Reiterfiguren werden einerseits mit Obatalla identifiziert, der als Gott der Reinheit (Farrow, l. c. S. 42 ff.) immer weiß gefärbt, in weißen Kleidern dargestellt wird, als Wächter der Stadttore als bewaffneter Reiter gestaltet wird (Bowen, Centralafrica S. 315; Burton, l. c. S. 185; Ellis, l. c. S. 26 ff.), — oder andererseits mit Schango gleichgesetzt, den nach Frobenius (FB, I, 237 f.) die ältere Dynastie unter dem Bilde der Widdermaske, die jüngere unter dem des Reiterbildes verehrte.

Tierfiguren werden nur als Zusammenhang mit Osanhim, dem Gott der Medizin, erwähnt, — sein Wahrzeichen ist ein Vogel auf Eisenstange (Ellis, l. c. S. 79).

Bei der Gebrauchskunst finden wir die paarweise zusammengestellten Obatallatrommeln von Frobenius (FB, I, 158) genannt, die männlich und weiblich sind.

Zum Schluß stellen wir noch die Nachrichten über plastische Werke zusammen, bei denen nähere Angaben über ihre Haltung fehlen. Allangidifiguren, die Spielpuppen der jungen Mädchen, die sie bis ins hohe Alter bewahren; nach den Abbildungen Kopfstücke mit seitlich abgeflachter Basis (FB, I, 158). — Edafiguren, an den Köpfen paarweise durch Ketten verbunden, nach unten in Eisenfriemen auslaufend; aus Messing, — mit ihnen berührt der Zelebrierende nach vorhergehendem Blutopfer den Neuling des Ogbonibundes. Man trägt diese Figuren am Arm, als Erkennungszeichen der Bündler (FB, I, 177. 213). — Nach den Museumsstücken sind diese Edafiguren: Standfiguren. — Schutzfiguren, denen man Kleider beigibt, werden vielfach im Zusammenhange mit dem Orokult hergestellt, um den Totengeist von der Ortschaft fernzuhalten. So wurde nach dem Tode eines Bale in Ake in Abeokuta eine kleine Lehmfigur geformt, die den Toten darstellen sollte (Farrow, l. c. S. 112). — Ibedjifiguren (nach den Museumsstücken durchweg als Standfiguren gegeben): sie sind dem Andenken eines verstorbenen Zwillingskindes gewidmet, hergestellt nach altem Schema. Die Mutter trägt vom Tage der Opfer, durch die das Bild fähig wird, dem Geiste der Verstorbenen zum Aufenthalte zu dienen, das Bild mit sich herum und gibt ihm von jeder Mahlzeit seinen Anteil. Sobald das überlebende Geschwisterkind groß genug ist, sorgt dieses für die Puppe in gleicher Weise. Manchmal verkauft man eine alte Puppe, um sich eine neue anzuschaffen. Solche Fürsorge dauert bis zum Tode des überlebenden Teils (F., Atl. Götterl. S. 26 ff.; Ellis, l. c. S. 80; Burton, l. c. I, 192 f.).

Zwei Gelbgußfiguren, von Joruben stam-

mend, werden in Jebe (wohl = Jabba, am Niger) erwähnt von Crowther und Taylor (l. c. S. 216).

Jemaja, Göttin der Bäche und Ströme, dargestellt als weibliche Figur, gelb, mit blauen Perlen und weißem Kleid (Ellis, l. c. S. 44; Burton, l. c. I, 187).

Olori-Merin: ein vierköpfiges Jujubild, gewöhnlich auf einer Anhöhe nahe dem Zentrum der Ortschaft, sodaß jedes seiner vier Häupter nach einer der vier Weltrichtungen sieht. Diese Figur soll Krieg und Krankheit von der Stadt fernhalten. Sie repräsentiert die vier großen Götter, die den vier Windrichtungen zugeordnet sind: Jakuta (Ost), Obatalla (Nord), Odudua (Süd), Ifa (West). Diese Figur besaß Ziegenbeine und -füße und erschien zur Nachtzeit angeblich als Schlange (Dennett, Nig. Stud. S. 70 f.; Farrow, l. c. S. 67). Frobenius (FB, I, 286) gibt an, daß ein solches Bildwerk bei Ilescha die Personen Edschus, Schangos, Oguns, Obatallas darstelle.

Olavosa, Schutzgott des Hauses, findet sich, nach Ellis (l. c. S. 76), bewaffnet mit Schwert oder Stock, fast in jedem Haushalt. — —

Die Masken Nordjorubas zerfallen ihrer formalen Gestaltung nach in zwei Hauptgruppen, die sich scharf scheiden lassen. Da haben wir zunächst die einfache Form der Aufsatzmaske oder der Vorlegemaske in Gestalt eines menschlichen oder tierischen (Hahn) Kopfes (12 Abb. in FB, I, 201; Sy. II, S. 103). Diese Form schließt sich eng an die südjorubische Form an. Die andere Gruppe umfaßt die Masken mit kompliziertem Aufbau. — Jene erste Gruppe ist von Frobenius als Egungun-Maske bestimmt. Egungur ist nach Ellis (l. c. S. 107) ein Mann, der von den Toten auferstanden ist und eine Maske meist menschlicher, manchmal tierischer Art

trägt. Die Angelegenheiten, mit denen er zu tun hat, sind: Bestattungsfeierlichkeiten, Allerseelentag, gerichtliche Angelegenheiten, besonders Bestrafung ehebrecherischer Frauen. Den Ursprung dieser Masken sucht Ellis im Ahnenkult. — Frobenius (Atl. Götterl. S. 70 ff.) berichtet, daß das Volk den Egun als Repräsentation des Toten betrachte, — er spricht tatsächlich im Ich-Ton. Früher hätten diese Masken sich im Besitze der Frauen befunden. Man bringt dem Toten Opfer dar, indem man die Egunmaske aufstellt und ihr opfert (S. 88). — S. Johnson (l. c. S. 29) berichtet nur von Netzwerkmaskierungen in Verbindung mit Tierfellen und Vogelfedern. Es gäbe aber auch Nachahmungen der Egunfeiern, so z. B. bei den Egbados, die als die besten Schnitzer der Joruben gelten (S. 122), bei denen der Egungun mit holzgeschnitzter Maske auftritt; manche Masken stellen (nach J., S. 31 f.) niedrigstehende Tiere, wie Alligatoren, dar, — weibliche Körperformen werden bevorzugt. Die Maskierten beschmieren sich stark mit Kalk und Rotholz. — Nach Talbot (South. Nig. III, 476 f.) repräsentiert der Egun den Aetherleib des Toten. Am 7. Tage nach der Bestattung führt die Maske die Frauen des Toten zu einem Platz außerhalb der Stadtmauer, wo Erdhügel für den Toten und für jede Frau errichtet sind. Nach einem kleinen Fest kommt die Maske in das Haus des Toten und unterhält sich mit der Familie. Als Repräsentant des Toten muß der Maskierte die gleiche Größe haben, wie der Verstorbene. Vielfach, sagt Talbot (ebd. III, 761), finden solche Egunfeste nur beim Tode von Bundesmitgliedern statt. — Vgl. auch Adelosa (Ps. für Rev. E. T. Johnson) über „Egungun or Spirit-Worship“ im Nig. Chron. 1909, 22. Januar, 12. Februar. Ferner die Angaben von Frobenius in „Masken und Geheimbünde Afrikas“.

Wesentlich problematischer, als der einfache Maskentyp, sind die Masken mit Aufbau. Es handelt sich hierbei zum Teil um große Januskopfmasken, auf denen sich ein Aufbau großer Figuren befindet. Eine kleine Sammlung solcher Masken ist in das Universitätsmuseum zu Philadelphia gekommen und im Mus. Journal veröffentlicht worden. Da haben wir einen Aufbau, der einen Reiter zu Pferde mit langem Speer zwischen vier kleineren Figuren enthält (Mus. Journ., VIII. Bd. [1917], Fig. 18; XI. Bd. [1920], Fig. 30), oder eine Frau mit Gesäßkind (ebd. VIII. Bd., Fig. 19—21) oder eine weibliche Sitz(?)-Figur mit vier Kindern (eines hält die Mutter vor sich in Bauchhöhe, ein Gesäßkind mit quergestelltem Kopf, je ein Kind steht seitlich) (ebd. VIII. Bd., Fig. 22) oder eine weibliche Standfigur mit einem Kind vor sich und mit einem Gesäßkind (ebd. XI. Bd. [1920], Fig. 26). — Zu dieser Kollektion treten andere Beispiele hinzu, die als Inhalt des Aufbaues langbeinigen Vierfüßler (Abb. in FB, I, 201), eine weibliche Standfigur mit Gesäßkind und einem kleinen oder großen Gefolge (Nu. Taf. 28—30), oder eine männliche Standfigur, vor der eine kleine weibliche Figur kniet (Brit. Mus., Taf. IV), haben. Vermutlich müssen wir hier auch die beiden analogen großen Masken des Britischen Museums anschließen, die im Handbook (S. 254) abgebildet sind und einen Reiter zu Pferde und einen Vierfüßler als Bekrönung zeigen.

Diese Maskenaufbauten sind sehr imposant. Gegenüber den sonst im kleinen Format verharrenden Schnitzereien unserer Sammlungen haben sie einen außergewöhnlich großen Zug. Er wird unterstützt durch die Formgebung des Gesichts des Unterbaues, die das Einfache bewußt und stark wirkend unterstreicht.

Leider sind wir im unklaren über den Sinn dieser Glanzstücke. Frobenius führt ja sein Stück unter Egunmasken auf. Somit könnte man auch die anderen Stücke unter diese Rubrik subsumieren. Es ist freilich nicht einzusehen, wie jene Zeremonien unter der Last solcher Aufbauten möglich sein sollen, von denen die Egunliteratur spricht. Nuoffer (l. c. S. 43) erklärt denn auch: „ein Götterbild haben wir vor uns, bestimmt, am hohen Feste durch die Reihen der Gläubigen getragen zu werden . . . Ein Mann nahm das Götterbild auf seinen Kopf; durch die Nasenöffnungen der Maske konnte er sehen, und trug es am Feste hoch über die Köpfe der Menge durch die Stadt". Nach Analogie mit einer ähnlichen Figuration des Leipziger Museums, die als „Odidja, Göttin der Fruchtbarkeit, Aiadi, Nordjoruba" bezeichnet ist, erklärt er die Dresdener Maskenfigur ebenfalls für das Zeichen der Odidja. — Diese Auffassung ist ansprechend, wenn ihr auch die Dokumente fehlen.

Vielleicht müssen wir einer allgemein gültigen Deutung überhaupt entsagen. Denn ein weiteres Exemplar solcher Aufbaumasken, das Hall (Mus. Journ. VIII. Bd. [1917], S. 58) aufführt, enthält oben auf der Rundscheibe eine T i e r g r u p p e: eine Schildkröte, deren Vorderbeine ein Gassenkehrervogel packt, und eine Schlange.

Was die Literatur sonst an verstreuten Notizen über Masken enthält, ergibt eine geringe Bereicherung unseres Wissens. So hören wir von Farrow (l. c. S. 75), daß der Leiter des O r o b u n d e s und seine Frau (beide sind Männer) Holzmasken tragen. Nach Ellis (l. c.S. 109) erscheint er nur an Festtagen mit weiß gemalter Holzmaske, deren Lippen mit Blut beschmiert sind. Aber nach Talbot (South. Nig. III, 760) wird Oro selbst

niemals dargestellt. Seine Begleiter sind es, die Kostüme, die denen Eguns ähneln, tragen; sie gelten als wiedergekommene Tote.

Eine Schauspielmaske erwähnt Clapperton (l. c. S. 62): in Eyeo oder Katunga sah er ein Spiel „Fang der Schlange", — die hierbei verwendete Maske war, so sagt er, nicht zu beschreiben: glänzend schwarz, glich sie einigermaßen dem ruhenden Löwenaufsatz auf einem Helm oder auch einem schwarzen Kopf mit einer großen Perrücke, wie sie denn überhaupt bei jeder Wendung ein anderes Aussehen gewann.

Eine nicht ganz anschaulich klare Bemerkung von S. Johnson (l. c. S. 32) bezieht sich auf Baumgottheiten, die durch Menschen mit Masken und einem Kopf auf dem Haupte dargestellt werden; einige sind männliche Figuren mit verzweigten Hörnern mit Figuren von Affen, Schlangen und anderen Tieren beschnitzt, daneben gibt es auch weibliche Figuren. (Vielleicht kann man hier an die von mir nach Lagos versetzte Maske des Brit. Museums denken, zwischen und an deren Hörnern Affen, Akrobaten usw. ihr Spiel treiben?)

Die von Frobenius gesammelten Stücke scheinen dem Oyobezirk zu entstammen. Doch gilt ihr Stil auch in dem östlichen Gebiete der Joruben, dem der Ekiti. Dies muß freilich bei den Gelbgußköpfen, die Talbot in Owo gefunden hat (South. Nig. II, Taf. bei S. 306), dahingestellt bleiben. Sie sehen aus wie Beninköpfe der späten Zeit mit großen Augen, kleinen, eingenagelten Pupillen, vielen, schmalen Perlenhalsketten. Ev. ist hier ein Abglanz Benins zu sehen. Ganz jorubisch muten jedoch die holzgeschnitzten, figurierten Pfosten aus dem

Impluvium eines Ekitihauses an, die Talbot (ebd. III, Taf. bei S. 862, 884) abbildet. Diese zwei knieenden Frauenfiguren, von denen die eine eine kleine Kindsfigur zwischen ihren Händen vor dem Leib hält, sind durchaus nordjorubischer Prägung.

Zu diesen plastischen Figuren treten noch beschnitzte Türflügel aus Ikerre (HdL, Taf. XV), aus Owo (Talbot, South. Nig., III, Taf. bei S. 28, mit Menschen, Reitern, Jagdszenen, Tierfiguren), Ado (im Berliner M. f. V., Abb. in FB, I, Taf. bei S. 152), — Bildwerke, deren strenger, z. T. scharfschnittiger Stil mit dem Charakter der Oyokunst gut zusammengeht.

BINI. Der Hauptakzent der Binikunst liegt traditioneller Weise auf den Bronzewerken, die aus der Hauptstadt Benin stammen und die in Europa lange Zeit den Eindruck der Negerkunst bestimmt haben. Nach den Werken von Read und Dalton, Pitt Rivers, Hagen, Marquart und vor allem F. v. Luschan (1919), die das vorhandene Material übersichtlich vorführen, genügt es, einen allgemeinen Ueberblick über die bisher erreichte chronologische Anordnung zu geben, wie wir sie B. Struck (ZE, 55. Bd. [1923]) auf Grund des Luschanschen Werkes und historischer Ueberlegungen verdanken, und fernerhin diejenigen Mitteilungen zu zitieren, welche neuerdings P. A. Talbot in seinem Werke „The Peoples of Southern Nigeria“ (1926) gegeben hat und die dem ganzen Beninproblem eine neue Wendung zu geben scheinen.

Die Chronologie der Beninaltertümer gliedert Struck in eine Reihe von Epochen, bei denen uns allerdings nur die plastischen Stücke interessieren, also Statuen, Köpfe und Reliefplatten. Aus der ersten Periode: 1140—1360, stamme eine altertümliche Rundfigur

(LB, Abb. 450), die eine viereckige Glocke auf der Brust trägt. Luschan hat sie zureichend gekennzeichnet: „abstehende Henkelohren, die wie bei Basedow vorgequollenen Augen, die geblähten Nüstern, die zottige Haar- und Barttracht, — alles vereinigt sich zu einer Karikatur von größter Lebendigkeit; und ebenso kann man die souveräne Geringschätzung bewundern, mit der die Einzelheiten des Schurzes behandelt sind.“ Leider ist dies Stück nicht intakt, da die Arme und Beine großenteils abgebrochen sind. Das Gesicht zeigt oben einen flachen Abschluß mit einer Art Kappe, eine niedrige platte Stirn, ovale große Wulstaugen, eine unbedeutende Nase mit ornamentalisierender Flügelbehandlung, den Mund als Spalt zwischen den Lippen, den Bart mit senkrechter Riefelung. — Dies Stück steht isoliert, — Struck setzt es um 1350 an. Auch die stilkritische Vergleichung mit den vermutlich zeitgenössischen runden Glocken mit Gesichtern (LB, Taf. 95) führt insofern zu einem negativen Ergebnis, als eine Stileinheit in keiner Weise sich ergeben will.

In der zweiten Epoche: 1360—1500, ergibt sich für das Ende dieser Zeit ein reicheres Material. Es handelt sich um 10 porträtartige Köpfe (LB, Abb. 525 bis 530, 538, Taf. 51, 52, 55, 56 A, C), die um 1485 entstanden sein dürften. Der Typus dieser Köpfe ist ein ganz anderer als der des vorigen Stücks: weich, glatt gerundet, mit geschwungener Lippenlinie, deutlich abgesetzten Nasenflügeln, spitz ovaler Augform mit Pupillenausprägung. In dieser Gruppe finden sich auch die Analogien zu den von Frobenius in Ife ausgegrabenen Tonköpfen. Das, was besonders die Stücke der Taf. 51, 52 auszeichnet, ist der weiche Uebergang von der Stirn zum Augapfel, von der Backe zu den Nasen-

flügeln, — das Auge hat nicht die später übliche Härte der Isolierung, sondern ist eingebettet in seine ganze Umgebung. So ist denn auch die später vielfach so prägnante Schärfe der Einsenkung jenseits des äußeren Augwinkels hier nicht zu ahnen, — und die Härte des Vorspringens der Nase, die später durch starke Einsenkung der Nasenwurzel unterstrichen wird, hat sich hier noch nicht ausgedrückt. Luschan selbst hat zu diesen Stücken sich rückhaltslos enthusiastisch geäußert: „Allen drei Köpfen ist eine gleichartige Behandlung der Ohrmuschel gemein, die ungefähr die Form eines doppelt kontourierten C hat . . .; um so sorgfältiger ist das Gesicht behandelt, an das der Künstler sichtlich sein ganzes Können gewandt hat. Besonders der Londoner und einer der Berliner Köpfe sind von großer Anmut, deren Eindruck sich niemand entziehen kann, auch wenn er sonst der afrikanischen Kunst gegenüber sich ablehnend verhält. Auch die Technik ist vollendet“ (S. 357). Vier von den Köpfen dieser Gruppe (LB, Taf. 52, Abb. 538) führt Luschan, anscheinend mit Recht, auf den gleichen Künstler zurück (S. 357, 365). Jedenfalls bilden diese vier Köpfe eine besondere Abteilung innerhalb der ganzen Gruppe, deren andere Stücke (LB, Taf. 55, 56 A, C und Abb. 525, 527) stärkeren Prognathismus und eine gedrungenere Formgebung zeigen. Eine abseitige Stellung nimmt die Abbildung 529 infolge der Mißbildung ihres Stücks ein. Stilistisch steht sie z. T. zwischen den beiden Hauptgruppen sowohl durch ihren betonten Prognathismus, als auch in der Art ihrer Ohrformation, die die doppelte C-Form des Randes, wie sie bei den Taf. 51, 52 vorliegt, als auch den senkrechten Wulststreifen der Taf. 55, 56 A, C und Abb. 525, 527 zeigt.

Falls die Ansetzung dieser Gruppe am Ende des

15. Jahrhunderts zutrifft, würden wir einen Höhepunkt der Beninkunst in ihrer Frühzeit kurz vor dem Eintreffen der Europäer und auch gleichzeitig mit ihm zu notieren haben, — zugleich den Ausdruck einer formalen Feinheit, wie wir sie späterhin nicht mehr antreffen.

Den folgenden Abschnitt von 1500 bis 1691 bezeichnet Luschan als die große Zeit. In der Tat nimmt jetzt die Produktion Benins einen Aufschwung, der wenigstens in quantitativer Hinsicht höchst eindrucksvoll ist. Jetzt scheint der Guß der Platten (LB, Taf. 1—43) eingesetzt zu haben, — wenigstens ist damals der Terminus post quem, der für die Platten mit Europäern selbstverständlich ist. Ob er auch für die Platten mit Eingeborenendarstellungen ausschlaggebend ist, kann vorläufig nicht mit Sicherheit entschieden werden, wenn man auch bezweifeln darf, daß im Laufe weniger Jahrzehnte sich die Kunst des Gusses weit genug entwickeln konnte, um, fast unmittelbar vor große Aufgaben gestellt, solchen Anforderungen zu genügen.

Der Inhalt der Platten mit seinen vielfach genrehaften Szenen oder rein statuarischen Darstellungen ist zu sehr typisch für das ganze Leben der Eingeborenen, als daß es möglich erschiene, bestimmte Platten· inhalte auf bestimmte Ereignisse zu beziehen. Eine erstaunliche Fülle von Motiven tritt hier auf: das Pflücken von Früchten, Vogeljagd, Wasserträger mit Flaschenkürbis und Schale, Kinder auf Strickleitern sich schaukelnd, Jagdszenen, Ochsenschlachtung, Kampfszenen, Tierdarstellungen aller Art. Nur für ein paar Plattengruppen sind hypothetische Zeitansätze gemacht, so z. B. für die Kampfszenen (die Struck [l. c. S. 124, 140] in die Jahre 1515/16 setzen will) und

ebenso für andere Plattengruppen, für die eine ungefähre Zeitbegrenzung vorgeschlagen worden ist, — worauf später noch zurückzukommen sein wird.

Die Beurteilung der Entwicklung der Plattenreliefkunst ist deshalb so schwierig, weil keines ihrer Exemplare mit Wahrscheinlichkeit auf die „Frühzeit" bezogen werden kann, — falls nicht die Datierungen von Talbot, die wir späterhin anführen werden, sich richtig erweisen sollten. Anders ist die Lage bei den K ö p f e n. Hier haben wir die Möglichkeit eines Anknüpfens an die Tradition, da die vorhergehende Epoche schon zwei Serien von Köpfen kannte. Hier stehen am Anfang des 16. Jahrhunderts (solche Zeitangaben referieren immer die Aufstellungen von Luschan-Struck!) drei Köpfe (Taf. 53, 56 B, D, Abb. 531), die eine Ueberleitung von der Frühzeit zur „guten Zeit" zu veranschaulichen scheinen. Der Typus dieser Köpfe hat die elegant graziöse Art des Quattrocento-Endes verlassen und sich ganz der robusteren Art zugewendet, deren Kennzeichen sind: niedrige breite Stirn, Nase mit stumpfrundem Rücken und breiten, abgesetzten Flügeln und starker Einsenkung an der Wurzel, spitz ovale Augen mit großem Pupillenrund, schmalen Randwülsten als Lidern und der Einziehung zwischen Auge und Ohr, wulstige, aufgeworfene Lippen mit Mittelrille, beträchtlicher Prognathismus der Kinnpartie. Im einzelnen sind auch hier Unterschiede vorhanden, wie sie sich etwa in dem rund gewölbten Uebergang vom Auge zur Stirn (Taf. 53, 56 B, D) im Unterschiede zur scharfen Absetzung von Auge und Stirn (Abb. 531) oder in der mehr oder minder scharfen Einsenkung zwischen Stirn und Gesicht (vgl. die gleichen Bilder) ausdrücken. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dieser Gruppe und derjenigen Gruppe der vorhergehenden

Epoche, welche durch die Taf. 55, 56 A, C belegt wird, ist nicht festzustellen. Nur in den Schmuckketten, die vor und hinter dem Ohr herabfallen, kann man das Zeugnis einer Tendenz zur Bereicherung sehen. Fernerhin wechselt die Form der Ohrmuschel insofern, als der Gabeltypus der inneren wulstförmigen Erhebungen entsteht (Abb. 531), der von nun an die grundlegende Form bildet. Daneben steht aber (Taf. 53, 56 B, D) ein anderer Typ, der sich an die ältere Form des Doppel-C (Taf. 52) anlehnt.

Zu diesen Platten und Köpfen tritt als Ganzfigur der Querhornbläser (Taf. 72) hinzu, dessen Gesichtsform wesentlich roher ist, als bei den Stücken, die wir bisher sahen.

Den II. Abschnitt der ganzen zweiten Epoche: 1575—1648, bezeichnet Luschan als „beste Zeit". Hier finden zunächst zehn weibliche Köpfe Platz, für die Taf. 54 und Abb. 522 die charakteristischen Beispiele liefern und die Luschan (S. 355) für „richtige Porträts von jungen, vornehmen, eingeborenen Frauen" erklärt, die „meist etwas übernährt" waren. Es sind dies Köpfe mit hoch bis zum Mund heraufreichendem Halsschmuck von Perlenketten, vor und hinter dem Ohr herabhängenden Perlenketten, Zöpfen und kleinen Perlenrosetten auf der Perlenkappe. Es ist also eine neue Bereicherung des Kopfputzes eingetreten. Der Gesichtstypus ist z. T. analog dem zuletzt betrachteten Stück von Abb. 531 in der betonten Einziehung zwischen Auge und Ohr und in dem groß geöffneten, von dicken Wulststreifen umzogenen Auge (Taf. 54), z. T. aber (Abb. 522) klingen sie noch an frühe Zeiten an in ihren schmalen Augen, die nur von schmalen Wulsträndern umzogen sind. Die Ohrform (Taf. 54, Abb. 522) scheint durch eine starke

Neigung zur Ornamentalisierung beherrscht zu sein, ohne daß man bei der Stellung der Stücke auf den Abbildungen immer einen präzisen Eindruck gewinnen kann; Taf. 54 A, C scheint noch die alte Form des doppelten C beizubehalten, während Taf. 54 B, D das Gabelschema ornamental-abstrakt darstellt.

Zu diesen weiblichen Köpfen treten 32 *große männliche Köpfe*, die durch Hauben mit flügelförmigen Ansätzen und Schläfenbügeln ausgezeichnet sind. Charakteristisch für diese Serie ist Taf. 59 und Abb. 509/10. Diese Stücke stechen von der eben erwähnten Gruppe (Taf. 54 usw.) durch eine ausgesprochene *Tendenz zur Ornamentalisierung des Gesichts* ab, die sich dort im wesentlichen auf die Ohrpartie beschränkte. Bei diesen männlichen Köpfen aber ist nicht nur das Ohr mit seiner Gabelform der Innenwülste in analoger Weise ins Ornamentale überführt worden, sondern auch die andern ausdrucksvollen Gesichtspartien sind von der gleichen Tendenz beherrscht. So wird die Augenbraue durch fünf lange, senkrechte dünne Parallelstriche angegeben, die Augenliderwülste werden geriefelt, — unterhalb der Augen zieht sich eine Reihe von Rundornamenten hin, so daß also das große Auge oben und unten ornamental eingerahmt ist. Ferner sind die Nasenflügel vom Nasenrücken durch scharf gezogene Rillen abgesondert, und ebenso scharf ist die Lippenform umrissen. Der Eindruck des Ornamentalen wird, im Unterschied zur Taf. 54, noch dadurch verstärkt, daß die Pupille etwa halb so breit ist, wie der ganze Augapfel, also in ihm gewissermaßen eine Insel bildet, während auf Taf. 54 die ganze Höhe des Augapfels von der Pupille in Anspruch genommen wird.

Die ornamentalisierende Härte dieser Köpfe wird

durch den reichen, malerischen Kopfputz der Haube aus Perlengeflecht mit flügelförmigen Aufsätzen und Schläfenbügeln, sowie durch die verzierte Randleiste wettgemacht, auf der kleine, plastische Figuren stehen (Taf. 60). In Anbetracht der Verbindung von malerischem (mit Licht und Schatten arbeitendem) Element mit dramatischer Tendenz, die sich in dem hochplastischen Ornament in Schläfenbügeln und Flügelaufsätzen ausdrückt, möchte man evtl. von einem b a r o k k e n Einschlag sprechen.

Zu diesen beiden Gruppen tritt eine dritte hinzu: 28 w e i b l i c h e K ö p f e mit spitzen Kopfbedeckungen. Kennzeichnend sind für sie die Taf. 62, 63, Abb. 517/18. Ihr Typ schließt sich an den der letzten Gruppe an durch die identische Tendenz zur Ornamentalisierung, wie sie sich in der Ohrform (Taf. 62 r.), in der scharfen Umreißung der Nasenflügel, in den z. T. von Runden (ebd.) oder von Linien (Taf. 63 r.) umzogenen Augen, in der Inselform der kleinen Pupillen usw., besonders in der reichen Ausgestaltung der zipfelförmigen Mützen aus Perlengeflecht und der plastischen Verzierung der Randleisten zeigt. Auch die hohe, senkrechte Stirn mit ihrer scharfen Brechung zum Nasenrücken hin schließt sie mit den männlichen Flügelansatzköpfen zusammen.

Es ist von Interesse, diesen Typus mit dem der Taf. 51, 52 zu vergleichen und den bedeutenden Unterschied, ja Gegensatz zwischen beiden Gruppen wahrzunehmen: in der Frühzeit die hohe, schmale Stirn, etwas schräg gestellt mit leichter Einbiegung zur Nase mit ihrem leicht gerundeten Rücken, sanft gewölbte Augenpartie mit den schmalen, differenzierten Lidstreifen und mit der großen Pupille, schließlich die weichgeformten, wulstigen Lippen und die leicht ge-

rundete Backenpartie. Demgegenüber in der „besten Zeit“: die hohe, breite, steil aufwärts gerichtete Stirn mit der scharfen Gegenbewegung des scharfen Nasenrückens, die abgesetzte, als isoliertes Schmuckstück behandelte Augpartie mit den sich gleichenden Lidwülsten und mit der kleinen, gewissermaßen auf dem Augapfel schwimmenden Pupille, schließlich die scharf umrissenen, vorgepreßten Lippen mit der sehr allgemein behandelten, fülligen Backenpartie.

Solche Unterschiede trennen grundsätzlich auch die Gruppe der Frühzeit von der ersten Gruppe der weiblichen Köpfe der gegenwärtigen Epoche (Taf. 54). Dennoch ist die Differenz nicht so stark ausgeprägt, — eine Angleichung liegt im Auge, in der Nasenbildung und in der Backenpartie. So möchten wir es für nicht unwahrscheinlich halten, daß die beiden Gruppen der 32 Männerköpfe und 28 Frauenköpfe innerhalb der laufenden Epoche später sind, als die 10 weiblichen Köpfe.

Hier wären nach Luschan-Struck auch die zwei Gruppen eines Königs mit Begleitern auf viereckigem Untersatz (Taf. 79—81) anzureihen. Ferner der Stammbaum (Taf. 110 C) mit vier Königsfiguren. Ferner die Rundfigur eines Europäers im Anschlag (Abb. 430). Schließlich der Bronzeschemel (Abb. 814) und wohl auch die „Schnurrhaarmänner“ (Struck l. c. S. 160 f.).

Bei der Ohrbildung ist der Gabeltypus der herrschende (Taf. 54, 59, 63 A, 68, 79, 81, Abb. 509, 510, 512, 518), eine Ausnahme bildet Taf. 62 B.

Vermutlich könnte man dieser Periode, soweit ich sehe, auch die vollplastischen Panterfiguren zuschreiben. Denn die Platten mit der Darstellung des Palasteingangs und der Wache, welche auf der Torinnenseite zwei kleine Panterfiguren zeigen, scheinen

erst der folgenden Epoche (zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts) zu entstammen.

Dem dritten Teil der großen Periode, also der „Nachblüte" von 1648—1691, weisen Luschan-Struck die Kopien der großen Königs- und Königinnenköpfe (Taf. 61 A—D, Abb. 520/21) mit schlechterer Ziselierung, die sich nur auf die Vorderseite beschränkt, zu, die in der Tat einen schlechten, schematisierten Eindruck machen: die scharf ausgeprägten Querlinien in Augenhöhe und die ausdruckslosen Augen bestimmen in ungünstiger Weise das Bild.

Dieser unerfreuliche Eindruck wird freilich dadurch etwas gemildert, daß neue Motive eindringen: so die schöne weibliche Standfigur mit erhobenen Armen (Taf. 70), die Königin mit Begleiterinnen (Taf. 83), die Schlangenköpfe (Taf. 77, 78), die Platten mit Palasttor und Wache (Taf. 40), die lebensgroßen Hähne (Taf. 76, Abb. 497—500), endlich der Bronzerundsitz mit Schuppenschlange (Abb. 813); nach Strucks Hypothese (S. 161) auch wohl die Rundfiguren mit Ebereschleife am Scheitel (Abb. 440, 441).

Dieser Zeit einer vielfach nicht mehr erstklassigen Technik möchte ich auch die Kampfplatten (Taf. 129) zuschreiben. Gegen eine weit frühere Ansetzung (vgl. Struck l. c. S. 124) spricht einmal die mangelhafte Durchformung, sodann die Tendenz zum Malerischen und Dramatischen, das in dieser Platte und ihr analogen Stücken sich äußert. Diese Einstellung sahen wir schon in der vorhergehenden zweiten Unterepoche in den Königs- und Königinnenköpfen. So wäre rein formal betrachtet kein zureichender Grund vorhanden, das Exemplar der Taf. 129 so spät anzusetzen. Andererseits aber ist das technische Vermögen unvollkommen, — und bei den analogen Stücken (Abb. 382/83

bis 387) finden sich Wendungen, die jener kühngestellten Europäerfigur der vorhergehenden Unterepoche (Abb. 430) parallel gehen, wenn sie auch nicht so geschickt gegeben sind. Es ist ferner die Meinung Strucks (S. 156 Anm. 226) zu bedenken, der die geschuppte Darstellung der Schlange später als die glatte ansetzt. So kann man die Vermutung (gewissermaßen unverbindlich) äußern, daß die Kampfplatten im Uebergang von der zweiten zur dritten Unterepoche, also um 1640 bis 1650 entstanden sein mögen, und man könnte hierbei auf die durch kraftvolle Unterwerfungskriege nach Osten und Norden gekennzeichnete Regierungszeit von Akenbedo (1610—42) hinweisen.

Im Sinne dieser Thesen könnte man fernerhin die Vermutung aufstellen, daß auch die anderen hochreliefierten Platten malerisch-dramatischen Charakters, den wir früher mit „barock" andeuteten, wie z. B. Taf. 11, 23, 24, 30 37, u. a., sowie Rundfiguren ausgesprochen malerischen Charakters, wie Taf. 73, in die gleiche Uebergangsperiode (1640—50) gehören könnten.

Der folgenden Epoche, der sog. Spätzeit, in ihrer ersten Stufe von 1691—1750 schreiben Luschan-Struck zwei männliche Standfiguren (Abb. 451, 452), den Krokodilskopfanhänger (Taf. 97 A), zwei Erschießungsszenen auf viereckigem Sockel (Taf. 82), einen Beninmann mit Flinte (Abb. 448), Olokun mit Begleitern (Taf. 43 B), ferner im allgemeinen die besten Exemplare der späten Hühner und anderen Vögel zu. Der zweiten Hälfte dieses Zeitraums werden elf Panter (Abb. 455), die Figur mit Welskopf (Taf. 74), sieben weibliche Köpfe (Taf. 61 C, Abb. 523), wohl auch (so Struck, S. 161) fünf Adorantenfiguren (Abb. 478/79) zugeschrieben.

Die Richtigkeit dieser Zuschreibungen vorausgesetzt,

würde das 17. Jahrhundert und die Folgezeit den Verfall der Beninkunst bedeuten. Allerdings sind solche interessanten Stücke, wie der Anhänger in Krokodilsform, eine beträchtliche Leistung und er soll, da er als Stück der kunstgewerblichen Kleinkunst außerhalb unserer Betrachtung liegt, auch nur angeführt werden, um auch an dieser Stelle das Problematische der Luschan-Struckschen Chronologie anschaulich zu machen. Abgesehen aber von dieser Einzelleistung charakterisieren alle anderen Arbeiten, die diesem Zeitraum zugeschrieben werden, sich als Produkte des Niedergangs: mit ungenügender Technik geht parallel ein nichtssagender Ausdruck in dem breiten, aufgedunsenen Gesicht mit den gewulsteten Lippen und völlig leeren Augen. Die Nebeneinanderstellung von frühen und späten Stücken bei Luschan (S. 355) ist für die eingetretene Dekadenz mit ihrer inneren und äußeren Verarmung symbolisch und lehrreich. Der Typus an sich hat nicht gewechselt, aber er ist ohne den alten Gehalt der Kraft.

Die zweite Stufe der Spätzeit von 1750—1795 enthält nach Luschan-Struck Wiederholungen eines in Anschlag befindlichen Europäers (Taf. 71, Abb. 431, 432) und andere Wiederholungen von Gruppen, Figuren, Hühnern; ferner Flasche in Kopfform (Abb. 659).

Die dritte Stufe der Spätzeit von 1795—1819 enthält eine Reihe ganz schlechter, z. T. mit roh repoussiertem Messingblech überzogener Holzköpfe (Abb. 866, Taf. 107), geschnitzte, truthahnähnliche Vögel, flaschenförmige Messingköpfe (Abb. 539, 540), Negerkopfgefäß (?) auf vier Beinen (Abb. 670), Antilopenkopfgefäß (Abb. 833), eine Doppelkopfbüchse (Abb. 837) und eine Flasche als weibliche Figur (Abb.

660). Abgesehen von dem Antilopenkopfgefäß trägt auch hier alles den Stempel des Niedergangs, der in den folgenden Jahrzehnten noch drastischer sich kundtut (Abb. 481, 483, 833). —

Die zeitliche Anordnung, wie sie sich auf Grund der Luschan-Struckschen und eigener Thesen dargestellt hat, bietet im ganzen ein leidlich übersichtliches Bild. Wohl haben viele Stücke, unter denen sich manch wesentliches Kunstwerk befindet, eine Einordnung nicht gefunden. Aber im großen kann man anscheinend die folgende Entwicklung konstatieren, die wenigstens von der zweiten Periode an einen inneren Zusammenhang zu ergeben scheint. Da haben wir in der Frühzeit, um 1485, die schönen, einfachen Köpfe ohne starken Prognathismus. Dann die große Zeit (von 1500 an), die sich mit Entschiedenheit dem robusteren Typus zuwendet und damit den vorherrschenden Typus der weiteren Entwicklung festlegt. Ihr zweiter Abschnitt (1575—1648) bringt die Hauptmasse der männlichen und weiblichen Köpfe, die zumeist ornamentalisierend behandelt sind und deren reicherer Schmuck uns von einer gewißermaßen barocken Note sprechen ließ; und analog „barocke" Platten scheinen aus dem Uebergang zur folgenden Unterepoche der „großen Zeit" zu stammen.

Die „Nachblütezeit" in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weist bereits ein beträchtliches Nachlassen der Sorgfalt und überhaupt der formalen Fähigkeiten der Beninkünstler auf. Zugleich aber dringen neue Motive in größerer Zahl ein.

Die „Spätzeit", Ende des 17. bis erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, bedeutet dann den Verfall der Beninkunst, gekennzeichnet durch eine unzureichende technische Geschicklichkeit und innere Kraftlosigkeit,

— einen Verfall, der sich mit dem Ablauf der Zeit immer mehr akzentuiert. —

Eine objektive Kritik ist vorläufig fast unmöglich. Denn die Zuschreibungen Strucks stützen sich großenteils weniger auf objektive Feststellungen, als auf verhältnismaßig allgemein gehaltene Beurteilungen Luschans, die dieser gewissermaßen nebenbei gegeben hatte, ohne sie mit voller Schärfe zu formulieren und zu vertreten. Es bleibt also dem ganzen Thesen-, Hypothesengebäude gegenüber die kritische Frage bestehen, ob sein Eindruck einer logischen Entwicklung mehr sei, als ein Phantom, das gefällig dem herkömmlichen Dogma von kunstgeschichtlichem Periodenablauf zuliebe aufgebaut sei.

Diese Frage ist um so berechtigter, als die neuesten M i t t e i l u n g e n P. A. T a l b o t s die ganze Reihenfolge Luschan-Strucks über den Haufen zu werfen drohen.

Dieser englische Forscher und Beamte hat nämlich aus der lebenden Tradition die Namen von Königen und sonstigen Personen entnommen, welche auf etlichen, noch im Lande vorhandenen Bronzegüssen dargestellt sein sollen. So stellt nach ihm eine durchbrochene Plattenplastik (Abb. South. Nig. II, Taf. bei S. 309) mit einem Mann, dessen Beine in Welse auslaufen und dessen Arme von je einer knieenden Seitenfigur gestützt werden (ein analoges Stück bei v. Luschan, Abb. Taf. 43 B, in die Zeit von 1671—1750 eingeordnet), in der Mittelfigur den König Awhen dar und würde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuschreiben sein. Eine Platte mit Trommler (ebd. III, Taf. bei S. 926) verweist er in die Mitte des 16. Jahrhunderts, — zwei Köpfe (ebd.), die Struck wohl in den Anfang des 16. Jahrhunderts setzen würde, an den Anfang und

die Mitte des 15. Jahrhunderts, — eine Platte mit zwei Darstellungen des Königs Uwafe-Ekun (South. Nig. III, Taf. bei S. 834) in die Mitte des 15. Jahrhunderts, — eine Platte mit der Halbfigur eines Feldmarschalls mit Zeremonialschwert (South. Nig. III, Taf. bei S. 584) in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Mit solchen Datierungen kommen wir also in eine weit frühere Zeit zurück, als man sie bisher überhaupt für denkbar gehalten hatte. — Leider lesen wir keine näheren Mitteilungen über die Quellen, mit deren Hilfe Talbot diese Datierungen in Erfahrung gebracht hatte. So müssen wir uns vorderhand mit der Feststellung unvereinbarer Widersprüche zwischen ihm und Luschan-Struck begnügen.

Nicht weniger von Bedeutung, wenn auch mit unseren bisherigen Kenntnissen in geringerem Kontrast stehend, sind die Mitteilungen Talbots über den politischen und künstlerischen Zusammenhang zwischen Benin und Joruba. Struck (Chronologie S. 130) hatte die bisher bekannte Ueberlieferung dahin zusammengefaßt, daß die Dynastie von Benin sowohl von den Joruben, als auch von den Beninleuten selbst für leiblich verwandt mit den alten Jorubenherrschern gehalten und daß der gleichfalls überlieferten Einführung jorubischer Kulte entsprechend Ife in der Regel als Ausgangspunkt genannt wird — und daß überhaupt die Joruben selbst die Beninleute zu ihren eigenen, auf die gemeinsame Stammutter zurückgeführten Stämmen rechnen. Talbot nun (South. Nig. I, 153 ff.) beginnt mit 1300 die Geschichte Benins und führt eine Reihe von jorubischen Eroberungsversuchen auf, die soweit von Erfolg gekrönt waren, daß die Oberhoheit Ifes von den Bini noch im 15. Jahrhundert anerkannt wurde. Diese politische Abhängigkeit hatte zugleich

eine künstlerische Abhängigkeit im Gefolge. So erhielten die Bini die Kopfgüsse ihrer verstorbenen Könige aus Ife (South. Nig. I, 156), wo die Kunst um 1485 schon hochentwickelt gewesen sei (ebd. I, 281). Bis etwa 1520 sei das meiste Gußwerk aus Ife nach Benin gekommen, — von da an wurde es in Benin selbst hergestellt, da nun das reiche Material europäischen Importes zur Verfügung stand (ebd. I, 157). Die gegossenen Köpfe stellten die Könige von Benin dar und wurden in der Hauptsache von Ifehandwerkern und etlichen Beninleuten ausgeführt (ebd. III, 926). Die technisch besten Stücke, versichert Talbot (ebd. I, 280), seien aus Ife gekommen und niemals von der eigentlichen Binikunst übertroffen worden.

Von den Platten sagt Talbot (ebd. II, 308), daß sie fast durchweg Ahnendenkmale waren, die die Taten und Macht der Vorväter, besonders der Könige, darstellten. Zur inhaltlichen Erläuterung etlicher Darstellungen dient die Mitteilung Talbots (III, 586), daß bei Staatszeremonien die rechte Hand des Königs vom Oberkommandierenden des Heeres und seine Linke vom Kronprinzen gestützt wurde, — eine Sitte, die sich von einem invaliden König herschreiben soll. —

Zu den Gelbgüssen treten Arbeiten in Holz und Elfenbein hinzu, bei denen jede zeitliche Ansetzung durchaus im Ungewissen bleibt. Luschan (Beninwerk, S. 473, Abb. S. 474) hat auf eine Reihe von stark verwitterten weiblichen und männlichen Standfiguren auf niederen Sockeln hingewiesen, die seiner Auffassung nach eine ganze Gruppe gebildet haben mögen; zu den von ihm namhaft gemachten Figuren dürfte auch die im Mus. Journ. Philadelphia (XIII. Bd., S. 130) abgebildete weibliche Elfenbeinfigur gehören. Diese Figuren haben als ge-

meinsame Kennzeichen große, weitgeöffnete Augen, deren Iris einst sicher mit schwarzem Holz eingelegt gewesen wäre, dicke, wulstige, in der Mitte stark eingezogene Lippen, mächtige Entwicklung der Kieferwinkelgegend, besonders die sehr geringe Kinnhöhe, und die Falte, welche von der Nasenwurzel (im medizinischen Sinne) zu den Augwinkeln sich zieht.

Zu dieser Reihe treten einzelne Exemplare von Elfenbeinpantern (Luschan, Beninwerk, S. 337 A), — Chamäleon (ebd. Taf. 122, Text S. 476), — Köpfe (ebd. Abb. S. 476, Taf. 117 C, Text S. 475), — Gefäß in Form eines Antilopenkopfes (ebd. Taf. 122, Text S. 484; in Pitt Rivers Beninbuch Taf. IV, Fig. 18 hält eine kleine Nebenfigur ein solches Gefäß in der Hand).

Ferner Holzschnitzereien: Antilopenkopf auf kegelförmigem Untersatz (Mus. Journal, Philadelph. XIII, 165), Fisch (ebd. S. 166).

Hierzu kommen die Werke der Architekturplastik, von denen wir wenig wissen. Allerdings könnte man mit einigem Recht wohl die Reliefplatten insgesamt als Architekturplastik bezeichnen. Sie waren ja nach alten Berichten auf den Dachpfeilern des königlichen Palastes befestigt (Luschan, Beninwerk, S. 24), so beschreibt in der Tat Dapper (S. 486, r. Sp.) die Lustgänge im Schloß des Königs von Benin: „Das Tach derselben steht auf hölzernen Seulen/ welche von unten bis nach oben zu mit Missinge überzogen/ darauf ihres Krieges tahten und Feldschlachten seynd abgebildet.“

Doch ist auch eigentliche Architekturplastik vorhanden gewesen. Schon Bosmanns Reisebeschreibung (1708, S. 556 f.) enthält einen Brief Nyendaels (von 1701), in welchem die Rede ist von „aus-

gehauenen Bildern", die der Reisende nicht erkennen konnte, die aber sein Führer als „Kauffleute, Jäger und dergleichen" erläuterte. — Zu dieser immerhin ihrem Gegenstande nach problematischen Notiz treten die Abbildungen von Wandreliefs, die Luschan (Beninwerk, S. 3, 25—27) gegeben hat und die Elefanten(?), einen sehr großen und, wie es scheint, schönen menschlichen Kopf, ferner drei Europäerfiguren, endlich eine große, querliegende Schlange (an der Außenwand) zeigen.

Uebrigens berichtet Talbot (Journ. Afr. Soc. 24. Bd., S. 194) noch eine alte Ueberlieferung, die auch auf die Ifeausgrabungen von Frobenius evtl. bezogen werden darf, daß nämlich die Bini vor der Ankunft der Portugiesen Steinbildhauerei getrieben hätten. In diesem Zusammenhang sind auch Sätze Roemers („Nachrichten", 1769, S. 16) erwägenswert, in denen er die hohe Bildung der Beninneger rühmt: „Ihre Gelehrsamkeit besteht in vielen Hyeroglyphischen Figuren und steinernen Bildnüssen, durch deren Hölffe sie, sowohl ihre eigene als die ganze Geschichte ihres Landes erzählen können."

In die Gegenwart reicht Altbenin noch insoweit herein, als in dem Ahnenschrein des Königs Bronzeköpfe stehen, die beschnitzte, große Elefantenzähne tragen, deren Spitzen an die Rückwand des Altars gelehnt sind (Talbot, South. Nig. II, Taf. bei S. 308, III, Taf. bei S. 486). Vornehme Männer dürfen in ihrem Ahnenschrein ebenfalls solche Köpfe besitzen, nur müssen sie aus Holz sein (ebd., II, 308), — Thomas (Journ. Afr. Soc. X, 12) spricht in diesem Zusammenhange auch von Tonköpfen. Ueber den allgemeinen Gebrauch der Bronzeköpfe in diesem Sinne in der alten Zeit wird freilich dem von Luschan vertretenen Skeptizismus

gegenüber keine völlige, stichhaltige Klarheit gewonnen, immerhin kann man sich den vereinigten Zeugnissen aus alter und neuer Zeit gegenüber (Man, 1908, S. 2 ff., 84; Allg. Histor. d. Reisen z. W. u. L., IV, 1794, S. 449) des Eindrucks nicht erwehren, daß die Wahrscheinlichkeit gegen Luschan spricht. Um so mehr, als ein Bericht aus alter Zeit (Talbot l. c. III, 436) angibt, daß bei Bestattungszeremonien für vornehme Leute Elfenbeinzähne, mit Eidechsen und Schlangen beschnitzt, auf Widder- oder Ochsenholzköpfen gesetzt wurden, die auf einem Lehmaltar standen.

In Benin selbst scheint sich der Gelbguß fast ausschließlich auf die Stadt Benin beschränkt zu haben (Thomas, Edo speak. peoples I, 23), — vielleicht trifft diese Tatsache zusammen mit der von F. v. Luschan vertretenen These, daß der Besitz der Bronzen ein Monopol der Herrscherfamilie gewesen sei (Struck, ZE, 55. Bd., S. 118, A. 27). Von Figuren hören wir, daß es in einem großen Teil des Landes keine Götterbilder gäbe (Thomas, l. c. S. 26), — die kleine Figur des Esu, außerhalb der Häuser angebracht, ist von Joruben importiert worden (ebd. S. 26, 32). Doch enthielt ein Aketempelbau in Idumowine (7miles nördlich von Edo) eine große Zahl von Götterbildern (Osa, Olokun, Ogu usw.) (ebd. S. 30). Die bei Talbot abgebildeten Stücke von Olokun (c. l. II, Taf. 20, bei S. 36, 37), Ebbawfigur (ebd. Taf. bei S. 94), ferner einer Hinrichtungsfigur (ebd. III, Taf. bei S. 862) sind leider zu unscharf, als daß eine stilkritische Beurteilung möglich wäre. — Literarische Notizen beziehen sich auf lebensgroße Tonstatuen in den Egwaibo, Götter- und Hauptjujutempeln (Talbot, South. Nig. II, 97), und auf Figuren, die bei manchen Familien die Stelle eines Totenschreins vertreten und den Verstorbenen darstellen

(Thomas, l. c. I, 41). — Eine umfangreichere Beschreibung gibt Dennett (At the Back of the black man's Mind, S. 220 ff.) von einer Jujuhütte bei Benin. Der Eintretende sieht zuerst einen Mann ohne Beine als Türhüter, dann die Figur eines Reiters zu Pferde, weiterhin die Gestalten eines Gottes, der wie ein König gekleidet ist, die Figur Esus als Sklave mit Messer und Stab, — dann steht man vor dem Thron Akes, einer Flußgottheit, mit ihrem Weibe und zwei Kindern, ihnen gegenüber steht ein Mädchen mit einem Fächer; allen diesen Figuren gegenüber stehen zwei Figuren nackter Knaben zwischen zwei Figuren von Handhaltern; weiterhin befinden sich in jener Hütte die Figur Oguns, des Schmiedes, und die seines Gehilfen. — In einem anderen Tempel, der dem Olukun geweiht war, sah Dennett (ebd. S. 223) Figuren seines Sohnes mit nackter Frau, auf beiden Seiten ein sitzender Knabe mit Kolanuß und Wasserflasche, — dann die Figur des ersten Ministers Olukuns, endlich am Ende des Gebäudes die große Figur Olukuns mit zwei Armhaltern und vier nackten Knaben, — an jeder Seite dieser großen Hauptfiguren: zwei Söhne von Obianimi, sehr alte, anscheinend benagelte Holzfiguren, mit Kauris, Kleiderfetzen, Messern bedeckt. Nahe bei diesen Figuren steht die eines Leoparden.— In einem Kloster sah der gleiche Engländer Figuren von Olukuns großem Kriegsführer Ezomo, von Olukuns Enkel mit Frau und Kind.

In der Reihe dieser vagen Angaben und Abbildungen gibt einen festeren Anhaltspunkt der Beurteilung eine große Holzstatuette, die sich im Britischen Museum (Nr. 1927, 4—6) befindet und sicherem Vernehmen nach bei der Eroberung Benins in die Hände der Engländer fiel (Abb. Taf. IV). Es ist ein Prachtstück,

das der Serie großer Stücke, die im Mus. Journal von Philadelphia publiziert sind und auf die früher bei der Behandlung der Jorubawerke hingewiesen wurde, analog ist. Auch diese Arbeit zeigt als Basis einen großen Kopf mit Janusgesicht, bekrönt von einer Rundplatte, auf welcher eine männliche Standfigur mit sehr großer „Locke", in den Händen figural beschnitzten Stab und Horn steht, während vor ihr eine kleine weibliche Figur (mit richtig gefalteten Händen) kniet. Der ganze Typus der Standfigur ist durchaus jorubisch (man vergleiche den Egunkopf, den ich in meinem Buch Sy. II, S. 103 abgebildet habe, besonders den Bart, die Augen usw.), und so bringt sie einen neuen Beweis für die enge Zusammengehörigkeit von Joruba und Benin, wobei es wenigstens in diesem Falle leider zweifelhaft bleiben muß, ob nicht auch ein rückwirkender Strom des Einflusses von Benin nach und auf Joruba sich geäußert habe. Vergleicht man allerdings das vorhandene Material beider Gebiete, besonders unter der Voraussetzung der Richtigkeit der Talbotschen Mitteilungen, so spricht die Wahrscheinlichkeit für die tiefgehende Abhängigkeit der Bini auch in der Holzschneidekunst von Joruba oder doch von evtl. eingewanderten Joruben. —

Etwas ergiebiger ist die Literatur, die sich auf M a s k e n bezieht. Hier ist der O v i a b u n d wichtig, der dem Egungun der Joruben analog ist und bei dessen Zeremonien Holzmasken getragen werden (Farrow l., c. S. 75; Talbot, South. Nig. II, 94 f., III, 763 ff.). Die Hauptmaske dieses Bundes ist bekannt als Muttermaske. Der Repräsentant Ovias, die ursprünglich als Königin galt, wird als Vater angesprochen. Bei manchen Zeremonien tragen alle Mitglieder Masken, — Frauen sind ausgeschlossen (Thomas, l. c. I, 38; nach

Thomas, Journ. Afr. soc. X, 11 gehörte Ovia zu den Gefolgsleuten eines Königs, der im Feuer unterging und der seitdem verehrt wird).

KUKURUKU. Aus der Literatur sind uns drei lebensgroße, männliche Stand- und Sitzfiguren bekannt, die das Jujuhaus in Issele am unteren Niger (Westufer) enthielt: die Standfigur eines Europäers, ferner eine gehörnte Dämonen(?)-Figur, dann die Sitzfigur in der Mitte, die ihre Hände seitwärts auf zwei kleine, menschliche Hermenfiguren legt. Am Boden liegt eine Tonschlange (Abb. in Gl. 74. Bd., S. 7).

An Masken finden wir bei Thomas (l. c. I, 39) solche erwähnt, mit denen die jungen Initianden im Oralande (in Otua) die Stadt durchziehen und tanzen.

In Isule erwähnt Dennett (At the Back, S. 197) eine Säule unter einem kleinen Schuppen, die zwei Männer- und eine Frauenfigur, mit dem Rücken einander zugekehrt, zeigte.

SOBO. Diese südlichste Provinz der Edo-sprechenden Stämme verlangt eine eigene Behandlung. Denn ihre Produktion hat mit der Binikunst anscheinend keinerlei Verbindung. Dagegen hat sie mit der Kunstübung ihrer westlichen Nachbarn, der Ijaw (im unteren Nigerdelta), Beziehungen, die sich in einer relativen Verwandtheit ihrer Stile ausdrücken. Es muß hierbei noch dahingestellt bleiben, wer der gebende und wer der nehmende Teil war. Im allgemeinen ist es ja so, daß die Küsteneinflüsse in aktiver Art in das Hinterland eindringen und es beeinflussen. Andererseits kann man auch den vielfach bezeugten Trieb zum Meer hin in

Rechnung stellen. Der stärkere Ausdruck und die härtere Formprägung liegt jedenfalls im Bereiche der Ijaw. Immerhin sind auch die Sobofiguren und -masken aus einem Guß, — im Vergleich mit den Schnitzereien der Ahnenfiguren der westlichsten Ijaw, der Kalabari, sogar von höherem Kunstwert.

Die Figuren und Masken der Sobo (London, Brit. Mus.) zeichnen sich aus durch Schlankheit, weiche Rundung und einen Einschlag von Naturalismus. Mit besonderer Prägnanz sind in diesem Sinne vor allem die Köpfe ausgearbeitet, die kenntlich sind an einer hohen, seitlich leicht abgeflachten Stirn (deren vertikale Tendenz durch fünf lange, senkrechte Ziernarben betont wird), dann an den kleinen reliefierten Augen, die unten wagerecht, oben leicht gewölbt sind, endlich an dem Oval des geöffneten Mundes, das bis zur Nasen- und Stirnhöhe vortritt. Die Nase, bald mit glatt abgeplattetem Rücken, bald mit breiter Rundung, ist ohne Differenzierung, verstärkt aber durch den Zusammenhang mit der Mittelziernarbe den Eindruck vertikaler Richtung. Die Körper der qualitätvollen Stücke führen die Tendenz der rundlichen Schlankheit weiter fort in der Einziehung unter den hochgewölbten Schultern, in dem etwas vorgewölbten Unterleib und den mäßig eingeknickten Knien.

Aus der Literatur kennen wir eine Fetischstandfigur mit europäischem Rundhut, hohem Kopf, viereckig vorgewölbter Brust, angefertigt von den Sobo für die Jekri (Abb. in JAI 28. Bd., Taf. IX, Fig. 6). — Wir wissen, daß Jujuhäuser Ton- und Holzstatuetten auf Plattformen oder Stufen enthielten (ebd. S. 110), wie denn die Hauptgottheit Osa und auch die Halbgötter, die sog. Lebos, durch Bildwerke dargestellt werden (Journ. Afr. Soc. X, 12).

Die Masken sind ebenso von der gleichen Gesamthaltung bestimmt. Sie zeigen u. a. weiße und gelbe Janusköpfe, bekrönt von einem Vierfüßler, oder weiße und gelbe Janusköpfe mit einem Aufsatzbrett, das auf beiden Seiten zwei vollplastische schwarze und weiße Tierköpfe übereinander zeigt, oder sie enthalten menschliche Standfiguren. Am gelungensten hinsichtlich der Stileinheit aber wirken die einfachen Auflegemasken, deren Tierköpfe hohe Aufsätze tragen, die wie flache, ausgebreitete Vogelschwänze ausschauen und in der Tat wohl auf solches Motiv zurückgehen, — sie erhalten durch diese Fortsetzung etwas Bewegtes und Schwebendes, das sich der Struktur der Sobogesichter gut einfügt. In diesem Sinne am korrektesten wirkt die Kombination von menschlichem Kopf, Krokodilsrachen und Vogelschweif, wie wir sie bei der Maske des Britischen Museums vor uns haben, — hier erhielt die Tendenz zur Schlankheit eine mustergültige Ausprägung (Abb. ersterwähnter Masken: Ka., Abb. 12/13).

Aus der Literatur kennen wir eine Auflegemaske in Form eines Antilopenkopfes (Abb. in JAI 28. Bd., Taf. VIII, Fig. 2) und ein auch wohl als Aufsatzmaske zu betrachtendes Gebilde: menschlicher Kopf mit hoher, breiter Stirn, die zum Gesicht hin stark abfällt, mit dicker, kurzer Nase, runden Augen, vortretender Mundpartie (viereckiger Mund mit zwei Zahnreihen), — auf dem Kopf ein breiter, hoher, seitlich ausgewölbter Aufsatz mit einer menschlichen Sitzfigur vorn (Abb. im Studio, XV. Bd. [1898], S. 181, Fig. 30).

IGBIRA. Die Nachrichten über die figürlichen Schnitzereien des westlich der Benuemündung gelegenen Igbira sind von geringem Umfang. Meek

(North. Nig. S. 27) berichtet kurz von Götteridolen und (S. 41) von einem Bilde, das ein Mädchen mit einem im Nest sitzenden Vogel in ihrem Schoß darstellte und dem man Jungfrauen opferte. Anscheinend bezieht sich auch die Notiz von Meek (ebd. S. 47) über Figuren, die man in die Getreidefelder stellt, um die Seelen der Ahnen vor Diebstahl zu schützen, ebenfalls auf die Igbira. Aehnlich unbestimmt sind die Mitteilungen Mockler-Ferrymanns (Up the Niger, S. 139 A 1) über Holzidole, auf die sich anscheinend sein Hinweis auf die beiden Igbiraidole: Sebo und Okenga (S. 141 A 2) — Okenga evtl. identisch mit Ikengga? — beziehen dürfte.

An Masken befindet sich in Berlin (MfV, Nr. 29 626) ein ziemlich rohes Stück, das als Tanzmaske der „Igbira Bassa" bezeichnet ist und dessen wesentlicher Eindruck in den roten Früchten liegt, mit denen Teile des Gesichts dekoriert sind, — die Stirn ist hoch, breit gewölbt, zum flachen Gesicht scharf abfallend, die Nase breit und hoch, der Mund eingekerbt mit flacher Unterlippe. — Von einer Hörnermaske in Verbindung mit einem roten Gewand berichtet außer Holdsworth (Journ. Afr. Soc. IX, 182) auch Temple (Not. on . . . North. . . . Nig. S. 156), — der Schutzgeist trägt sie.

An Gegenständen figürlich verzierter Gebrauchskunst wird ein Messinggefäß (Hamburg Nr. 14 — 134: 55) auf die Igbira zurückgeführt, auf dessen oberer Wölbung zwei männliche und zwei weibliche Sitzfiguren angebracht sind, während die Deckelplatte des Flaschenhalses einen Reiter zu Pferde, mit Speer bewaffnet, trägt. Der Typus der Gesichter ist rundlich, breit und abgeflacht mit

ovalen Augreliefs, die innen vertieft sind. Die Gestalten sind walzenhaft rund, bei den Frauen sehr weit vortretend mit stumpfer Spitze. Das Pferd hat dicke, elefantenhafte Beine und einen schlanken, in der Mitte sehr ausgebauchten Leib.

IGARA. In Idah, nach Mockler-Ferryman (Up the Niger, S. 30) der Hauptstadt der Igara, deren Gebiet von den Ibo, Niger- und Benueflüssen begrenzt wird, fand Staudinger „überlebensgroße Nachbildungen von Menschen, Ochsen und Leoparden" (Gl. 74. Bd., S. 8). Eine nähere Beschreibung dieser Figuren fehlt ebenso wie eine solche der männlichen Holzstatuette des Idols Okenga, von der Mockler-Ferryman (l. c. S. 44, 141 A 2) berichtet und die wohl identisch ist mit dem Iboidol Ikengga (?).

Von einer „Okinga"-Figur berichtet auch Seton (JAI 58. Bd. [1928] S. 261) ohne ihre Bedeutung bestimmen zu können. Sie ist nach ihm 6 englische Zoll bis 1 englischen Fuß hoch. Sie spielt bei den Einsetzungszeremonien anläßlich der Krönungsfeierlichkeit des Königs eine Rolle.

An Masken sind aus Abbildungen Setons (l. c. S. 276) zwei Messingmasken bekannt geworden, deren Stil auf Benin und Neu-Joruba weist, mit zwei langen, schwarzen, senkrechten Einlagestreifen oberhalb der Nasenwurzel, mit rotem Stoffüberzug unter den Augen und Nüstern und auf den Lippen; ein schmaler Bartstreifen umrahmt den Unterkiefer, ebenso den Kopf, der anscheinend von vorn nach hinten halbiert ist. Diese Masken gehören zum Einsetzungsschmuck.

Der Zusammenhang zwischen Igara und Joruba-Benin wird durch die historischen Hinweise Setons ver-

ständlich: die Herrschaft über das zwischen 1600 und 1700 von einem Stamm mit Joruba verwandter Sprache gegründete Königreich Igara wurde zwischen 1700 und 1750 von einem Glied der Jukundynastie usurpiert, so daß sich beide Einflüsse vermischen.

IJAW (IJOH). Von den Ijaw, deren größter Teil das Nigerdelta bewohnt, sind Teile des mittleren Hinterlands des Küstenstrichs der Kalabari gut bekannt. Aus diesem Hinterland besitzt das Museum in Liverpool Figuren und Masken mit der Angabe „around Wilberforce Island", — es handelt sich um eine große Insel des Nigerdeltas. Die überlebensgroße Fetischfigur (Nr.4, 2. 10 904) dieser Sammlung, die im Laufe einer Strafexpedition zusammengebracht wurde, zeigt eine streng geometrisierende Umbildung des Kopfes und Körpers. Eindrucksvoll vor allem ist der Kopf mit den großen Zylinderaugen, der in Stirnhöhe senkrecht verlaufenden Nase und besonders dem viereckigen Mundblock auf der glatten, abgeschrägten Gesichtsfläche. Der stark kubisierte Körper bietet einen kräftigen Unterbau, ohne das Uebergewicht des Kopfes einzuschränken. — Eine analoge Figur mit wohl vier Gesichtern bildet Talbot ab (South. Nig. I, Taf. bei S. 102).

Die Liverpooler M a s k e n aus jener Gegend reproduzieren das Schema des Kopfes in kleinerem Maßstabe, oder sie lassen es teilweise, wenn auch gedämpft anklingen, so bei der Ochsenkopfmaske, oder aber sie schaffen eine neue Form, so in der Maske der Vogelfigur, die aber im Prinzip ebenfalls die Tendenz auf das Kubische ausspricht.

Das M o t i v d e r V o g e l f i g u r ist als Grundlage im eigentlichen Sinne des Wortes von manchen Masken der Ijaw festzustellen. So enthält die Liver-

pooler Sammlung das Exemplar einer (schwarz-weißen) Auflegemaske, deren flaches Unterbrett auf dem einen Ende breit geschweift, auf dem anderen Ende zugespitzt, in der Mitte ausgebaucht ist und das in der Mitte einen menschlichen Kopf mit Mittellinienwulst, Augenzylindern, hohem, breitem Mundkubus trägt. Ferner ein weiteres (schwarz-weiß-rotes) Exemplar gleicher Art, das außer dem plastisch hohen Kopf noch oberhalb von ihm zwei Vogelfiguren nebeneinander und unterhalb des Kinns zwei Vogelfiguren untereinander zeigt, die sämtlich ebenso hoch ausgearbeitet sind, wie der Kopf selbst.

Die Aehnlichkeit dieser Maske mit den Aufsatzmasken des S o b o g e b i e t e s (im Brit. Mus. London) liegt auf der Hand, da diese ebenfalls von der Vogelfigur her bestimmt sind. Diese Bestimmung ist hier jedoch innerhalb des ganzen Gebildes nur ein Beiklang, — das Hauptmotiv wird von der Kopfstruktur gegeben. Die Form des Kopfes selbst hat nun gewiß Analogien zwischen Sobo und Ijaw, aber (abgesehen von der charakteristischen Sobotätowierung) ist doch die Geometrisierungstendenz bei den Ijaw so übermächtig, daß ihr kubistisches Gebilde sich von der naturhaften Form der Sobo stark unterscheidet, — dies ist besonders eindrucksvoll, wenn man die Mund- und Augenformen der beiden Gebiete miteinander vergleicht.

Der M a s k e n t u r m m i t d e n b e i d e n K o p f r e i h e n (Nr. 4, 2. 1904, 44) ist zwar nicht ganz identisch mit der großen Fetischfigur in formaler Hinsicht, aber im Prinzip doch gleichartig konsequent aufgebaut und durchgeformt.

Eine besondere Ausbildung zwiespältiger Art unterscheidet das K a l a b a r i gebiet vom mittleren Ijaw-

bereich: das Uebersteigern der Kubistik oder aber das Weicher- und Dekorativwerden der Formung. Die Wendung ins Dekorative wird von den Figuren und Maskenschnitzereien der Ahnenschreine dargestellt. Die Ahnenschreine, die Talbot veröffentlicht hat (South. Nig. II, Taf. bei S. 310, Fig. 70, 71), enthalten in dem einen Falle (Fig. 71) eine große Sitzfigur in der Mitte, mit Schwert und abgehauenem Kopf in den ausgestreckten Händen, zwischen je zwei kleineren Sitzfiguren, — im anderen Falle (Fig. 70) eine große Figur, flankiert von kleineren Figuren und anscheinend auch Masken. Die Figuren selbst zeigen eine niedrige, breite, vorstehende Reliefstirn, hochreliefierte Augovale (mit erhöhtem Mitteloval), eine tiefer ansetzende Nase mit rundem Rücken und breiten Nasenflügeln, hochreliefierten Mund in Ovalform mit zwei Reihen langer Zähne, — die Gesichtsfläche ist glatt, ihre Kinnpartie im Umriß oval, — der breite viereckige Leib ist glatt und flach. Aller Ausdruck scheint im Gesicht zu liegen. Aus solch einem Schrein stammt wohl auch eine Einzelfigur des Britischen Museums (Nr. 7045), die mit ihren, in den Schultern beweglichen, vorgestreckten Armen ein großes Messer und einen Pfeil hält; freilich ist hier der Leib flach gewölbt. Der Gesamteindruck jener vollständigen Ahnenschreine mit der großen Sitzfigurenkomposition vor einer breiten, hohen, viereckigen Wand, bekrönt von einer Reihe von vier Köpfen (oder Maskenschnitzereien?), die gleichsam über die Wand schauen, ist sehr dekorativ und erhält eine besondere Betonung durch den hohen Kopfputz der Sitzfiguren, der leider im einzelnen unerkennbar ist. (Vgl. auch Journ. Afr. Soc. 1915/16, Taf. bei S. 316).

Diese Schnitzereien heißen Nduen Fobara (= Gesichter der Toten, in Schreinen aufbewahrt). Sie wer-

den hergestellt von Mitgliedern der Pokiafamilie auf der Fouchéinsel und sie spielen eine Rolle bei den Bestattungszeremonien. Sie enthalten Schnitzfiguren der Toten, zumeist der Männer, zuweilen auch ihrer Söhne und Frauen. Nur die Gesichter werden sorgfältiger bemalt (Talbot, l. c. II, 309, III, 489).

An Abbildungen plastischer Figuren dieses Gebietes enthält die Literatur noch den Ibudufetisch in Oguta, der doppelgeschlechtlich, 9 Fuß lang sein soll (Talbot, l. c. II, S. 172, Fig. 48; die sehr mäßige Umrißzeichnung läßt auch die Einzelheiten der Figur nicht erkennen).

Sodann den Seedämon Adumu an geschnitzten Stäben: a) menschlicher Kopf als Bekrönung eines unten zugespitzt zulaufenden Stabes, an dem sich eine Schlange emporringelt; b) analoge Konstruktion, nur daß die Spitze unten in rundem Holzblock steckt und daß der Leib der Schlange etliche Spiralen zeigt (Talbot, l. c. II, 101). Derartige Stäbe, auf denen die Windungen des Schlangenleibes die Tanzbegeisterung von Adumu repräsentieren sollen, befinden sich auch im Schrein der Prophetinnen der Kalabari (ebd.).

Reinliterarische Nachrichten berichten von einem lebensgroßen Bild der Erdgöttin Amakiri (Talbot, l. c. II, 39 ff.), — von Holzjujus, die Portugiesen des 16. Jahrhunderts darstellen (ebd. I, 239),— vom Hauptschrein des Adumu in Adum' Ama an einem kleinen Nebenfluß des Sta. Barbaraflusses mit einer fast lebensgroßen Holzfigur mit spitzem Bart, Halskrause und federgeschmücktem Hut der Portugiesen des 15. oder 16. Jahrhunderts (der Tradition nach die Darstellung des ersten landenden Portugiesen), mit angeschnitzten heiligen Schlangen (Talbot, l. c. II, 100), — von einer

männlichen Schnitzfigur (1½ Fuß hoch, mit Bart und Schnurrbart) in einem Schrein als Darstellung eines der Hauptwassergeister in Okroka (ebd. II, 102), — endlich von einem kegelförmigen Topf, den ein menschlicher Kopf bekrönt, als Hauptsymbol des Wassergeistes bei seinen Prophetinnen (ebd. II, 101).

Schließlich wird auch von Wachsfiguren berichtet, die für Zwecke der schwarzen Magie hergestellt werden (Talbot, South. Nig. II, 39 ff.). —

Ob diese Figuren insgesamt dem dekorativen Typus der Ahnenschreinfiguren folgen, läßt sich nicht sagen, da wir ja die Objekte selbst noch nicht kennen. Die andere, gegensätzliche Tendenz: auf das Uebersteigern der Kubistik hin, zeigt sich bei ein paar Nilpferdmasken der Wassergeistzeremonien (Leiden: Nr. 845/15; Oxford; Wien: Nr. 46 977), die ein vortreffliches Beispiel für starke Kubisierung bieten: wie die Lippen des Mauls hochgeworfen und die vier schrägliegenden Zähne freigelegt und ins Starre, Feste, durch parallele Fügung Monumentalisierte umgewandelt werden. Balfour hat ein Exemplar dieser Art, das sich jetzt im Pitt Rivers-Museum, Oxford, befindet, in Abonnema lokalisiert (Abb. im Man, 1917, Taf. D.).

In diesem Zusammenhange ist auch auf das von Frobenius publizierte Material hinzuweisen, das er unter „Calabar" zusammengefaßt hat (FA, Fig. 68—74, 77—83). Die von ihm aufgeführten Museumsnotizen bezeichnen diese Stücke teils als Calabar, teils als Neucalabar, großenteils unter näherer Beschränkung auf Bugumar (auf modernen englischen Karten als Buguma bezeichnet), teils als Altcalabar. Das Frappierende dieser Bezeichnungen liegt nun darin,

daß die gleiche Form sowohl als Neucalabar, wie auch als Altcalabar bezeichnet wird. So gilt jene wirkungsvolle Hippopotamusmaske in Leiden als Neucalabar, in Hamburg als Altcalabar. Hier ist die Entscheidung auf Grundlage der Balfourschen Veröffentlichung im „Man" (1917) im Sinne von Neucalabar nicht zweifelhaft. Aber in dem andern Falle einer ganz vereinfachten Maskenform mit sehr hoch vortretendem Stirnrund oberhalb eines schmalen, spitz zulaufenden Gesichts mit sehr vereinfachten Zügen ist die Entscheidung, ob diese Form nach Neucalabar (so meint Leiden, Abb. bei Frobenius, l. c. Fig. 74) oder nach Altcalabar (so sagt das Hamburger Museum, Abb. ebd. Fig. 82) gehört, zweifelhafter, da ein zuverlässiger Bericht über ein drittes Stück fehlt; man darf in diesem Falle wohl auf Grund allgemeiner Stilverwandtschaft für Neucalabar optieren. — Man würde weiterhin aus Gründen der Stilanalogie mit den Ahnenschreinfiguren die Ursprungsangabe des Hamburger Stücks, das Frobenius als Fig. 81 (Taf. VIII) veröffentlicht, ebenfalls aus Altcalabar in Neucalabar umschreiben dürfen. Aber die weiteren angeblichen Calabarmasken mit beweglichem Unterkiefer, Fellohren usw. wird man wohl durchweg in Altcalabar umtaufen müssen.

Aus dem Gebiet der westlichen Ijaw stammt wahrscheinlich das von Granville u. Roth (JAI 1899, Taf. IX, Fig. 1) abgebildete Jujustück eines Alligators, dessen nähere Einzelheiten nicht erkennbar sind.

Mit figürlichen Darstellungen verzierte Gebrauchskunst und zwar heilige Stühle, finden sich bei den Kalabari. Talbot (South. Nig. II, S. 310) bildet Rundsitze mit menschlichem Gesicht, — mit

menschlichem gehörntem Gesicht, — und mit einer Standfigur ab. Diese Stühle heißen „Osisi Nduen", ihre Gesichtsverzierung zeigt den Toten, oft auch einen Juju, wie den großen Kriegsgeist, der „Vogel im Geist" heißt (ebd. II, 103).

IBO. Die Museumsstücke aus dem Gebiete der Ibo entstammen, soweit ihre Herkunft durch Angaben gesichert ist, dem westlichen, südwestlichen, östlichen Bereich. Am reichhaltigsten (26 Stück) ist die südwestliche Landschaft der Ekkpahia vertreten durch eine große Sammlung von Aufsatzmasken in Liverpool, denen man auf Grund stilkritischer Ueberlegungen eine kleinere Kollektion (8 Stück) im Stuttgarter Lindenmuseum anreihen kann, deren Herkunftsangabe sich auf die allgemeine Angabe „Ibo" beschränkt. Die museale Angabe bezüglich der Provenienz der Liverpooler Stücke lautet zwar auf „Ikpaffia, 35 miles up the Degama-River". Aber es ist Ikpaffia wohl nur eine andere Schreibweise für Ekkpahia, die Talbot in seinen „Peoples of South. Nigeria" bevorzugt. Diese Identifizierung ist um so sicherer, als Talbot in seinem Buch (South. Nig. III, 766) einen Obukelekopfschmuck abbildet, der in seiner Grundstruktur analog ist einer Reihe stark stilisierter tier-menschlicher Kopfformen, die wir auch in jener Liverpooler Reihe vertreten finden und die Talbot u. a. auch bei den Ekkpahia gefunden zu haben angibt (South. Nig. III, 767). Den Angaben Talbots zufolge handelt es sich um einen Geheimbund mit Namen Obukele oder Obukere oder Owu, der seine Zeremonien der Fruchtbarkeitsidee unterstellt und der von Kalabarihändlern, also von seiten der Ijaw, verbreitet worden ist (Talbot, South. Nig. III, 766 f., II, 85 f.). „Der

gewöhnliche Kopfschmuck ist ein hochkonventionalisierter Fisch.“ Diese Angabe Talbots trifft freilich für unser Museumsmaterial nicht völlig zu, insofern eine Reihe anderer Tiere, insbesondere auch Krokodile und andere Vierfüßler, unter den Masken vertreten sind. Auch der von ihm abgebildete Kopfschmuck läßt sich wohl nicht ohne weiteres auf einen Fischkopf zurückführen.

Im ganzen finden wir vor uns zwei Haupttypen der Ekkpahiamasken, die regelmäßig Aufsatzmasken sind. Zunächst die leichtstilisierte Form von Fisch, Krokodil, Schuppentier, Leopard. Die Formgebung ist überwiegend eher naturalistisch als betont stilisiert, wenngleich manche Exemplare sich durch abstrakte oder verschiedene Tierarten (etwa Fisch und Krokodil) phantastisch verschmelzende Formungen auszeichnen. Die Farbfreudigkeit der gut erhaltenen Masken ist erstaunlich: jede Schuppe ist vielfach besonders für sich gefärbt, so daß sich ein vielfarbiges, malerisches Bild ergibt.

Neben diesen mehr oder minder stilisierten Tierformen steht ein ganz anderer Masken-typus, der als Grundstruktur wohl ein menschliches Kopfgebilde mit hoher Brettnase und Zylinderaugen zeigt, das aber auf Stirn und Schädeldecke übersponnen ist von einem ornamentalen Geschlinge monoxyler Schnitzerei und angefügter Hörner, geriefelter Aufsatzkolben, seitlich oft großer Hauerzähne usw. und das unten endet mit einem runden Tiermaul mit angefügten großen Zähnen. Diese Verbindung von tierischen, menschlichen und anscheinend rein ornamentalen Zügen ergibt ein ganz absonderliches, kompliziertes Gebilde.

Einen ganz anderen Typus zeigt die große Stülp-

maske des Berliner Museums (Nr. 20 489) von den Essa, westlich des Aweyongflusses, also wohl den E z z a-Ibo nach Talbots Schreibart. Sie zeigt den aus Basdens Ibobuch (Taf. bei S. 288) bekannten Frisurtypus der Ibo und zeichnet sich gegenüber den Ekkpahiamasken durch die Einfachheit und Klarheit der naturalistischen Struktur des menschlichen Kopfes aus, den sie darstellt. Zu diesem Typus gehören Maskenstücke in Liverpool (Nr. 11. 2. 18. 14 und 15. 1. 1903. 3), das letzte Stück mit fünf Vogelhalbfiguren geschmückt. Ferner ein schöner M a s k e n a u f s a t z k o p f des Britischen Museums. (Vgl. auch Dayrell, Folkstories from S. Nig., Umschlagdeckel: Maskenkopf).

Eine Reihe von Ibo-F i g u r e n, deren Lokalisation noch nicht möglich ist, findet sich im Trocadéro (Nr. 11 272, 1153) und im Rautenstrauch-Joest-Museum (Nr. 19 594, 22 247, 29 202). Es handelt sich im Prinzip um eine l a n g g e h ö r n t e m ä n n l i c h e S i t z f i g u r mit einer langen Pfeife im Munde oder mit einem Gefäß oder mit Kopf und Schwert in den Händen, — oder auch um einen Tierkopf mit Hörnern. Diese Figuren stellen vermutlich sämtlich den Ikengga, den Gott des Reichtums und der Stärke, dar und sie zeichnen sich durch eine beträchtliche Rohheit in der formalen und technischen Behandlung der Figuren aus. Mit den bisher betrachteten Masken haben sie keine stilistische Verwandtschaft.

Nur aus Abbildungen (Wittkowski, Hist. des Accouchements, S. 414) ist mir ein F i g u r e n a u f b a u i n z w e i E t a g e n bekannt geworden, den der Trocadéro besitzen soll und der aus Onitscha stammt. Die untere Etage enthält vier Tragfiguren, darunter eine gebärende Frau. Die obere Abteilung zeigt eine große männliche kniende Figur mit europäischem

Rundhut, in den Händen Stab und Zeremonialaxt, an seinem Rücken einen senkrecht gestellten Panter, auf dem eine menschliche Figur reitet. Um diese Hauptfigur herum gruppieren sich drei weitere kleinere Figuren.

Formen wir uns aus der Literatur ein Gesamtbild der künstlerischen Produktion der Ibo, so ergibt sich ein weit umfangreicherer Komplex, mit dem die erhaltenen Museumsstücke nur in geringfügige Beziehung gesetzt werden können.

Aus dem Gebiete der höheren Mythologie hören wir vom Schöpfergotte Osalogbowa, daß er im Agbordistrikt durch ein mit Kreide eingeriebenes Tonbild dargestellt ist (Talbot, South. Nig. II, 42). Olokun, der Meeresgott, ist gewöhnlich durch ein weibliches Tonbild im Schrein repräsentiert (ebd. II, 48).

Im südlichen Teil des Owerrigebietes und bei den Etche der Degama-Abteilung gibt es Tempel zu Ehren der Erdgöttin Ale und des Sonnengottes Amade-Awha, und im Zusammenhang mit ihrem Fruchtbarkeitskultus stehen unter pyramidenhaftem, hochgespitztem Dach Tonfiguren, die jedes Stadium des Lebens von der Geburt bis zum Grabe und das Dasein über beide Grenzen hinaus darstellen: hauptsächlich Menschen, Tiere, Vögel; im Verborgenen stehen die Steinbildnisse der Götter, zu deren Ehren die Tempel errichtet sind (Talbot, South. Nig. II, 48; Abb. bei Talbot ebd. II, Taf. bei S. 49; Journ. Afr. Soc., 15. Bd., S. 315, Text S. 316; Abb. in Man, 1924, S. 162.) Diese Tempel werden auch Mbarihäuser genannt.

Diese Mbarihäuser (mbari = schön, nach Whitehouse, Man, 1924, S. 162) scheinen nach den ver-

schiedenen Mitteilungen einen großen Reichtum von Darstellungen plastischer Art zu enthalten. Außer jenem Zitat aus Talbot hören wir von anderen Autoren noch Näheres. Die Figuren werden von den hübschesten jungen Mädchen etliche Wochen vor dem großen, alljährlichen Fest hergestellt und in der Veranda des Hauses, in welchem die jungen Mädchen während der Festtage sich aufhalten, aufgestellt. Das Fest findet jeweils zu Ehren des Stadtfetisches statt und wird von den Jujumännern arrangiert, die auch die Teilnehmer auswählen. Als Inhalt der figürlichen Darstellungen gibt Whitehouse die folgenden Szenen an: ein Nilpferd verschlingt ein Kind, während die entsetzte Mutter daneben steht; — eine Mutter tätowiert ihr Kind; — einem liegenden Mädchen werden Zähne mit einem Beil ausgeschlagen; — Mutter mit Kind. Es werden also Genreszenen und übliche Gebräuche dargestellt (Whitehouse; vgl. auch Journ. Afr. Soc. 15. Bd., S. 316; Journ. Afr. Soc. 24. Bd., S. 186). — Leonard (Lower Niger and its Tribes, S. 408) gibt als Inhalte der Mbarifiguren die folgenden an: Menschen, Tiere, Schlangen, Leoparden, Mond, Sterne, Regenbogen. Von den menschlichen Figuren behauptet er, daß sie gefährliche Feinde darstellten, deren Tod man zugunsten der Gemeinschaft erhoffe, — eine Auffassung, die mit den sonstigen Berichten in schroffem Widerspruch steht. Diesen Mbarikult schreibt Leonard den Ibostämmen der Ohuhu, Oratta, Omumma zu. Von manchen Statuetten von Mutter und Kind sagt Talbot (South. Nig. II, 43), daß sie Heiligenscheine um den Kopf oder Schlangen als Attribute hätten. Der gleiche Autor urteilt, daß unter der figürlichen Tonplastik Südnigeriens die Ibo, besonders die Ikwerri und Etche, die höchste Stufe erreicht hätten (South. Nig. III, 933).

— Die bei Talbot (South. Nig. II, Taf. bei S. 42) reproduzierte Tonfigur des Geistes der Fruchtbarkeit, Ale, aus einem Mbarischrein der Oratta zeigt eine langgestreckte Gestalt mit schmalem, hohem Kopf, weißem Gesicht, dickem Hals, — ihr mattheller Körper ist mit dunklen Punkten und Strichornamenten bedeckt; ihre Arme sind vorgestreckt und halten Stab und Schwert. Als Gesamteindruck wirkt diese Figur hieratisch, ornamental und dekorativ, — Geister dieser Erdgöttin Ale werden in kleinen Tempeln durch zwei bis vier Figuren dargestellt (Talbot, ebd. III, 48).

Gehen wir von dieser hohen Mythologie zur niederen weiter, so sind es vor allem der Totenkult und das Gebiet der Privatidole (Ikengga), in denen der religiöse und magische Gedanke sich künstlerisch produktiv erweist.

Zunächst betrachten wir den Totenkult. Talbot (South. Nig. II, Taf. bei S. 82, 318) bildet Pfeiler mit Standfiguren usw. aus dem Gebiete der Oratta ab, die Ahnensymbole bedeuten. Dann hören wir vom Missionar Friedrich (Aos II, 100) von „rohen" Holzschnitzereien, die die Vorfahren, Mütter, Kinder, Tanten usw. repräsentieren und denen man in Opfern und Anrufungen kultische Zeremonien zuteil werden läßt. Eine andere Quelle (Leonard, l. c. S. 292) berichtet von Ahnenschnitzfiguren, die in Häusern oder auf dem Begräbnisplatz aufgestellt oder am Körper getragen werden und denen ein Kult gewidmet werde. Auf geschnitzten Stühlen und seltsam geformten Töpfen, die im Ahnenschrein Aufstellung finden, werden nach Talbot (Journ. Afr. Soc., 15. Bd., S. 315, Abb. South. Nig. II, 315) Vorfahren dargestellt. Bei den südlichen Ikwerri und Okoba bedient man sich figural beschnitzter flacher Holztafeln zum Ver-

kehr mit den Ahnenseelen (Talbot, South. Nig. II, 318).

Thomas (JAI, S. 168) erwähnt die Herstellung des Bildes der Vorfahren (okbensi); dem männlichen okbensi opfert das Haupt des Viertels einen Hahn, man benennt das Bild mit dem Namen des Ahnherrn und sagt: „Laß ihn essen!" In Emagu wird dies Bild bei dem zweiten Begräbnis des Verstorbenen mitbegraben. Nach Thomas (Ibo speak. peopl., S. 31) freilich wird ein Okbensi hergestellt, falls eine Identität der Seele eines Kindes und eines Vorfahren festgestellt wird.

Tüchtige Vorfahren werden gelegentlich vergottet, so gibt es eine Lehmfigur von Aniezi, einem vergotteten Vorfahr, der als Haus- und Dorfschutzgeist eine Rolle spielt, und interessanterweise auch von einer Art Sammelgottheit: Umuada, der Zusammenfassung der Geister der toten Frauen (Leonard, l. c. S. 419 ff.), die eine besondere Frauengottheit darstellt.

Bei den Totenfeiern spielen Mawmasken eine Rolle, die die wieder verkörperten Toten repräsentieren und die Angehörigen trösten (Basden, Among the Ibos, S. 122, Abb. bei S. 116, 120; Talbot, South. Nig. III, Taf. bei S. 498, 768; Thomas, Ibo speaking peoples, Taf. X). Leider sind die Abbildungen in diesen Quellenbüchern nicht erkennbar.

Gewissermaßen anhangsweise ist hier noch die Notiz Talbots (A Priest King, S. 80) anzufügen, in der er auf eine Reihe von Schnitzfiguren hinweist, die im Gehöft eines Priesters des Juju Ayeke in Elele (nordwestl. Degamadistrikt) sich befinden und wahrscheinlich die früheren Priester des Juju darstellen sollen.

Die zweite Hauptgruppe der Bildwerke: die der Ikengga, ist einheitlichen Charakters, — es handelt sich ausschließlich um Statuetten, von denen wir oben schon gesprochen haben (Abb. bei

Basden, l. c. Taf. bei S. 120; Miss. Cathol. 48. Bd. [1916], S. 522; Talbot, South. Nig. II, Taf. bei S. 142 (Okoba-Ibo), bei S. 144 (Ika-Ibo), bei S. 164 [Etche-Ibol). Aus Notizen Talbots, die sich im Britischen Museum befinden (Nr. 17), geht hervor, daß das Wort „ikengga" den „rechten Arm" oder „die Kraft des rechten Arms" bedeutet. Von einer Anzahl von Exemplaren, die Talbot kürzlich bekannt wurden, denkt er, daß ihre Form wahrscheinlich von den kretischen Doppelkopfäxten herkommt. Sie existieren in jedem Hause (Basden, l. c. S. 170) und sind aus einem soliden uroko-Holzblock in einer Höhe von 1 Fuß aufwärts ausgeschnitzt. Sie stellen dar: auf einem Stuhl sitzenden, gehörnten Mann, dessen Hörner nach rückwärts gebogen sind, vielfach mit langrohriger Pfeife im Munde. Bei größeren Exemplaren hält diese Figur Schwert und abgehauenen Kopf in den Händen. In beiden Fällen symbolisieren die Attribute Stärke, Macht und Reichtum. Gelegentlich gehen übrigens die Hörner von kopflosen Rümpfen aus. Bei den Abaw-Ibo gibt es (nach Talbot, South. Nig. II, 142) einzelne Ikengga mit Vögeln, die der Sitzfigur ums Haupt zu fliegen scheinen. — Solche Ikengga stellen die ersten Götter dar, die ein junger Mensch zu Beginn seiner Laufbahn sich zu verschaffen sucht; dieser Gott ist es, von dem er bei allen seinen Unternehmungen Erfolg erhofft und bei Krankheiten Genesung (Basden, l. c. S. 228 f.). Er ist ein Hausgott, dem nur der Vorsteher des Haushaltes opfert. Man beschafft sich solche Figuren durch Einkauf auf dem Markt oder im Privathandel und stellt sie ohne besondere Weihehandlung im Hause auf, um sie mit Kola- und Palmweinopfern zu bedenken (Basden, l. c. S. 219 f.). Das Bild wird zerbrochen, falls der Anhänger kinderlos stirbt (Aos II, 101 A).

Neben diesen beiden Hauptgruppen von Bildwerken (Totenkult und Ikengga) kommen noch andere Holzschnitzereien in Betracht. So hören wir z. B. von der Darstellung der Chi-Oberseele durch Holz- und Tonstatuetten (6—12 inch. hoch) bei den Ika-Ibo (Talbot, South. Nig. II, 297). — Ferner ist neben diesen Fetischen die Rede von Ortschaftsidolen. Jedes Regierungsgebäude besitzt nämlich eine Figur, die besonders bei Eidesleistungen benutzt wird. Aber solche Schwüre haben für die Eingeborenen keinerlei ernsthafte Bedeutung; sie fühlen sich nur durch den Schwur auf den eigenen Fetisch gebunden. Manche jener Figuren sind fast lebensgroß und ihr üblicher Typ ist der eines sitzenden Mannes, der ein gezogenes Schwert und einen abgehauenen Kopf in den Händen hält; diese Figuren sind mit gelben, schwarzen, weißen und purpurnen Tupfen bedeckt (Basden, l. c. S. 170 f.).

Wir hören dann noch von einer Reihe verschiedener Idole, die wir im folgenden aufführen. Stadtgottheiten in Gestalt einer männlichen und einer weiblichen Sitzfigur, beide mit weißem Körper und schwarzer Bekleidung, bzw. Haaren (Abb. bei Basden, l. c. Taf. bei S. 160). — Eine Ibudufetischfigur der Ika-Ibo in Alla: menschlicher, roh gearbeiteter Kopf auf runder, hoher Basis (Tonfigur) (Abb. bei Talbot, South. Nig. II, Taf. bei S. 172). — Analoge Form, aber mit einer Art Kanoe, das auf zwei Ständern über dem Kopf schwebt: ein Ibudufetisch der Ikwerri in Oduhea (Abb. bei Talbot, South. Nig. II, 171); manchmal stehen ganze Figuren und Gruppen von Menschen und Tieren obenauf (Talbot, ebd. II, 170 f.) — Menschlicher Kopf auf kegelförmigem Hügel in Mbwaku, als Symbol des Akwali, eines Halbgottes der Ibo (Abb.

bei Thomas, Ibo speaking peoples I, Taf. IV). — Menschlicher Kopf auf Holzpfahl als Symbol des Halbgottes Ngene in Aguku (Abb. ebd. Taf. XIII b). — Menschliche Halbfigur mit seitlich ausgestreckten Armen in runder Schale, holzgeschnitzt, in Abo (Abb. bei Allen u. Thomsen, Narrative of the Expedition, I, 242). — Männliche, holzgeschnitzte Sitzfiguren als Darstellung der Njennegeister (Basden, l. c. S. 214 f.). — Das Idol des bösen Geistes Obunike, eines Toten, dessen posthume Taten gefürchtet werden (Basden, ebd. S. 221). — Schutzbilder, anscheinend Statuetten, erwähnt Thomas (JAI 47. Bd., S. 188, 203). — Die komplizierte Figuration eines Juju Egon Nabia (= möge Gold kommen) bildet Talbot ab (South. Nig. II, 108): auf breiter, runder Basis steht vorn eine weibliche Standfigur, hinter ihr erhebt sich ein etwa ebenso hoher Pfahl, der zunächst ein wagerechtes, viereckiges Brett trägt, auf dem ein etwa doppelt so hoher, unten ausladender Pfahl steht, der am Fuße ein großes menschliches Gesicht, in der Mitte deren zwei und auf, bzw. an der Spitze wiederum drei menschliche Gesichter (oder Köpfe?) zeigt. — Dazu treten Wachsfiguren, die für schwarze Magie oftmals angefertigt werden (Talbot, South Nig. II, 182). — Aus der Fetischhütte zu Bonny hören wir, daß dort an den Wänden Bilder der Guanaeidechse hingen (Weißenborn, Tierkult, IAE 18. Bd. S. 112). — Ein großes Lehmidol im Dickicht erwähnen Allen u. Thomsen (l. c. I, 244). — Eine Frauengottheit: Ekuwu, Küchengott, wird durch eine Lehmfigur dargestellt (Leonard, l. c. S. 421).

Die Reisebeschreibung der Landers (Journal of an

Exped. to the . . . Niger III, 181, 184 f.) erwähnt am Hofe des Königs eine kleine Messingfigur, die neben dem Könige, zur rechten Hand aufgestellt wurde, ferner zwei kleine „häßliche“ Tonfiguren und — ein seltenes Beispiel für Architekturplastik — die beiden Holzpfeiler der Veranda, die mit zahlreichen Figuren (wie in Joruba) beschnitzt waren.

Von Masken hören wir bei Basden (l. c. S. 171) von Tanz- oder Geistermasken aus leicht zerbrechlichem, leichtem Holz, die nur Gesichter oder aber ganze Köpfe oder Köpfe mit Vögeln oder anderen Tieren darstellen. Alle Gesichter sind weiß bemalt, da die Geisterfarbe weiß ist, — sie zeigen lange, grade, sehr dünne Nasen, kleine Münder mit dünnen Lippen, kleinen Zähnen. Ein als Kriegsmaske bezeichnetes Exemplar der ersten Art bildet Talbot ab (South. Nig. III, Taf. bei S. 834), — zu dieser Kategorie gehören auch wohl drei Stülpmasken in Berlin und Liverpool. In neuerer Zeit werden solche Verkleidungen, deren sich besonders die Jujumacher, z. B. Totengeisterbeschwörer, bedienen, nicht mehr ernst genommen; früher aber glaubten die Maskierten im Besitze übernatürlicher Kräfte zu sein (Basden, l. c. S. 235 ff.).

Jener Hinweis auf Maskenköpfe mit Vögeln findet wohl seine anschauliche Erläuterung in einer Abbildung bei Parkinson (JAI 36. Bd., Taf. 35, Fig. 2, Text S. 320), die Männer mit weißen Masken, hohen Hüten mit Doppelreihen von Federn und mit einem aufrechten oder sitzenden Holzvogel auf dem Kopf darstellen; der Tanz, in dem sie in Asaba verwandt werden, stammt aus Igara. Vogelmasken von Vogeldarstellern (Seiltänzern) erwähnt auch Talbot (South. Nig. III, 807).

Einen ganz abweichenden Typus vertritt eine von Dayrell (l. c. Titelbild) reproduzierte Vorlegemaske eines menschlichen Gesichts in Rundform mit großen, runden Augenvertiefungen (mit viereckigen, kleinen Oeffnungen), kleiner Nase, großem geöffnetem Munde mit zwei Zahnreihen.

Wir haben uns auf die Hauptpunkte literarischer Ueberlieferung und guten musealen Materials beschränkt. Die Stücke des Oxforder Pitt Rivers-Museums z. B., die aus dem Gebiete der Ika-Ibo stammen, zeigen so starken europäischen Einfluß, daß es sich fragt, inwieweit sie als typisch für die originale dortige Kunstübung gelten können, — wir haben sie daher in unserer Darstellung beiseite gelassen, verweisen aber noch an dieser Stelle auf sie.

*

Wir fassen zum Schluß noch einmal die wesentlichsten Punkte dieses Kapitels zusammen, damit sich ein klarer Ueberblick ergibt.

Die uns bekannten Figuren stellen Götter, Familienmitglieder, besonders Ahnen, ferner seelische Mächte und Idole dar. Von diesen Idolen (im weiten Sinne des Wortes) ist das wichtigste die Figur des Ikengga, eine Art Hausgott. Hierzu gesellen sich Ortschafts- und Stadtidole, sowie eine Reihe von Idolfiguren, bei denen es sich anscheinend um Repräsentationen von Geistern usw. für magische und andere Zwecke handelt. Die wichtigsten Figurationen werden in diesem Gebiete nicht in Holzschnitzereien, sondern in Lehmarbeiten gegeben.

Die Formgebung der Ibofiguren ist polar verschieden. Auf der einen Seite finden wir so ornamental und

dekorativ behandelte Arbeiten, wie die der Mbarihäuser. Auf der anderen Seite haben wir die Ikenggaidole, mit ihrer ziemlich ungefügen Stilisierung und rohen technischen Behandlung, die vielleicht auf nördlichen Import hindeuten könnte bzw. eine Art geringwertiger Volkskunst darstellt.

Die Masken stehen in Verbindung mit Totenfesten und Geheimbünden, sowie mit Tanzaufführungen, deren Verhältnis zu Totenfest und Bundeswesen noch zu klären bleibt. — In formaler Hinsicht treffen wir auf große Gegensätze zwischen einfachen, graziösnaturalistischen und komplizierten und zugleich willkürlich stilisierten Arbeiten. —

Gerade das Gebiet der Ibo ist durch die Vielseitigkeit seiner Kunstwerke ebenso wie durch die Reichhaltigkeit seiner mythologisch-mystischen Auffassungen durchaus in der Lage, eine besondere Rolle unter den südnigerischen Bezirken zu spielen. Seine monographische Behandlung gehört zu den dringendsten Erfordernissen der afrikanischen Kunstgeschichtsschreibung. Um so mehr, als wir einerseits von den wichtigsten, andererseits von den interessantesten Arbeiten der Ibo eine nur ganz unzulängliche Kenntnis besitzen. Gerade den Mbarihäusern müßte eine ausführliche, mit guten Photographien belegte Beschreibung zuteil werden.

IBIBIO. Die Ibibiostämme schließen östlich vom Ijawlande an, wo sie seit alters ihren Wohnsitz gehabt zu haben scheinen, außer den Efiks in Alt-Kalabar, die erst um 1800 in ihre gegenwärtigen Wohnsitze gedrängt zu sein scheinen (Miss. Cath. 44. Bd. [1912] S. 66). Ihr Gebiet erstreckt sich bis etwas über Alt-Kalabar hinaus nach Osten. Die meisten Museums-

stücke sind uns aus dem Bereich der Efik und der Ekett überliefert. Vorläufig lassen sich noch keine bestimmten Sondermerkmale stilistischer Art als Kennzeichen für die verschiedenen Unterstämme der Ibibio (Liste der Unterstämme bei Talbot, South. Nig. IV, 57) festlegen. Besonders vielfältig sind die Kalabarstücke, — sei es nun, weil manche Stücke zu Unrecht auf Kalabar getauft sind, sei es, weil sich dort im Mündungsgebiet des Kreuzflusses usw. eine beträchtliche Mischung verschiedener Kunstproduktionen ergeben hat. Störender als bisher macht sich in diesem Gebiet die Ungenauigkeit der Herkunftsbestimmungen geltend. Eine Ausnahme bildet anscheinend ein besonderer Maskentyp, der bei den Ekett einheimisch ist.

Fixieren wir zunächst das stilistisch Besondere des Ibibiogebietes, so besteht das zuerst frappierende Kennzeichen in einer weit größeren Beweglichkeit, als wir sie bisher antrafen. Wir finden dort durchweg Masken mit beweglichem Unterkiefer, Statuetten mit beweglichen Armen, Beinen, auch Unterkiefern, selbst die große Fetischsäule des Liverpooler Museums (Nr. 20. 5. 01. 29) hat ihren drei Figuren bewegbare Arme gegeben. Ganz logisch schließen sich an diese Gestaltungsart figürliche Gruppenbildungen, in denen das monoxyle Prinzip mehr oder minder stark ausgeschaltet ist: Masken mit komplizierten Aufsätzen, bei denen ein großer Teil der Aufsatzfigurationen (Ornamente, Gestalten) erst nachträglich mit dem Untergrund verbunden ist (Berlin, Hamburg), — ferner Darstellungen, die an Kultprozessionen denken lassen: Fisch und Opfernde (mit kleinem Fisch auf Tabletts), von denen jede Figur gesondert für sich gearbeitet ist (Berlin).

Eine sehr merkwürdige Kombination von Maske, Statuetten, Schädeln (s. unten) besitzt das Stuttgarter Lindenmuseum: in zwei Rängen konstruiert, enthält die obere Reihung eine Anzahl Figuren und die untere Etage die lebensgroße „Tafelmaske“ (Nr. 28 421).

Diese Tendenz zur starken Beweglichkeit prägt sich analog in der Struktur des Einzelwesens aus. Vor allem ist das Gesicht der Statuetten und Masken vielfach charakterisiert durch die vorgetriebene Stirn, die eingedrückte Nasenwurzel der oft adlerhaft gebogenen, scharf vorspringenden Nase und den schmalen, spitz zulaufenden Mund.

Die bedeutendsten Leistungen der figuralen Plastik sind nur aus der Literatur bekannt. Es sind schwarze, lebensgroße Holzbilder der Hauptdämonen des Geheimbundes Ekkpo 'Njawhaw, wörtlich übersetzt „Geister, die Zerstörer“, also wohl am besten mit „Dämonen der Zerstörung“ zu übersetzen. Dieser Geheimbund ist in der Awa- und Kwa-Iboregion weit verbreitet. Seine Hauptdämonen sind durch Figuren repräsentiert, die an hohen Festtagen der Saat- und Erntezeit in Prozession durch die Straßen der Ortschaft geführt werden (Talbot, Life in South. Nig., Taf. bei S. 188). Eine Abbildung (Talbot, Woman's Mysteries, Taf. bei S. 200) läßt die Statue der Mutter im allgemeinen erkennen: Standfigur mit anscheinend geraden, plumpen Beinen, geraden, vor sich gestreckten Armen, kleinen, schlaffen Brüsten, langem Schurz um die Hüften, großem Kopf mit mächtiger Nase. „Um ihre flachen, mißgestalteten Füße herum liegen Schädel, manche frisch mit elfenbeinfarbener Tönung . . . und andere, mit erstaunlicher Sorgfalt und Treue aus soliden Holzblöcken geschnitzt“ (Talbot, Woman's Mysteries, S. 201 f.). Dies Motiv des Schädels erinnert

übrigens an die sog. Tafelmaske des Stuttgarter Museums, die ja auch ein paar Totenschädel enthält, ferner an die Berliner Maske (Nr. 19 317), die von einem angeschnitzten Totenschädel bekrönt wird. In all diesen Fällen handelt es sich um Schädel ohne Kinnlade. — Jene Gestalten sind es wohl, von denen Talbot (South. Nig. III, 790) meint, daß Menschenopfer vor den überlebensgroßen Figuren des Bundes stattfänden.

Bei dem Idionggeheimbund werden Schnitzereien erwähnt (Talbot, Life in South. Nig., S. 177) und abgebildet, — die Abbildung (Talbot, South. Nig. III, 789) zeigt zwei hochgestreckte menschliche Figuren, eine ohne Arme, eine mit einem Arm, auf dem Kopf ein Gefäß (?) usw. Diese Schnitzereien stehen im Schrein.

Imposant sind auch die Denkmäler der Häuptlingsgräber: hohe, vorn offene Hütten mit Plastiken (Häuptling, Lieblingsfrau, Kinder, Sklave usw.) und mit einem in drei Standfiguren übereinander beschnitzten Mittelpfeiler (Abb. bei Talbot, Life in South. Nig., Taf. bei S. 142).

Derartige „Memorials" gibt es bei den meisten Zentralibibios und auch bei den Eketts (Talbot, ebd. S. 143; Journ. Afr. Soc. 24. Bd., S. 197; South. Nig. III, 517 f., Abb.) — Bei den Orann und Okkobbor sind die Ahnenfiguren sehr durchgearbeitet, — sie stehen in Geisterhütten oder auf der Rückseite von Palaverschuppen oder vor den Häusern der Nachkommen oder auf Gräbern. Talbot hat ihre eigentümliche Formation beschrieben (Life in South. Nig., S. 127, South. Nig. II, 323). Häufig ist auch die Darstellung der Ahnen als Bekrönung kurzer Zeremonialspeere, deren Metallspitze in den Erdboden des für den Ahnenkult be-

stimmten Schreins gesteckt wird (Talbot, Life in South. Nig. S. 127; ein Exemplar dieser Art in Berlin, MfV, Nr. 20 095).

Zu diesen Ahnen- und Dämonenfiguren treten Marionettenfiguren des Akanspiels mit ihrem mächtigen Kopf auf schmächtigem Leib (Abb. bei Talbot, Life in South. Nig., Taf. bei S. 76, 82), ferner K u l t - und F e t i s c h f i g u r e n: Stand- und Sitzfiguren (Abb. bei Talbot, Life in South. Nig., Taf. bei S. 192; Woman's Mysteries, Taf. bei S. 120; Text: Talbot, South. Nig. II, 323. Life in South. Nig., S. 276 (Lehmfiguren); Goldie, Calabar and its Mission, S. 44).

Von diesen drei und mehr großen Gruppen haben wir in den Museen nur geringfügige Reflexe, die freilich den Vorzug stilkritischer Verwendbarkeit haben, während die Abbildungen der monumentalen Dämonen- und Ahnenfiguren durchweg durchaus ungenügend sind.

Da haben wir in Stuttgart (Lindenmus., Nr. 32 822) und in London (Horniman Free Mus., Nr. 4. 128) eine S i t z f i g u r in f a s t g e s c h l o s s e n e m R u n d, dessen nach oben gerichtete Spitzen bis in die Höhe des Kopfes der Sitzfigur ragen; gestützt wird die Figur durch einen mehr oder minder hohen Untersatz. Das Londoner Exemplar läßt die Figur ihre Arme ausstrecken, bei dem Stuttgarter Stück sind sie abgebrochen.

Berlin besitzt eine A r t P r o z e s s i o n s d a r s t e l l u n g: Opfernde mit kleinen Fischen auf Tabletts flankieren einen großen Fisch (Nr. 30 448).

Im Britischen Museum (Nr. 8066) befindet sich ein D o p p e l k o p f, quer überspannt von einem Rundbogen, der seinerseits auf beiden Seiten in kleine menschliche Figuren ausläuft.

Liverpool hat eine sehr große Fetischsäule (Nr. 20. 5. 01. 29) mit drei Figuren übereinander, deren Arme beweglich sind.

Etliche kleinere Standfiguren (Berlin, Stuttgart) vertreten den eingangs gekennzeichneten Typus in akzentuierter Art.

Aus der Gebrauchskunst ist ein Mankalabrett nennenswert, getragen von zwei Reihen menschlicher, abwechselnd männlicher und weiblicher Standfiguren; die Gesichtszüge sind auf der Abbildung nicht erkennbar (Talbot, South. Nig. III, Taf. bei S. 816).

Das Maskenwesen der Ibibio ist reich und vielfältig nuanciert.

Eine der verbreitetsten Formen zeigt eine wagerechte Stirnbedachung, hohe Ziernarbenknoten seitlich von den Augen, stark vorspringende Stirn, Nase, Mundpartie (Berlin, Nr. 18 872), ev. mit drei hochgereckten Vogelköpfen als Bekrönung (eb. Nr. 18 873). Der Sammlernotiz bei einer analogen Maske des Britischen Museums entnehmen wir, daß diese Maskenart zum Inventar des Idiongbundes gehört und daß durch den Querwulst oberhalb der Stirn, der übrigens vielfach naturfarben sich von der schwarzen Maske abhebt, der Grad des Besitzers innerhalb des Idiongbundes angegeben wird. — Dieser Typus steht dem verbreitetsten Typus der Figuren nahe, kraft der Zackigkeit und Härte seiner Formgebung.

Ganz anders, nämlich viel weicher, rundlicher sind andere Masken. So eine große Stülpmaske des Hamburger Museums (Nr. 596 : 05) mit langem, schmalem, flach gewölbtem Kopf, — eine Tiermaske des Liverpooler Museums (Nr. 28. 3. 07. 2) mit ganz naturalistischer, weicher Behandlung des Tierkopfes, — eine Berliner Maske mit kleinem Toten-

kopf auf der Schädeldecke (Nr. 19 317), mit leicht gewölbter, breiter Stirn, breiter, stumpfer Nase.

Einen starken Naturalismus, durch dekoratives Geschick gemildert, zeigt eine Reihe von Holzköpfen, die mit heller Haut überzogen sind und die als Maskenaufsätze dienen. Manchmal sind sie durch hohe, meist geriefelte, mehr oder minder stark gebogene Frisurhörner ausgezeichnet. Ihr langer, meist schmaler Kopf (in einem Falle: Januskopf) mit hoher, leicht gewölbter Stirn, metallbelegten Augen, leicht gebogener Nase (Stuttgart, Nr. 75 239 ff.) würde den Ansatz im weiter nördlich gelegenen Gebiet des Kreuzflusses (bei den Ekoi, s. S. 228) nahelegen, wenn nicht auch literarisch der Gebrauch solcher Masken im Alt-Calabargebiet bezeugt wäre. Es scheint nach diesen Mitteilungen (Talbot, Woman's Mysteries, Taf. bei S. 192; Miss. Cathol. 36. Bd., S. 596, 44. Bd., S. 79), daß diese Aufsatzmasken zum Inventar des Egbo-, richtiger Ekkpobundes gehören. Falls Talbot (South. Nig. III, 779) mit seiner Annahme, daß dieser Bund ursprünglich bei den Ekoi entstanden sei, recht hat, würde die enge Verwandtschaft zwischen solchen analogen Calabar- und Ekoimasken erklärt sein.

Zwischen beiden Extremen, den ganz naturalistischen und den dramatisch stilisierten Masken stehen ein paar ganz vorzügliche Stuttgarter Masken (Nr. 28 425; 28 428 [Januskopf], Abb. bei Ka. Abb. 17), die einen stark naturalistischen Einschlag mit vorherrschender dekorativer Stilisierung verbinden.

Neben diesen Maskentypen, die jeweils eine reihenweise Vertretung haben, treten andere isoliertere Formen auf. So eine Berliner Maske (Nr. 30 444) mit undifferenzierter Bildung des in der Mitte senkrecht vorgewölbten Gesichts, hoch an der

Stirnkante gelegenen Augen, die von sichelförmigen Oeffnungen unterwölbt werden, und mit lockerer Kinnlade.

Dann die Maske des Ekkpo 'Njawhaw mit zwei dicken, stumpfen, kurzen Hörnern (Abb. in Talbot, Life in South. Nig., Taf. bei S. 188); vielleicht ist eine Maske in Stuttgart (Lindenmus. Nr. I C 28 427) eine gleichartige Maske?

In den Vogelmasken, die Talbot abbildet (Life in South. Nig., Taf. bei S. 82), findet sich zwar Verwandtschaft mit dem zuerst beschriebenen Typus. Aber andere Masken der gleichen Tafel (rechts unten) haben eine ganz andere Art: eingestellt auf das Kubische mit breiten, hohen Stirnen, schmalen, langen Augwülsten, sehr dicken, stark vortretenden Nasen und Backen und dann der glatten, flachen Mundpartie, eigentlich einer sehr langen Oberlippe, unter welcher der bewegliche Unterkiefer sichtbar wird. Die gleiche Tendenz scheint in dem schlecht erkennbaren Tierkopf der gleichen Tafel zum Ausdruck zu kommen.

Eine ganz ausgefallene Art zeigt die Maske des Akpamekults (Oronnregion) mit aufgesperrtem, lang- und schmalschnäbligem Maul, mit einer kleinen menschlichen Halbfigur als Aufsatz (Abb. in Talbot, Life in South. Nig., Taf. bei S. 258). —

Die Literatur bietet noch einige Nachrichten dar.

So hören wir von schwarzen hölzernen Tanzmasken des Ekkpo'Njawhawbundes. Die des Hauptspielers ist einem Schädel ähnlich geformt (Talbot, Life in South. Nig., S. 187). Bei Krankheiten repräsentiert die Maske den ältesten Dämonensohn (Talbot, l. c., Taf. bei S. 188).

Auf die verschiedenen Masken des Egbo-

bundes hat Marriott hingewiesen (JAI 29. Bd., S. 23): jeder Egbobund hat seine Sondermaske und -idole, z. B. kleine braune Masken und mehrfarbige Masken. Weiße Masken können anscheinend nur von Mitgliedern ersten Ranges getragen werden. Die schwarzen und gehörnten werden von voll Initiierten getragen. Frauen dürfen bei Todesstrafe die schwarzen Masken nicht sehen. Dagegen dürfen, nach Marriott, Kinder Masken tragen.

Bei Totenfeiern der Eketts werden die mumifizierten Körper der Häuptlinge mit einer holzgeschnitzten Maske versehen, die Talbot in einem Fall als goldglänzend bezeichnet (Talbot, Life in South. Nig., S. 147, 198; South. Nig. III, 516).

Die komplizierteren Maskenformen sind in vielfältigerer Typologie vertreten, als sonst in Oberguinea. Neben einer Berliner Vorlegemaske, die auf einen großen, runden, einen kleinen, runden Kopf, beide flach gehalten, setzt (Berlin, Nr. 18 876), kennen wir Kombinationen von Maske und Freifiguren.

Eine Tafelmaske in Stuttgart (Nr. 28 421) enthält in zwei Rängen, vor einem senkrechten Brett, oben: drei kleine Standfiguren, zwischen denen zwei Halbköpfe liegen, und unten eine lebensgroße Vorlegemaske. Alle Teile sind an sich lose.

Eine Stülpmaske in Stuttgart (Nr. 28 412) trägt als Aufsatz eine Gruppe von drei kleinen, locker eingesteckten Freifiguren mit beweglichen Armen, hinter ihnen eine größere weibliche Standfigur.

Weniger reich ist eine Stülpmaske in Hamburg (Nr. 596 : 05) mit vier monoxylen Hörnern, die überragt werden von zwei eingesteckten Vierfüßerfiguren.

Die Typen auch dieser Masken sind untereinander sehr verschieden, sie vertreten früher aufgeführte Gruppen.

11. MITTLERES UND OBERES KREUZFLUSS-GEBIET

ALLGEMEINE EINLEITUNG. Die Bezirke, die im inneren Bogengebiet des Kreuzflusses liegen, sind von Patridge in seinen „Cross River Natives", von Mansfeld in seinen „Urwalddokumenten" und von P. A. Talbot in seinem Buch „In the Shadow of the Bush", auch in seinen „Peoples of South. Nigeria" zum Teil eingehend, zum Teil sehr summarisch behandelt worden. Diese drei Autoren haben großenteils verschiedene Gebiete durchforscht. So Patridge das mittlere, Mansfeld das obere Kreuzflußgebiet, Talbot unter Bezugnahme auf beide Gebiete außerdem mit besonderer Sorgfalt den Obandistrikt und seine Ekoi.

Die Mitteilungen von Patridge haben die Aufmerksamkeit vor allem auf die Existenz einer weit verbreiteten Steinskulptur gelenkt, die bei den Eshupum, Indem und Akaju recht ansehnliche Dokumente hinterlassen hat. Allerdings geben die Abbildungen, die er bringt, die Beispiele einer bemerkenswert monumentalen Plastik nur unzureichend wieder.

Neben dieser Steinplastik treten in seinen Beschreibungen Notizen hoher Holzpfeiler mit Reliefbildern auf.

Das obere Kreuzflußgebiet im ehemaligen Deutsch-Kamerun hat Mansfeld, den britischen Obandistrikt hat P. A. Talbot eingehend besprochen. Beide Bücher ergänzen sich vortrefflich, da ein Teil der Ekoi, dessen südlichen

Großteil Talbot durchforscht hat, den südwestlichen Teil des ehemals deutschen Kreuzflußgebietes bewohnt. Allerdings kommt die Plastik bei ihnen zu kurz und auch bei den Masken geht ihre Darstellung über Allgemeinheiten nicht hinaus. Zwar hat Mansfeld — im Gegensatz zu Talbots Aufstellungen in den „Peoples of South. Nigeria" — eine beträchtliche Differenzierung seines Gebietes vorgenommen, indem er von den Ekoi nicht nur die Boki, sondern auch die Anjang, Banjang, Keaka, Obang unterscheidet; aber in seinen Darlegungen über künstlerisch interessante Dinge behandelt er diese Produktion als eine homogene Masse. Es wird daher weder bei den Figuren, noch bei den Masken klar, ob es unterscheidende Merkmale für das eine oder andere Untergebiet gibt und welcher Art sie wären. In der Tat scheint es auch, als ob die Kunstübung, im Großen gesehen, ziemlich einheitlich ist.

So scheint es in diesem Teile Kameruns überall G r a b d e n k m ä l e r der M b o a n d e m w e i b e r, einer weiblichen Aristokratie, zu geben. Sie bestehen aus Lehm und werden über den Grabstätten unter einer ca. 1,25 m hohen Hütte errichtet. Sie stellen in Lebensgröße, bisweilen Dreiviertel-Lebensgröße, ganze Sitzfiguren dar mit allen im Leben getragenen Zierraten: Perlenschnüren um Hals, Arme, Beine und mit den üblichen Kopffedern (Abb. bei Mansfeld, Urwalddok. S. 150, 151 [Banjang], 152 [Keaka], Westafrika S. 77, 78; Stachewski, Baeßlerarchiv VI. Beiheft, S. 49 [Banjang]).

Ebenso verbreitet sind H e r m e n s ä u l e n im Hof der Gehöfte. Mansfeld (Urwalddok. S. 29) hat sich über diese Schnitzereien ausführlich geäußert. Fast in jedem Hof steht ein sog. O b a s c h i (1,50 : 0,30 m), der den Kopf oder den Oberkörper einer Person darstellt, „die

Gott = Obaschi repräsentiert. Er vertritt die Hauskapelle bei den Eingeborenen. Des öfteren findet man zwei derartig geschnitzte Obaschis in einem Abstand von 2 m aufgestellt, die durch Lianen untereinander verbunden sind. Diese hl. geschnitzten Holzstämme, die ungefähr den römischen Penaten entsprechen, sind oft von einem kleinen Zaun umgeben. Davor liegen auf dem Boden flache, handgroße Steine, verrostete alte Klingen und Messer, einige Antilopen- oder Ziegenschädel. Dicht neben oder hinter dem Holzpfahl ist ein Strauch eingepflanzt, dessen Aeste gewöhnlich 1 m über das Kopfende des geschnitzten Stammes hinausragen . . . Vom Kopfende des Obaschis ziehen sich nach beiden Seiten zur Erde zwei Ketten aus Lianen, die die Verbindung von Himmel und Erde versinnbildlichen" (Abb. bei Mansfeld, Urwalddok. S. 33, 214; Westafrika S. 66).

Mansfelds Deutung dieser Hermen als Penatenrepräsentation steht die Interpretation Talbots gegenüber, der in ihnen entweder den Himmelsgott oder die Erdgöttin sieht (Shadow, S. 21, Abb. ebd.).

Ebenso verbreitet scheinen dort Säulen zu beiden Seiten des Häuptlingssitzes zu sein, die mit Menschen- und Tierfiguren beschnitzt sind (Abb. bei Mansfeld, Urwalddok. S. 153 [Boki], 154).

In der architekturalen Plastik sind Lehmfiguren von Krokodil und Leopard an der Außenwand der Palaverhäuser wohl weit verbreitet (Mansfeld, Urwalddok. S. 150; vgl. Abb. bei Talbot, Shadow, S. 216).

Das Maskenwesen hat Mansfeld (Urwalddok. S. 150 ff.) und noch mehr Talbot in gleicher, summarischer Weise behandelt. Immerhin erfahren wir

von Mansfeld einige interessante Tatsachen. So waren zur Zeit des Kameruner Aufenthaltes Mansfelds nur zwei Männer, ein Ekoi und ein Keaka, als Hersteller der mit Haut überzogenen Maskenköpfe vorhanden, die denn auch sämtliche Aufträge erhielten. Der Hauptkünstler war ein Krüppel, der nur mit der linken Hand und beiden Füßen arbeiten konnte. Man verfertigt, nach Mansfeld, die Köpfe in drei verschiedenen Größen: in Lebensgröße, kleiner als Lebensgröße oder doppelt so groß, — die letzten werden über den Kopf des Tänzers gestülpt, jene anderen auf seinem Schädel befestigt. Interessant sind auch Mansfelds Mitteilungen über die technischen Kunstgriffe bei der Herrichtung der Maskenköpfe. Hat der Schnitzer seine Holzarbeit getan, so folgt das Ueberziehen mit dünn geschabter Antilopenhaut; früher hat man angeblich Sklavenhaut oder Haut gefallener Feinde benutzt. Zunächst wird das Fett vom Fell mit einem Messer abgeschabt, dann geht der Mann mit dem Fell in den Busch und sucht einen bestimmten Baum, dessen Namen man geheimhält, schneidet die Rinde an und läßt den Milchsaft auf die behaarte Seite des Felles träufeln. Die Haare lassen sich dann leicht entfernen und mit dem Fell wird dann, ohne daß jemand zuschauen darf, der geschnitzte Kopf überzogen. Zur weiteren Ausschmückung werden menschliche Kopfhaare benutzt; die Augen werden bisweilen durch Blech- oder Spiegelscheiben ersetzt.

Bei einer Untersuchung des Hautüberzugs eines Ekoimaskenkopfs, die Staudinger veranlaßte (ZE 33. Bd., S. 533), ließ sich die Haut weder als Menschen-, noch als Tierhaut feststellen. Fritsch meinte damals, es handle sich wohl um die Blase eines Ochsen.

Die Masken, welche Mansfeld (Urwalddok. Titelbild,

Taf. 17/18, Westafrika, S. 130 ff.) und Talbot (Abb. in South. Nig. III, Fig. 176) abbilden, geben bei ihnen einen ungenügenden Eindruck von der bedeutenden Intensität, mit der manche Stücke, die in die europäischen Museen gekommen sind, gearbeitet sind. Ein dämonischer Naturalismus verbindet sich bei ihnen mit einem sehr großen Stilgefühl, durch welches bei den einen Stücken das Lebendig-Unheimliche, bei den anderen Stücken dramatische Gespanntheit zu einer großen Reinheit und Stärke gesteigert ist.

Eine Reihe ausgezeichneter Maskenköpfe der zweiten Art sind uns in J a n u s k ö p f e n einfacher oder auch doppelter Art überkommen (Abb. bei Sy. I, S. 108/09; Mansfeld, Westafrika, S. 133; Talbot, Shadow, Taf. bei S. 58; die meisten Abbildungen bei Ka.).

Von hohem Interesse wäre es natürlich, E r k l ä r u n g e n d i e s e r u n d d e r a n d e r e n M a s k e n f o r m e n zu erhalten. In der Tat geben Mansfeld und Talbot Interpretationen, aber sie stimmen nicht überein.

Mansfeld, der die menschlichen Aufsatzköpfe als „n'kang" bezeichnet, läßt Tanzspiele mit solchen Jujumasken zu Ehren des Vereinsjujus (Westafrika, S. 27) und ferner nach dem Beerdigungstage stattfinden, falls der Tote einer Jujugemeinde angehörte (Urwalddok. S. 202). Er beschreibt (S. 207), wie solche Tanzaufführung in große Totenfeste eingeschaltet ward: die maskierten Tänzer rannten in kurzen, aber zierlichen, hüpfenden Schritten, wie von der Tarantel gestochen, hin und her, ihnen folgten etwa acht Weiber mit lauten, jodelartigen Rufen, — das erste Weib hielt einen Fächer in der Hand, um dem Maskenträger Kühlung zuzufächeln. Die Köpfe nun, welche die Ekois beim Tanz aufsetzen, werden von ihnen als D a r s t e l l u n g

ihrer verstorbenen Ahnen bezeichnet (Urwalddok. S. 212). Darum glaubt Mansfeld auch, das Wort „Juju“ vom Jorubawort „egugu“ ableiten zu sollen. Jener manistische Ursprung macht es denn auch begreiflich, daß ein Teil der Kopfmasken nach Mansfeld (Westafrika, S. 26, M. verweist auf seine Abbildung einer Maske, S. 70) ursprünglich dazu bestimmt gewesen ist, das Gesicht der Person zu verdecken, die im Auftrage des Geheimbundes Beschlüsse des Geheimbundes als Polizeiorgan zu vollziehen hatte. Hatte z. B., sagt Mansfeld (Westafrika, S. 27), jemand einen anderen getötet, so hatten die maskierten Schergen des Femgerichts Ngbe den Auftrag, den Schuldigen in den Wald zu führen und ihm dort die Kehle durchzuschneiden; sie trugen stets eine Peitsche in der Hand. Nach Aufzeichnungen Mansfelds, die er an v. Luschan geschickt hat, und die im Archiv des Berliner MfV sich befinden, bedeutet bei Doppelmasken das schwarze Gesicht den Mann, das weiße das Weib (vgl. hierzu meinen Aufsatz „Das Bild des Janus“ in „Africa“, III. Bd).

Talbot (Shadow, S. 44) möchte speziell in den Doppelmasken die Symbolisierung der Gottheit erkennen, die vor- und rückwärts schauen kann. Er verweist dabei auf den bisexuellen Charakter der Gottheit, ausgedrückt in der Konzeption von Vater Himmel und Mutter Erde. Interessanter als diese Wendung zur hohen Mythologie ist sein Hinweis darauf, daß das eine Gesicht männlich, das andere weiblich sei. Diese Angabe, die übereinstimmt mit Sammlernotizen des Berliner Museums, nach denen das schwarze Gesicht männlich, das weiße Gesicht weiblich sei, würde gut zusammengehen mit der Mitteilung Mansfelds. Man würde also zunächst den manistischen Sinn der Mas-

ken und die Bisexualität der Doppelmasken als gesichert betrachten können, — ob das gleiche von der mythologisierenden Deutung Talbots gilt, muß einstweilen dahingestellt bleiben.

Talbot setzt die verschiedenen Menschenkopfmasken in Zusammenhang mit dem Egbobund, dessen sieben Grade jeweils eine andere Maskerade hätten. Es scheint sich dabei um eine Reihe zu handeln, die den von Mansfeld (Urwalddok. S. 213) angegebenen sechs Gemeinden parallel läuft. — Die Tierkopfmasken leitet Talbot (Shadow, S. 80) hypothetisch von dem Ekoiglauben an bestimmte Verwandlungsmöglichkeiten des Menschen in Tiere ab. Vielleicht könnte man eher an den Totemismus der Ekoi (Shadow, S. 38) als Quelle denken?!

Den Ursprung der Geheimbünde des Kreuzflußgebietes scheint man nach den Angaben Talbots (Shadow, S. 37) bei den Ekoi zu suchen haben, die Ausgestaltung der Idee, insbesondere die Gründung des Ekkpobundes aber bei den Efiks. Ueber die Schöpfung und die evtl. Wanderung der verschiedenen Maskenformen ist dadurch freilich nichts ausgesagt.

*

Gehen wir auf das Kreuzflußgebiet genauer ein, so ist für das mittlere Gebiet auf die Bücher von Patridge und Talbot zu verweisen. In beiden Fällen wird zumeist eine Reihe von Nachrichten mitgeteilt, denen keine Museumsstücke gegenüberstehen. Folgen wir dem Flusse von Süden nach Norden, so ergeben sich Notizen bezw. Abbildungen für folgende Bezirke. Ekuri-Akunakuna: Holzfiguren, beschnitzte Pfähle, Tonfiguren, Maskenköpfe. Igbo Imaban: beschnitzte Trommel. Arun: beschnitzter Pfahl, Tonfigur, Steinskulptur. Eshupum: holzgeschnitz-

ter Porträtkopf, Relieffiguren, beschnitzte Pfeiler, Porträt-Tonfigur, Tierfiguren-Reliefs, Holzfiguren, Tonfigur, Steinskulpturen, Masken. I n d e m: beschnitzte Holzpfeiler, 25 skulpierte Steine, angeblich Darstellungen früherer Oberhäuptlinge. A k a j u: 20 skulpierte Steine. I n d e i: männliche Tonfigur. A t a m: viele männliche und eine weibliche Steinfiguren, menschliche Holzfiguren mit Tierfiguren bekrönt.

*

Das o b e r e K r e u z f l u ß g e b i e t hat ein im ganzen einheitliches Aussehen. Die deutschen Museen enthalten eine sehr große Zahl von figürlichen und Maskenschnitzereien. Vor allem sind es die Masken, in denen hier der künstlerische Trieb hervorragende Meisterwerke geschaffen hat. Scharfe Unterschiede inhaltlicher oder formaler Art lassen sich nicht aufweisen. Wir begnügen uns daher damit, jeweils besonders wichtige Werke hervorzuheben.

EKOI. Die figürliche Plastik der E k o i ist nicht sehr bedeutend. Interessant ist die S t e i n s k u l p t u r des Berliner Museums (Nr. 23 943, Abb. bei Einstein, Negerplastik, Taf. 1), die bei geringer Gliederung der Gestalt nur den Kopf mit offenem Munde genauer herausarbeitet.

Die kleinen H o l z f i g u r e n sind künstlerisch nicht belangvoll (Abb. bei Mansfeld, Westafrika, S. 136). Sie sind ziemlich roh, — ihr künstlerischer Wert liegt fast ausschließlich in dem ausdrucksvollen Kopf. Die Erläuterung zu einer Berliner Figur (Nr. 17 355) besagt: „Die Eingeborenen schnitzen sich böse Geister aus Holz, — in Form eines Mannes, — stellen die Figur im Jujutempel auf, kleinere befestigen sie an

Wertsachen, z. B. Elefantenzähnen, damit sie nicht so leicht gestohlen werden oder auch damit der Dieb stirbt.“ Diese Notiz zeigt, wie vorsichtig man den Ausspruch Mansfelds (Urwalddok. S. 213) verwerten muß, der die zwischen Gott und dem Menschen vermittelnden Dämonen durch Jujugötzen dargestellt sein läßt.

Eine besondere Figur haben wir in einem Berliner hölzernen Doppelkopf (Nr. 12 611) vor uns, der unten mit Stoff bekleidet ist und als zweite Person beim Tanz in der Hand getragen wird, — beide Köpfe, die auf dem gleichen Pfahl aufsitzen, sind voneinander distanziert.

Die Literatur bringt einige Abbildungen (Talbot, Shadow, Taf. bei S. 50, 58). Mansfeld (Westafrika, S. 135) bildet eine hautüberzogene weibliche, hölzerne Sitzfigur mit eingesetzten, ausgestreckten Armen und Beinen ab, die aber sonst als Maskenaufsatz betrachtet wird, wie dies auch aus einer Abbildung bei Mansfeld selbst (S. 71) hervorgeht. Von größerem Interesse ist die einzige, noch existierende Porträtstatue des Obandistrikts, Maia, die Priesterin des Nimm, eine Sitzfigur, modelliert in Ton auf Flechtwerk von Stöcken, auf dem Grabe der betreffenden Priesterin (Abb. bei Talbot, Shadow, Taf. bei S. 94, vgl. Talbot, South. Nig. II, 129).

Rein literarisch finden sich bei Talbot (Shadow, S. 66, 217, 295 f.) noch weitere Figuren erwähnt.

Eine besondere Gattung für sich bilden die figürlich beschnitzten Holzpfeiler, von denen Berlin (Nr. 23 942) ein großes Exemplar besitzt.

Analoge Pfostenschnitzereien finden sich auch in den Egbohäusern: Krokodile, menschlicher Kopf usw. (Abb. bei Talbot, Shadow, S. 25, 52, 264). Auf Wandreliefs treten menschliche und

Schlangenfiguren auf (Talbot, South. Nig. III, 897, Shadow, 24, 216).

In der Gebrauchskunst finden wir auf den Lehnen von Stühlen: Vogel, Krokodil, Eidechse, Mensch usw. (Mansfeld, Urwalddok. S. 39). —

Interessanter als die eigentliche Plastik ist die Maskenschnitzkunst der Ekoi. Sie spannt den Bogen ihres Könnens sehr weit von großer Naturnähe bis zu stark pathetischer Haltung. Für die naturalistische Richtung ist charakteristisch das Gesichtsfragment eines Kopfes des Berliner Museums (Abb. bei Einstein, Afr. Pl., Taf. 11; F. v. Luschan, Beninwerk, Taf. 128), der in eminenter Weise dem Vorbild der Natur gerecht wird. Sein ästhetischer Reiz ist vielleicht infolge seiner unvollständigen Erhaltung größer als der des von Vatter (Va. S. 121; auch Fuhrmann, Afrika, Taf. 86, 87) abgebildeten ausgezeichneten Kopfes des Frankfurter Museums (N. S. 2246), den ich infolge seiner Uebereinstimmung mit jenem Berliner Kopffragment ebenfalls den Ekoi zuschreiben möchte.

Ein außerordentliches Stück dieser im ganzen naturalistischen Richtung, in komplizierterem Aufbau, enthält das Hamburger Museum (Nr. 568 : 06). Dort ist es zwar (eingeliefert als „Benin") als Banjang bestimmt worden, doch möchte ich es auf Grund der Analogie der Frisurzeichnung mit den Ekoifrisuren, die Talbot abbildet (Shadow, Taf. bei S. 318 ff.), als Ekoiarbeit ansprechen. Es stellt auf einem Janus-kopf eine gerade aufgerichtete, weibliche Figur dar, die ihre Arme erhoben hat, — in ihren Händen muß sie Speer und Messer (?) gehalten haben. Diese Figur wirkt staunenswert frei konzipiert und in ihrer Bewegung dramatisch, und sie gewinnt

noch durch das Weiße ihrer Haut (Abb. bei Ka. Abb. 18).

Die vorzügliche Arbeit einer großen hautüberzogenen Januskopfmaske mit gelbem und schwarzem Gesicht, die zwei Hörner und je eine runde, kronenartige Erhebung auf den Seiten und auf dem Scheitel des hellen Gesichtes, in der lange Bindenhalme stecken, trägt (Stuttgart, Nr. 59 328, Abb. in Ka. Abb. 25), ist abgesehen von der imposanten Größe auch dadurch interessant, daß ihr Gesichtstypus durchaus übereinstimmt mit den ähnlichen hautüberzogenen Köpfen in Stuttgart, die aus Creektown stammen (Nr. 75 240 bis 75 242, siehe oben (S. 215) bei Ibibiomasken).

Der Gegenpol zu dieser naturalistischen Richtung wird von einem Aufsatzkopf auf geflochtener Unterlage (Berlin, Nr. 12 607) gebildet, dessen ohrenlosem, halbkugelrundem Kopf eine breite Gesichtsfläche angefügt ist, die sich zunächst ein wenig rundet, dann wieder zusammenzieht, dann wieder stark in die Breite geht. Die Augen sind durch schräggestellte kurze Zylinder repräsentiert.

Einen ganz anderen Typus vertritt ein Tierkopfaufsatz, der in gewisser Weise der zu zweit genannten Berliner Maske zugeordnet werden kann, wenn er auch weniger phantastisch ist. Er enthält ebenfalls einen ziemlich runden Schädel, der allerdings hinten scharf abgeschnitten ist, und daran ein offenes, schnabelartiges, langes, schmales Maul. Dieser Typus ist in mehreren Exemplaren und Sammlungen bekannt (Dresden, Nr. 28 154; Bern; Hamburg [Umlauff]), — ihre Köpfe schwanken zwischen mehr menschlicher und tierischer Form. Das zugehörige Kleid ist phantastischer als gewöhnlich bei Maskenkostümen aufgeputzt: mit dicken Schnüren, Holzstücken, Muscheln und

Blättern, die Aermel und das Gewand sind mit Bastbüscheln umsäumt.

In der Literatur ist diese Maske wohl in dem Jagdjuju Ekuri Ibokk repräsentiert, den Talbot (Shadow, Taf. bei S. 44) abbildet, — freilich trägt er eine Axt im Maul. Die Beschreibung, die Talbot (ebd. S. 45, 52) von den Jujumasken Akpambe (Abb. ebd. Taf. bei S. 198), Ekuri Ibokk, Mfuor gibt, lassen sich auf jene Museumsstücke gut beziehen: es handelt sich um eine Krokodilsmaske, dunkelblaue Kleider mit Palmfaserfransen und bedeckt mit silbrigen Muscheln, die infolge ihrer Aehnlichkeit mit dem menschlichen Ohr als Symbole der allumfassenden Hörkraft des Geistes gelten. Talbot vermutet einen Zusammenhang mit dem Kult der Naturgöttin Nimm.

Die Abbildungen der Literatur fügen diesen Exemplaren andere Typen hinzu. Sehr kunstvoll geschnitzte Stülpmasken mit durchbrochener und mit ibohaft verzierter Mittelraupe bildet Talbot ab (Shadow, Taf. bei S. 58 oben). — Dem Typus der naturalistischen menschlichen Aufsatzköpfe entsprechend, die vielfach abgebildet sind (Talbot, Shadow, Taf. bei S. 38, 54, 198; South, Nig. II, Taf. bei S. 230, III, Taf. bei S. 754; — Mansfeld, Urwalddok. Titeltaf., Taf. 17/18, S. 211 f.), treten weitere auf in Form von Antilopenköpfen (Abb. Talbot, South. Nig. II, Taf. bei S. 230). Eine Variante des menschlichen Kopftyps zeigt die Maske des Igumiklubs (Abb. bei Talbot, Shadow, Taf. bei S. 222) mit schlangenhaft langer Nase.

Zu solchen Aufsatzköpfen treten hautüberzogene Aufsatzfiguren mit beweglichen Armen und Beinen auf konischem Untersatz, wie sie durch ein schönes Stück in Berlin (Sy. III, Taf. 24) repräsentiert werden.

BOKI. Unter den figürlichen Schnitzereien der Boki ist neben menschlichen (Abb. Mansfeld, Westafrika, S. 135 r.) und Tierfiguren (Berlin, Nr. 20 474) die Standfigur eines Fischgottes hervorzuheben (Dresden, Nr. 28 168), bei der alles walzenhaft rund ist; die hohe Stirn, mit zackigem Mittelstreif, fällt etwas ab zur abgeflachteren Gesichtsfläche, auf der die scharfkantige Nase steht. Nach der Sammlernotiz ist hier der Fischgott dargestellt, der Herr über eine bestimmte Art Fische (Welse?) in einem hl. Wasser, die nicht getötet werden dürfen, da sich in jedem Fisch die halbe Seele eines Menschen befindet.

In der Literatur (Talbot, South. Nig. II, 327) ist die Rede von Ahnenpfählen in Gestalt eines Mannes.

Das Maskenwesen ist variabler als bei den Ekoi. Unter den hautüberzogenen, menschlichen Maskenköpfen finden sich Stücke voll starker Ausdruckskraft (Berlin, Nr. 20 415, Abb. bei Mansfeld, Westafrika, S. 131), unter den Janusmasken streng stilisierende Stücke oder solche mit einer Kombination von Standfigur und tiermenschlicher Figur (London Brit. Mus., Nr. 1911, 12—15, 2 u. 5, Abb. bei Ka. Abb. 15), ferner Stücke mit schräg nebeneinandergestellten Gesichtern (Stuttgart, Nr. 28 012) oder mit drei Gesichtern und zwar mit einem schwarzen (männlichen!) und zwei weißen (weiblichen!) Köpfen (Berlin, Abb. bei Mansfeld, Westafrika, S. 132; Ka. Abb. 2).

Maskenkostüme werden von menschlichen, hautüberzogenen Holzfiguren (Berlin, Nr. 20 472) bekrönt.

ANJANG. Die Anjang haben in ihrer figürlichen Schnitzerei zwischen den sehr mannigfachen, kaum auf eine allgemeine Typologie festzulegenden Figuren

(Stuttgart, Berlin) einen der interessantesten Typen geschaffen: eine männliche Sitzfigur, die ihren Kopf auf die rechte Hand stützt. Der Kopf ist groß, mit hoher breiter Stirn, sehr gebogener, starker Nase, weit geöffnetem, zahnlosem Mund, vorgeschobener Kinnpartie. So brutal diese Figuren auch sind, so ist doch die Intensität des Gehalts bei guten Repräsentanten (z. B. Leipzig, Nr. 9120, Abb. bei Sy. II, Taf. II) so stark, daß die anderen Freifiguren des ganzen Kreuzflußgebietes ihnen gegenüber belanglos erscheinen.

Andere, erheblich größere, inhaltlich interessantere, küntlerisch schwächere Figuren besitzt Dresden: ein Paar Standfiguren (Nr. 28 187/88) in Dreiviertellebensgröße, wahrscheinlich dem Krokodilsklub zugehörig. Sie standen in einer Lehmhütte nahe dem Palaverhause, zu ihren Füßen lagen Opferringe: hier wurden Tiere geschlachtet oder Palmöl gespendet. Die größere Figur ist weiblich, mit vier Köpfen, auf dem Rücken und Hüften mit Flachreliefs von Krokodil, Schildkröte, Affe (?). Die andere, männliche, Figur hat nur einen Kopf, aber analogen Reliefschmuck.

Neben den veritablen Holzschnitzereien gibt es hautüberzogene Figuren (Berlin, Nr. 21 902) und neben den Ganzfiguren: Hermen (Berlin, Nr. 33 206).

Eine Art mittlerer Qualität wird durch Stücke, wie die viereckigen Pfähle des Berliner Museums dargestellt (Nr. 33 206), deren bekrönende, menschliche Köpfe mit ihren vortretenden Stirnen, zurücktretenden, abgeflachten Gesichtern, eckigen Augerhöhungen, viereckigen Mundöffnungen usw. sich der Figuration gut anpassen.

Im allgemeinen darf man wohl sagen, daß in den

Anjangfiguren eine ursprünglichere Kraft, aber auch zugleich Düsterkeit steckt, als in den analogen Figuren der anderen Kreuzflußstämme. Der gleiche Zug gedämpfter Wildheit kommt auch in den meisten Masken zum Ausdruck. Seltener ist der Ausdruck einfacher Ruhe, wie in dem schönen Frankfurter Stück, das Vatter (Va. S. 111) abgebildet hat. Charakteristischer scheint die gegensätzliche Tendenz zu sein. Wie sie sich ausspricht in dem Doppelkopf in Stuttgart (Nr. 39 674), dessen Gesichter durch mehrere Stirnnarbenwülste, durch schräge Backenwülste und durch das lange, spitze Kinn einen betonten Ausdruck erhalten. — Das gilt auch von den Masken der einfachen Form, von denen Stuttgart eine Serie besitzt (Nr. 75 244—246). — Vor den gleichen Köpfen der anderen Gebiete zeichnen sich die Anjangdoppelköpfe dadurch aus, daß sie vielfach gleichfarbige Gesichter haben: schwarz (Stuttgart, Nr. 42 299), braungelb (ebd. Nr. 39 674), weiß (ebd. Nr. 42 398).

Zu diesen Köpfen tritt das übliche Repertoire von hautüberzogenen Halb- und Ganzfiguren (Stuttgart, Nr. 42 258, 42 292 und sieben weitere Exemplare.)

KEAKA. Die figürliche Schnitzerei der Keaka zeichnet sich z. T. vor den Figuren der anderen Stämme durch schärfere Akzentuierung aus (Abb. bei Mansfeld, Westafrika, S. 137 r.). Ein einheitlicher Typus ist auch hier nicht festzustellen. — Neben den menschlichen Figuren gibt es einige Tierfiguren, so in Berlin (Nr. 18 811) ein Chamäleon, in Stuttgart (Nr. 34 386) eine Tierfigur mit menschlich-tierischem Gesicht usw.

Einen Uebergang zur Maskenschnitzerei bildet der Doppelkopf eines Waldvogels, wohl Nashornvogels (Berlin, Nr. 13 458), angeblich mit einem männlichen und einem weiblichen Kopf; dies Schnitzwerk wird als Tanzmaske bezeichnet (vgl. Mansfeld, Westafrika, S. 72), — nach einer anderen Auffassung wäre es ein magisch wirkender Fetisch (so Katalog Berlin).

An Maskenschnitzereien der Keaka (besonders Stuttgart) treffen wir auf die üblichen hautüberzogenen Köpfe auf geflochtenem Untersatz, z. T. mit Hörnern, z. T. mit Wollhaar, dann auf Tierkopfmasken, bei komplizierteren Formen auf Doppelköpfe (Abb. bei Ka. Abb. 10, 22, 24, 27), bzw. auf Doppelköpfe mit einem weiteren Kopfpaar obenauf (Abb. bei Ka. Abb. 19, 20; Mansfeld, Westafrika, S. 133).

Eine große Stülpmaske des Berliner Museums (Nr. 22 243) zeigt jedoch einen ganz abweichenden Typus: vier menschliche Gesichter im Kreise nebeneinander, mit hohen, abgeflachten, unten scharf abgeschnittenen Stirnen, plattgedrückter Nase, viereckiger Mundöffnung, — in der Mitte des ganzen Aufbaus erhebt sich eine pyramidenartige Erhöhung mit knopfartiger Bekrönung.

Zu diesen Masken kommen hautüberzogene Maskenaufsatzfiguren (Stuttgart, Nr. 34 379) mit beweglichen Armen und Beinen.

BANJANG. Hier ist an figürlicher Plastik wenig zu notieren. Interessant ist neben den Grabdenkmalen der Mbogondemfrauen (Abb. in Bä. IV, Beiheft, S. 49, Mansfeld, Urwalddok., S. 150/51), etlichen Fetischfiguren (Abb. bei Hutter, Wanderungen und Forschungen, S. 295), einer

Janushalbfigur in Stuttgart (Nr. 59 807 a), einem hautüberzogenen Vierfüßler (ebd. Nr. 59 353), nur eine männliche Standfigur mit Januskopf, deren Leib und Beine mit sechs Eidechsen in Relief beschnitzt sind (Berlin, Nr. 14 391). Bemerkenswert aber ist eine ganze Gruppe von Standfiguren und Stühlen (Stuttgart) aus Defang Tale, die sich durch willkürliche und starkbetonende Ornamentalisierung der plastischen Formgebung auszeichnet, deren phantastischer Charakter durch die Farbfreudigkeit, mit der die vielen Tupfen, breiten Striche angebracht sind, noch verstärkt wird.

Figural verziertes Kunstgewerbe wird u. a. durch eine von zwei Vögeln getragene Eßschale (Leipzig, Nr. 11 174, Abb. bei Germann, Taf. V, 43) vertreten.

Unter den Masken finden sich neben vorzüglichen Repräsentationen des üblichen Typs hautüberzogener Holzköpfe (Berlin, Nr. 20 477, 20 486) auch seltene Motive, wie der mit Haut überzogene Antilopenkopf auf geflochtenem Untersatz, der früher drei Hörner hatte (Berlin, Nr. 10 675), ferner auch hautüberzogene Köpfe mit „Hörnern", bzw. einem Vierfüßler in Hamburg (Nr. C 574 : 05, 575 : 05). — Dazu treten ein Doppelkopf mit zwei Hälsen auf gleicher Platte (Stuttgart, Nr. 59 586), — Doppelvogelkopf mit langen, schmalen Schnäbeln auf geflochtener Unterlage (Stuttgart, Nr. 59 358 u. a.), — hautüberzogene Halbfiguren (Stuttgart, Nr. 59 806, 680) und zwar mit fest, bzw. locker eingefügten Gliedmaßen.

Einen eigenartigen Typus vertritt die einfache, kubische, ritterhelmartige Maske (Stuttgart, Nr. 59 587; Leipzig, Abb. Sy. I, Abb. 6; auch sonst

in der Literatur abgebildet: Stachewski, Banjang, S. 52; Mansfeld, Urwalddok., S. 213; Buschan, Sitten d. Völker III, 39; Talbot, South. Nig. III, bei S. 792), — bei Buschan wird sie als Maske des Leopardengeheimbundes bezeichnet. Diese Masken zeigen eine hervorragende Stilisierungskraft in der Durchformung der hohen Stirn, stark vorspringenden Nase auf abgeflachtem Gesicht mit stark vortretender blockhafter Mundpartie, beweglichem Unterkiefer, — ein Zackenstreif in der Mitte der Stirn und seitlich von den Backen bringt den Reiz stellenweiser Bewegung in die überaus monumentale Haltung dieses Typs.

OBANG. Das kleine, südlich und südöstlich der Keaka gelegene Obangland ist in Berlin durch drei kleine Köpfe auf kegelförmigem Untersatz vertreten, die in ihrem naturalistischen Aeußeren und in ihrer Technik des Hautüberzugs über Holz mit dem ganzen Kreuzflußgebiet zusammengehen. Sie heben sich durch eine gewisse Eleganz und Ausdruckslosigkeit von den oft so bedeutenden Leistungen der anderen Gebiete ab. Auf ihren Scheiteln tragen sie ein aufrechtes oder gekrümmtes Horn (Berlin, Nr. 20 480 bis 482; Abb. bei Mansfeld, Westafrika, S. 135 l. u. r).

12. KAMERUNER GRASLAND

ALLGEMEINE EINLEITUNG. Im Hinterland von Nordwestkamerun liegt nordöstlich vom Croßflußgebiet das Grasland von Kamerun. Es umfaßt nach der Monographie von Hassert (S. 9) „das zusammenhängende Hochland, das von der Sanagamulde und vom Wuritiefland im Süden (Manengubahochland) bis zum Steilabfall zur Benueniederung im Nordwesten

reicht, während es sich vom Steilabsturz zum Urwaldtiefland im Westen bis zum Mbamstrom im Osten erstreckt."

Die Kunstübung dieses Gebietes ist eine erstaunlich umfängliche. Die deutsche Kolonialforschung hat — ganz im Gegensatz zu den anderen europäischen Kolonialvölkern — dafür gesorgt, daß ein sehr umfangreiches Material in den deutschen Museen, vor allem Berlin, Leipzig, Stuttgart, vorhanden ist. Das Leipziger Material hat P. Germann in seiner Monographie „Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun" (1910) behandelt. Diese Arbeit hat unter Heranziehung der Kunstübung anderer Gebiete Afrikas eine Reihe allgemeiner Themata inhaltlicher und formaler Art erörtert. Eine Unterscheidung verschiedener Kunstprovinzen ist noch nicht versucht worden. In der Tat drängt sich auch zunächst der E i n d r u c k a l l g e m e i n e r G l e i c h a r t i g k e i t auf, sobald man sich mit der überaus vielseitigen Kunst dieses Gebietes beschäftigt. Eine solche Gleichförmigkeit hatte schon einer der frühesten Kenner des Graslandes, Hutter, konstatiert, wenn er (Wanderungen, S. 319) schreibt, man finde „in den eigentlichen Grasländern, unterstützt durch die Gleichartigkeit der geographischen Verhältnisse, auf ausgedehnten Gebieten eine große Gleichartigkeit der Völkerverhältnisse in kultureller Beziehung (dies Wort in seiner weitesten Bedeutung genommen). Erschwert das einerseits die Feststellung von zweifellos vorhandenen Völkerscheiden auf dieser Grundlage, so gestattet es andererseits aber auch, bei diesem oder jenem Stamme gemachte ethnographische Beobachtungen mit Fug und Recht für die übrigen als zu Gültigkeit zu bestehend zu betrachten."

Das was hier im letzten Satz als Erleichterung der völkerkundlichen Forschung bewertet wird, ist für die historische Forschung, die sich auf die Feststellung einzelner Tatbestände und ihres Zusammenhanges richtet, begreiflicherweise eine Erschwerung. Dazu kommt der Umstand, daß die Gewerbszweige, die uns hauptsächlich interessieren, wie Gelbguß und Holzschnitzerei, F a m i l i e n g e w e r b e sind. Dies ist, nach Germanns Zitat aus Sammlernotizen (Germ. S. 9), für Bamum sicher, und es erscheint auch für die übrigen Graslandstämme wahrscheinlich. Wir müßten also, um Ursprung und Verbreitungsrichtung der Graslandkunst zu kennen, näheres über den Sitz, Herkunft usw. jener Familien wissen, die jene Kunstfertigkeiten ausüben. Dafür fehlen uns aber noch alle Unterlagen und Hinweise. Auch scheinen die Zentren der Kunstübung nicht festzuliegen, sondern sich zu verschieben, wie dies ja in Europa auch der Fall ist und wie dies aus den verschiedenen Angaben Hutters und Ankermanns über die sog. Balipfeifen hervorgeht (vgl. Germann, S. 10). Zu diesen Schwierigkeiten kommt ferner der Umstand, daß die Erzeugnisse der Gewerbe nicht bloß an Ort und Stelle verkauft, sondern auch auf den M a r k t gebracht werden, so daß sie in Ortschaften gelangen, die von dem Herstellungsort mehr oder minder weit entfernt sind. Es wiederholen sich außerdem Modelle, die offenbar beliebt waren, an verschiedenen Stellen, so daß man nicht weiß, wo das eine oder das andere Exemplar von gleichartigen Stücken tatsächlich hergestellt worden ist. So gibt es identische Masken in Stuttgart (Nr. 75 206/07), von denen das eine in Bambui, das andere in Babungo erworben worden ist. Oder es wird eine doch sehr ausgefallene Maskenform, wie sie Einstein (Afr. Pl. Taf. 13/14) und Ger-

mann (Taf. VI, Fig. 59) abbilden, von dem einen auf Bamendjo, von dem anderen auf Batscham zurückgeführt, auf zwei Ortschaften also, die doch durch erhebliche Strecken getrennt sind. In beiden Fällen kann man also auf Grund der Provenienzangaben den eigentlichen Herstellungsort nicht eruieren.

Zu all diesen Schwierigkeiten tritt eine andere Quelle der Unklarheit, die in den Namen der Ortschaften usw. ihren Grund hat. Die verschiedenen Namen, wie Bali, Bamum usw., bezeichnen nicht bloß den Ort, sondern auch den Stamm und sein Gebiet. Man weiß also nicht, ob ein Balistück aus der Ortschaft oder aus der größeren Landschaft Bali stammt. Die Namen mancher Landschaften sind fernerhin in ihrem Kreise nicht festgelegt, sondern werden kartographisch vielfach in verschiedener Bedeutung verwendet. Es wird z. B. Bamilike nicht bloß als Bezeichnung für einen kleinen Sonderbezirk, sondern auch als Zusammenfassung kleinerer Landschaften gebraucht. Somit ist manchmal die Herkunft eines Stückes auch dann zweifelhaft, wenn der Museumskatalog z. B. Bamilike als Erwerbsort nennt.

Alle diese Fragen und Zweifel könnten z. T. wohl noch durch eingehende Forschung in Kamerun selbst geklärt werden. Bevor derartige monographische Mitteilungen vorliegen, müssen wir uns damit begnügen, auf der Grundlage zu arbeiten, wie sie uns von dem Museumsmaterial dargeboten wird.

Ein Gewinn wäre es schon, die äußere Geschichte der Graslandstämme zu kennen. Genauere Forschungen sind hierüber noch nicht angestellt. Man weiß nur, daß sie großenteils vom Norden her eingewandert sind. Hutter (Wanderungen, S. 403) erklärte die Bali und Bafut für Einwanderer

(und zwar kämen die Bali von Adamaua) und die Bafum und Bamunda für Ureinwohner. — Ankermann (Ztschr. f. Ethnol. 1910, S. 308) unterscheidet drei Einwanderungswellen: 1. einen älteren Strom von Bafum über Bekom bis Bangangte, der Schnitzkunst und Keramik mit sich brachte, — 2. eine Welle von Tikar her, die den Gelbguß importierte, — 3. eine Welle von Benue her, deren Hauptvertreter die Bali wären. — Bali und Bamum wären aus Adamaua eingewandert (S. 293). — Nuoffer (Afr. Pl. S. 39) erklärt, nicht im Norden („lokale Wanderungen haben hier irreführende Vermutungen veranlaßt"), sondern im Süden sei der Ursprung der Kameruner Kunst zu suchen.

Wie kompliziert hier die Verhältnisse der wechselseitigen Beziehung und Abhängigkeit liegen, zeigt das Beispiel der Verbreitung des Gelbgusses. Wir kennen seine umfangreiche und in älterer Zeit ganz vortreffliche Praxis in Bamum, erfahren dann aber, daß er von Tikar übernommen ist, von wo die Bamum eingewandert sind. In Tikar selbst aber ist der Gelbguß in Verfall geraten (Ankermann, ZE 1910, S. 307; Thorbecke, Hochland v. Mittel-Kamerun, I/II, 27).

Immerhin geht aus der Ableitung des Gelbgusses der Bamum und in zweiter Linie der Bagam von den Tikar in negativer Hinsicht hervor, daß der geistreiche Versuch von C. Einstein, die Graslandkunst für eine Art bäuerlicher Renaissance der Hofkunst von Benin zu erklären (Afr. Pl. S. 15), ein Gedanke, den Vatter gebilligt hat (Va. S. 166), der tatsächlichen Grundlage entbehrt. Die Ausbreitung des Gelbgusses läuft in der Richtung von Nordost nach Südwest. Es liegt kein zureichender Grund vor, für die Holzschnitzkunst eine andere Richtung anzunehmen, falls man bei ihr überhaupt an derartige Wanderungen denken will.

Ueberdies ist auch diejenige Stilrichtung, bei der man eine Verwandtschaft mit Benin vermuten dürfte, nur eine, wenn auch die am meisten verbreitete, neben anderen, die in Nordwestkamerun auftreten. Ein summarischer Ueberblick über die Hauptstilbezirke des Graslandes wird dies sogleich zeigen.

Suchen wir zunächst eine Art Durchschnittsstil, der eine allgemeinere Gültigkeit hat, so treffen wir ihn in verhältnismäßig reiner Form bei den Bali an. Allerdings fehlt ihnen die freiplastische Produktion und ebenso die Maskenschnitzerei, dafür ist die Gebrauchskunst bei ihnen reich vertreten, — sei es, daß es sich um großen Import oder um große einheimische Produktion handle. Auf den Museumsstücken nun, die aus Bali stammen sollen — es handelt sich hauptsächlich um Rundschemel —, kehrt ein bestimmter Typus des menschlichen Kopfes immer wieder, gekennzeichnet durch flach gewölbte Gesichter mit breiten, hohen Stirnen, großen, spitz ovalen Augflächen, flach gewölbten Augenbrauen, breitem, geschlossenem, wenn auch beide Zahnreihen zeigendem Munde, langer Nase mit leicht gebogenem oder geradem Rücken und tiefem Ansatz.

Bei diesem Stil, den wir kurz als Balistil bezeichnen werden, handelt es sich um eine gewissermaßen elegante Formbildung der Graslandkunst, die verschiedener Abwandlungen ins Robuste und Plastischere fähig ist. Man findet ihn auch bei anderen Graslandstämmen vertreten, so in Babadju, Bambui, Bansso, Babanki, Babanki-Tungo, Bagangu, Babungo, Bagam, Bameta, Bafut, Bamum usw.; — auf den Masken und Freiplastiken dieser Stämme nimmt der Balistil eine härtere und vollere Prägung an. Außer ihm treten bei den genannten Landschaften auch andersartige, selbständige

Formen auf, in denen die eigentliche Kunstleistung höherer Qualität des Graslandes zu finden ist.

Zu einer besonderen Kräftigkeit ist dieser Balistil in B e k o m gediehen. Hier haben wir monumentale Königsfiguren, die hinter den Thronsitzen aufrecht stehen. Das allzu Glatte, Elegante Balis ist konzentriert, ins Gedrungenere überführt.

Eine Parallele zu Bekom in weniger monumentalem, aber vielseitigerem Sinne zeigt sich in B a m u m in Masken und Figuren an Sitzen, Gefäßen. Der Balistil ist hier nicht nur kräftiger, sondern auch fülliger geworden, — die Masken, ebenso wie die Figuren an den Objekten der Gebrauchskunst sind rundlicher, fleischiger geworden.

Den Gegenpol des Balistils bildet B a f u m , eine nördliche Landschaft. Hier ist das dramatische Element ausschlaggebend. Es tritt vor allem in den Masken in die Erscheinung, die sich kennzeichnen durch niedrige, aber stark vorgewölbte Stirn mit breitem, z. T. kantigem Wulstrand und vorragender Mittelspitze, tief ansetzendem, aber mit starker Wölbung vorspringendem Nasenrücken (mit groß gewölbten Nasenflügeln) und mit stark aufgeblasenen Backen.

Im südwestlichen B a n g w a hat sich eine besondere Kunstart herausgebildet, in der ein ungewöhnlich starker Trieb zur Bewegtheit lebt, die ihre großen Figuren mehrfach aus der Gesetzlichkeit der Frontalität herausführt. Es sind zumeist schwere, massige Gestalten, die in einer Atmosphäre epischer Schwerblütigkeit atmen.

Ein paar Stücke voll monumentaler Kraftfülle hat B a n s s a hervorgebracht: S i g n a l t r o m m e l n in der Form eines nilpferdhaften Mittelkörpers mit zwei mächtigen Büffel- und Elefantenköpfen, — das Un-

gefüge des Mittelstücks konzentriert sich in den Tierköpfen zu ebenso machtvollen, aber geglätteteren Endungen, Gipfelungen. Oder eine Trommel, deren hochstehendes Ende bekrönt ist von einer großen, sitzenden Häuptlingsfigur. Hier ist das Figürliche wirkungsvoller als die großartige Basis, aber ihrem Rhythmus angepaßt in der hohen, kaum gewölbten Stirn, den großen Augwülsten, der hohen Frisur und dem breiten Kinnbart, — alles ist hier auf dekorative Wirkung eingestellt.

Neben diesen Bezirken, die durch ein reichhaltigeres Material vertreten sind, kommen andere mit weniger umfänglichem Material weniger zur Geltung. Immerhin haben wir auch hier Einzelstücke von beträchtlicher Kunst, so in Fongdonera, Bamilike, Batabi, Bamenom. Banka, Bangulap, Bakowen usw. —

Unser Material enthält neben den Holzschnitzereien auch Gelbgüsse und Tonarbeiten, mit denen wir uns aber nur kursorisch beschäftigen. Steinplastik ist nur in wenigen Stücken aus Bansso bekannt geworden.

Das Hauptmaterial bildet also das Holz. Die Arbeitsmethode eines Holzschnitzers, der zugleich Häuptling war, hat Emonts (Steppen u. Bergland Innerkameruns, S. 163 ff.) bei den Babanki beobachten können: „Vorn in seiner Werkstatt steht ein mächtiger Holzblock, auf dem mit dem Meisel die werdenden Figuren gleichsam skizzenhaft und in rohen Umrissen vorgezeichnet sind . . . In der rechten Hand hat er eine kleine Holzkeule, während die Linke den selbstgeschmiedeten, primitiven Meißel führt . . . Neben dem Häuptling stehen zwei Diener, die zu allerhand Handreichungen bereit sind. Sie reichen nach Wunsch die gerade passenden Instrumente und helfen zu den

gröberen Arbeiten, sind auch zugleich die Kunstschüler, auf die sich der Geist des Meisters vererbt . . . Ich habe zusehen können, wie der Künstler dieses Werk fertigstellte, die letzten Meißelstriche ansetzte und dann mit glühendem Eisen gleichsam die äußere Politur anlegte. Ich war entzückt von der eigenartigen Schönheit des Meisterwerkes. Das war tüchtige, solide Arbeit." —

Bei den Bildwerken, Masken wie Freifiguren und Sitzen, bildet die Holzschnitzerei vielfach nur den Kern, die Unterlage, die dann mit Glasperlen, Kaurimuscheln, Stanniol, Kupferblech überzogen worden ist.

F. v. Luschan (ZE 1903, S. 430 ff.) hielt den Kauriüberzug für altertümlich und den Perlenüberzug für eine spätere Erscheinung. Den Stanniolüberzug erklärte er für „überaus bezeichnend" für Bali und Umgebung. Außer bei den Stühlen finde man ihn dort auch bei Pfeifenrohren, Flaschen usw. Möglicherweise sei das Material von Europäern importiert. Staudinger trat jedoch für die Möglichkeit einheimischen Ursprungs ein (ebd.). — Hutter (Wanderungen, S. 311) schreibt zu diesem Thema: „Nicht selten sind die Pfeifenrohre, sowie die als Trinkgefäße benutzten Büffelhörner mit einem papierblattdünnen, nickel- oder stanniolähnlichen Ueberzug versehen. Die Erklärung der Leute: sie gewännen Stücke solchen Metalls in Gruben und hämmerten es dann in dünne Blättchen, ließe auf genanntes Metall (Zinn) schließen." Conrau hat, nach Hutter, bei den Bangwa gleiches beobachten können. Uebrigens konstatiert Hutter das Vorkommen von stanniolüberzogenen Pfeifenrohren auch bei anderen Graslandstämmen, — doch ist bisher über den Ursprung bzw. das Hauptgebiet der Stanniolverkleidung nichts ausgemacht.

Nicht immer wird das eine o d e r das andere Verkleidungsmaterial angewendet, sondern in mehrfachen Fällen sowohl das eine, als auch das andere. Gruppieren wir die musealen Stücke nach dem Material des Ueberzugs, so ergibt sich das Folgende:

P e r l e n ü b e r z u g bei den Bangwa (Schemel), — Bekom (Sitzfigur: Hut, wohl auch Hals und Hinterkopf, Gesicht: Stanniolüberzug; Thronsitzfiguren: Körper, wohl auch Büffelkopftragfiguren, Gesicht: Kupferblechüberzug), — Bamenda (Schemel), — Batscham (Tanzkappentier), — Bafusam (Schemel [neben Perlen auch Kauris]), — Bamum (zwei Thronsitze, Fußbank [neben Perlen auch Kauris], Grabdenkmalfigur), — Baham (Sitzfigur).

K a u r i ü b e r z u g bei den Bansso (Mann mit Schale: Körper [Gesicht: Stanniolüberzug]). — Bamenom (Jujufiguren [im Gesicht z. T. Perlenüberzug]).

S t a n n i o l ü b e r z u g bei den Bali (Schemel), — Bafum (Schemel), — Bekom (Maske).

Diesen Ueberzugsarten kann man wohl grundsätzlich auch die B e n a g e l u n g v o n H o l z s c h n i t z e r e i e n m i t K u p f e r n ä g e l n zuzählen, wie wir sie im Kongogebiet vielfach antreffen. Im Grasland kenne ich nur einen Berliner Schemel aus Bakembat, dessen Tragfiguren mit Nägelreihen verziert sind. —

Die F r e i f i g u r e n des Graslandes sind in ihren Hauptmotiven ärmer, als etwa die Jorubenplastik. Es fehlt ihnen das Motiv des Knieens. Ueberwiegend handelt es sich um Standfiguren, daneben auch um Sitzfiguren. Ebenso fehlt ihnen die Möglichkeit der Gruppierung mehrerer Figuren, wie wir sie bei den Joruben vor uns sehen. Man beschränkt sich also auf die Einzahl und stattet diese mit aller Kraftfülle des Lebens aus.

Beide Fehlstellen deuten auf das gleiche Moment hin, das sowohl das Auszeichnende als auch das unterscheidende Merkmal der Graslandkunst überhaupt bildet: das Unraffinierte, Einfache. Eine Atmosphäre lebensstarker Bäuerlichkeit schwebt über all diesen Figuren, strafft sich manchmal zu beträchtlicher Größe, wie in den Bangwafiguren, mehrt aber dabei das Volumen zur Massigkeit. Allen Graslandfiguren ist dieser Ueberfluß an Lebenskraft zu eigen, der zugleich ein Ueberschuß der organischen Potenz ist und damit ein Element der Spannung zwischen Kunstform und Naturform bildet. Diese Spannung ist durchweg lebendig und kaum jemals überwunden. Gegenüber der Glätte und beherrschten Klarheit der Joruben- und Kongoplastik steht hier eine viel naivere, in gewissem Sinne weniger gekonnte Kunstart gegenüber. Dafür entschädigt eine größere Lebenswärme. Mit Recht scheint mir Nuoffer (Nu. S. 39) als Kennzeichen der Kameruner Graslandplastik hervorgehoben zu haben, daß sie aufrechte Menschen darstelle, die des Leidens nicht achten und entweder gleichgültig dagegen sind oder sich ihres Lebens freuen.

Die Kunstübung profitiert von dieser naiven Einstellung durch die Einführung neuer Motive: der Unterscheidung von Standbein und Spielbein, teilweisen Befreiung vom Prinzip der Frontalität, Verschiebung der Figur des Kindes in den Armen der Mutter, Andeutung des Lächelns usw. Allerdings finden wir all diese Resultate größerer Lebendigkeit, die Nuoffer (l. c. S. 39) mit Recht betont, hauptsächlich bei den Bangwa. Aber die ganze Atmosphäre, aus welcher diese Neuerungen entspringen, lebt auch in der Kunst der anderen Graslandstämme.

Die Bedeutung der Freifiguren ist nur in ganz wenigen Fällen sicher bekannt. So erwähnt Germann (Germ., S. 13) eine Balifigur, die als Ahnenfigur gegolten habe. Wenn aber Germann aus diesem einen Beispiel und aus allgemeinen theoretischen Ueberzeugungen folgert, daß der Ahnenkult die produktive Grundlage der ganzen figuralen Plastik der Kameruner sei, so ist das vielleicht ganz richtig, aber noch unbewiesen. Insbesondere ist die Parallele zwischen den Mutterfiguren der Kameruner und der Loangoneger von keinerlei Gewicht, da die Loangofiguren Grabfiguren sind, während die Kameruner Neger keinen solchen Grabschmuck kennen. Auch Nuoffer, der sich der Germannschen Hypothese anschließt (Nu. S. 34), erbringt eher den Beweis für die Negation, da er ausdrücklich auf den Königsgräbern in Fumban Basaltsäulen, aber keine Plastik anführt. Die Grabstatuette, die für das Grab Glaunings bestimmt war, ist ein einziges Exemplar dieser Art, vermutlich durch europäische Anregung veranlaßt. — Für die Germannsche Annahme manistischen Ursprungs der Kameruner Schnitzkunst spricht allerdings die Deutung der großen Figuren an den Frankfurter Thronsitzen aus Bekom als Vorfahren der Häuptlinge von Bekom. Doch reicht das zweifellose Material vorläufig zur Sicherung der Germann-Nuofferschen These nicht aus, so sympathisch man ihr gegenüberstehen mag.

Eine noch geringere Substanzierung ist für die Inanspruchnahme der Hauspfosten- und Türrahmenschnitzereien für den Ahnenkult gegeben, wie sie bei Germann (l. c. S. 14) und Nuoffer (l. c. S. 35) ohne jede Begründung auftritt. Es bleibt vorderhand also fraglich, ob wir es auch hier nicht bloß mit Schmuckwerk zu tun haben. Abgesehen von dem Pro-

blem der Bedeutung, sind diese Rahmenschnitzereien und Hauspfosten in künstlerischer Hinsicht von Interesse. Denn sie zwingen den Kameruner zur Komposition mehrerer Gestalten, die er sonst, im Unterschied zu Benin und Joruba, vermeidet. Allerdings umgeht er die Schwierigkeit der Gruppenbildung auf die einfachste Art: er gruppiert nicht, sondern reiht die Figuren zumeist übereinander oder nebeneinander (Abb. bei Sy. II, S. 116; Baumann, S. 97; Einstein, Afr. Pl., Taf. 18/19; Germann, Taf. II, Fig. 8, Taf. I, Fig. 6, Taf. IV, Fig. 4). — Das Zentrum der Herstellung solcher Rahmenschnitzereien ist nach Ankermann (Ztschr. f. Ethn. 1910, S. 306) B a b a n k i , — in Bamum gibt es nicht eine einzige beschnitzte Tür.

Während die figurale Plastik aus dem Zusammenhang mit Bestandteilen der Baukunst einen eigentlichen Kraftimpuls, wie es scheint, sonderbarerweise nicht geschöpft hat, zog sie aus ihrer Verwendung bei der Beschnitzung von H ä u p t l i n g s s i t z e n einen nicht unbeträchtlichen Nutzen. Diese Sitze „dienen den Vornehmen als Sitz bei öffentlichen Versammlungen und bei den Beratungen, die in Form eines gemeinsamen Zechgelages stattfinden, bei dem der freie Neger auf geschnitztem Schemel sitzt und in der Hand das prachtvoll ornamentierte Trinkhorn hält, hinter sich seinen Sklaven mit der Palmweinkalebasse, der ihm seine Prunkpfeife mit geschmackvoll modelliertem Kopf und schön geschnitztem oder mit Perlstickerei geschmücktem Rohr in Brand hält“ (Germ., S. 17). In weitaus überwiegender Zahl sind diese Sitze rund, oben und unten mit einem Rundwulst abschließend, der zumeist einen Wulst bildet, seltener mit Kanten versehen ist. Zwischen diesen Wulsten sind mannigfache Schnitzereien angebracht: Menschen-, Tierfiguren, or-

namentale Bildungen, die manchmal noch nahe den Naturformen der Spinne usw. stehen, manchmal ganz ornamentalisiert sind. Eine andere, seltenere Form der Sitze ersetzt das tragende Rundgebilde durch einzelne menschliche oder (häufiger) durch tierische Tragfigur, auf deren gekrümmtem Rücken die Sitzfläche aufruht. Der Formenschatz der Rundfriese ist nicht groß: männliche und weibliche Standfiguren oder Sitzfiguren in abwechselnder Reihe, manchmal getrennt von Tierköpfen, — immer in den einfachsten Stellungen, in denen der Zweck des Tragens meist gut zum Ausdruck kommt. Interessanter als die menschlichen Tragfiguren sind die Tierfiguren, da die Sitze neben den Gefäßen der einzige Platz sind, an welchem solche Darstellungen in größerem Umfange gezeigt werden. Manche Sitze, wie der von Bamum, welcher als Tragfigur freifigürlich geschnitzte Schlangenleiber zeigt, sind von hohem künstlerischem Wert.

Das, was die Kameruner Sitze von den analogen Konstruktionen anderer afrikanischer Gebiete, etwa des Kongo, unterscheidet, liegt in der aufstrebenden und zugleich differenzierenden Tendenz Kameruns. Während im Kongogebiet der Sitz gewöhnlich durch ein oder zwei Tragfiguren gehalten wird, die unterhalb der Sitzfläche bleiben, wächst in Kamerun das figürliche Element über den unteren Bereich nach oben, bekrönt die Sitzfläche mit einer oder zwei oder drei Figuren oder stellt hinter die Rückseite eine große Figur, die den eigentlichen Sitz weit überragt, so daß sie und nicht der Sitz als die Hauptsache erscheint. Die monumentalsten Leistungen dieser Art hat Bekom geliefert. — Abgesehen von diesen Bekomthronen ist eine inhaltliche Deutung der figuralen Motive bisher nicht bekannt geworden.

Einen großen Reichtum an figürlichen Gestaltungen hat die Gefäßschnitzerei gezeitigt. Bald dient der Leib einer Tierfigur, der ausgehöhlt wird, als Gefäß, bald tragen Figuren oder Köpfe die Gefäße, bald bekrönen sie den Deckel. —

Das Maskenwesen hat in zumeist überlebensgroßen Vorlege- und Aufsatzmasken eine reichhaltige Vertretung gefunden. Inhaltlich handelt es sich um Tier- oder Menschenköpfe, die zumeist durchaus realistisch behandelt sind. Selten ist der phantastische Einschlag, selten auch die Vermischung von menschlichen und tierischen Zügen. Leider weiß man so gut wie nichts über ihren Sinn und Gebrauch. Hutter (Wanderungen, S. 442) spricht von Masken, die bei Totentänzen verwandt werden. In einem einzelnen Falle (Bafum) hören wir von einem Büffeltanz, der aufgeführt wurde, um das Andenken eines Häuptlings zu ehren. Aber die naheliegende Vermutung, bei solchem Büffeltanz eine Büffelkopfmaske auftreten zu sehen, wird enttäuscht, denn es handelt sich bei der betreffenden Maske, auf die sich diese Erläuterung bezieht, um einen Menschenkopf. Die Verbindung mit Geheimbünden fehlt, so daß wohl nur der Ahnenkult und der Spieltrieb die Quelle der Maskenschnitzerei darstellen. Zu der uneingeschränkten Uebertragung der Ekoitradition auf das Graslandgebiet, wie sie Germann (Germ., S. 15) vornimmt, fehlt uns aber vorläufig noch die Unterlage.

Eine Sonderfrage betrifft in diesem Zusammenhang die mehrfach in den Sammlungen auftauchenden Vogelfiguren als Aufsatz auf Kopfbedeckungen oder als Kopfbedeckung (Babeka, Bekom, Bamum, Bansso, Bafum). Es erscheint zunächst naheliegend, sie als Maskenbestand-

teile aufzufassen. Vielfach aber fehlen die Löcher, um die Gewandung daran zu befestigen, somit wird man in diesen Fällen nicht von Masken sprechen können. Ferner enthält das Lübecker Museum (Nr. 5044, ms. Es. Bangwa) die große Sitzfigur eines Häuptlings, der auf seinem Kopf eine Kappe mit einem großen Vogel trägt, — hierbei handelt es sich also auch um kein Maskenutensil. Wir werden also vorläufig diese ganze Gruppe als selbständige Figurenbildung betrachten müssen.

Ueber den G e l b g u ß , von dem schon früher die Rede war, ist nur wenig zu sagen, da er uns nur nebenher beschäftigt. Die Hauptzentren sind Bagam und Bamum, früher auch Tikar, das Ursprungsland. Malcolm (Man 1923, S. 1 ff.) bezeichnet die Pfeifen mit Elefantenkopf und mit menschlichem Kopf als Pfeifenköpfe für eines der Würdezeichen des Oberhäuptlings, während er die einfacheren Formen für solche der Reisepfeifen erklärt. Fernerhin erwähnt Conrau (Mitt. a. d. Dtsch. Schutzgeb. XII, 205), daß eine vom Oberhäuptling Fontem in Bangwa gegossene Tabakspfeife einen Elefantenkopf mit vier Zähnen zeigt, während Unterhäuptlinge sich nur Köpfe mit zwei Zähnen gestatten dürften.

Eine ganze Reihe ausgezeichneter Leistungen, welche Schlangenleiber, Elefantenköpfe, Menschen, Büffelköpfe darstellen, stammt aus B a m u m. Eine Sammlermitteilung, die Germann (l. c. S. 9) zitiert, berichtet, daß alle Tabakspfeifenköpfe, die im Grasland auf dem Wege des Gelbgusses hergestellt sind, in der Hauptsache aus der Gießerei des Sultans von Bamum stammen, der diese und andere Kunstprodukte (Zierknöpfe für Trinkhörner usw.) als Auszeichnung an seine Großen verschenkt. — Die Produktion von Bagam scheint nach

den Museumsstücken als durchweg minderwertig angesprochen werden zu müssen.

Die Technik des Gelbgusses ist die der verlorenen Form, wie sie Malcolm (l. c.) beschreibt. — Eine ihr analoge Technik notiert Passarge (H. Meyers Deutsches Kolonialreich, S. 489) bei den Bagam: im Besitze von M. Moisel befinde sich u. a. ein messingnes Chamäleon, das in Bagam in der Weise hergestellt worden ist, daß man ein lebendes Chamäleon mit Ton umgab und diese Tierform über dem Feuer gebacken hat. Nachdem das Tier bis auf geringe Reste vollständig verkohlt war, wurde in die so gewonnene Höhlung geschmolzenes Messing gegossen und so ein Abguß des Tieres erzielt.

Die Tonplastik ist nur in der Gebrauchskunst umfangreich, in der Freiplastik (Bamessing) ganz geringfügig, bei den Masken finden wir nur aus Babungo etliche kleine und große Stücke in Ton. Ausgiebige Gelegenheit zur Betätigung in Töpferei gab die Herstellung der Pfeifenköpfe, die ausschließlich in den Händen der Männer, nicht der Frauen lag (Germ., l. c. S. 111). Ueber ihre Fabrikationszentren schwanken die Mitteilungen. Nach Hutter (Wanderungen, S. 404) werden sie von verschiedenen Balistämmen, am besten von den Bali-N'Jong, hergestellt. Ankermann dagegen (ZE, 42. Bd. [1910] S. 305) fand in ganz Bali nur noch einen einzigen Mann, der angeblich Pfeifenköpfe herstellen konnte. Dagegen gibt es nach ihm in anderen Dörfern, wie Bamessing und Babungo, förmliche Fabriken, die größten und schönsten aber liefert Bamum.

Die Fülle der Motive, die bei diesen Pfeifenköpfen auftreten, ist sehr groß. So endet ein Exemplar mit einer menschlichen Maske und sein oberer Teil wird von freiplastisch gearbeiteten Spinnenfiguren um-

fangen, oder der Pfeifenkopf stellt ganze Figuren dar, wie eine männliche Sitzfigur oder mehrere menschliche Figuren oder eine menschliche Sitzfigur mit Elefantenkopf oder einen Reiter auf einem Chamäleon usw.

Wir charakterisieren nun einige ausgewählte Bezirke des Graslandes, deren Arbeiten künstlerisch besonders hochstehen, und geben dann eine kurze Uebersicht über die Plastik der anderen Landschaften in alphabetischer Reihenfolge.

BANGWA. Zahlreiche Zeugnisse der Schnitzkunst der Bangwa, die im Fontemkessel des Manengubahochlands am Nordhang des Bamendagebirges wohnen, sind in unsere Museen gekommen (Berlin, Stuttgart, Dresden). Am bedeutendsten ist die Serie fast 1 m hoher Holzstatuetten, die im Berliner Museum steht. Sieht man sie in einer Gruppe zusammengestellt, so wirken sie als eine der imposantesten Kundgebungen der Kunst Nordwestkameruns überhaupt, wiewohl sie doch an der südwestlichen Peripherie des Graslandes entstanden sind.

Besonders die weiblichen Figuren sind es, deren Vitalität erstaunlich stark zum Ausdruck gebracht ist. Da haben wir in Berlin (Nr. 10 533) eine sitzende Mutter mit Kind. Nuoffer, der diese Statuette abbildet (Nu. S. 8), hat die treffende Charakteristik gefunden, selten sei die Freude an der Gestaltung des weiblichen Körpers so bis zur Schwelgerei im Fleische gesteigert, wie hier: „Da sitzt eine dickleibige Frau auf ihrem Schemel, der die Masse kaum zu fassen vermag. Eine Frau mit rundem Kopf, in dem die Wangen zu platzen scheinen, mit strotzenden Brüsten, die milchschwer hängen, und prallen Beinen, die gleich plumpen Säulen die Last zu tragen

haben, nach unten noch verdickt durch die schweren Ringe. Weibliche Fülle und weibliche Fruchtbarkeit haben hier einen drastischen Ausdruck gefunden." Der Kopf ist in der Tat breit, rund, vollwangig, seine Stirn hoch, leicht gewölbt, die Nase kurz, stumpf, der Mund zeigt die beiden Zahnreihen.

Etwas abweichend in der Kopfstruktur: mit besonderer Einziehung in der Augenhöhe, vorgewölbter Stirn, steht eine weibliche Figur (Berlin, Nr. 10 528) da, hochaufgerichtet, die Beine leicht eingeknickt, mit schwerem Stock und breiter Kalebasse in den Händen, mit betonter Drastik des Unterschiedes zwischen den sehr vollen Brüsten und Hüften und andererseits dem dünnen Leibe.

Die bildnerisch stärkste Leistung liegt in einer weiblichen Standfigur, deren rechter Arm halb abgebrochen ist (Berlin, Abb. in Sy. II, S. 115). Es ist eine Standfigur, aber in fast sitzender Stellung; sie hebt ihren Kopf mit betonter Wendung schräg nach oben. Hier und bei einigen anderen Bangwafiguren ist der seltene Fall der Ausnahme vom Gesetz der Frontalität im Bereich der primitiven Kunst gegeben. Vielleicht dürfen wir aus der weiten Mundöffnung der Statuette schließen, daß sie als rufend oder als sprechend gedacht ist. Aber auch abgesehen von solcher immerhin unbeweisbaren Vermutung gehört der Anblick dieser Figur mit ihrem schlanken Körper und vollen, schweren Brüsten, dem großen, erhobenen Kopf und den stilisierten Gliedmaßen zum Stärksten, was die Kunst Kameruns zu bieten vermag.

Die männlichen Figuren haben nicht die gleiche Voluminosität wie die weiblichen. Imposante Konzeptionen fehlen auch hier nicht. So besitzt München (Nr. 05. 230, Abb. bei Hausenstein, Klass. u. Barb.,

Taf. 46) eine sehr monumentale männliche Sitzfigur, deren Körper eine in diesem Sondergebiet seltene Undifferenziertheit zeigt: ruhig dasitzend, die Kalebasse auf dem einen Knie haltend, die andere Hand auf das andere Knie gelegt, — eine vorzügliche Vereinigung von Ruhe und Gespanntheit. Es ist ein würdiges Gegenstück zu jener ersten weiblichen Berliner Sitzfigur.

Dann haben wir in Berlin eine männliche Sitzfigur, die ihre beiden Hände jeweils auf die Schultern einer kleineren Standfigur (Kind? Sklave?) legt, die im rechten Winkel zum Vater hingewendet steht (Nr. 10 521). Das plastische Gefühl kulminiert hier im Kopf, äußert sich weniger stark im Leibe und noch weniger in den Beinen. Die Arme gehen undifferenziert mit dekorativem Schwung in die Schultern und auch diese wieder in den Leib über. Die kleinen Figuren sind fast ganz auf die Fläche eingestellt, — auch für sie gilt das, was soeben von der Steigerung der Plastizität von unten nach oben gesagt wurde.

Zu diesen Ganzfiguren treten menschliche Köpfe, von deren Bedeutung und evtl. Gebrauch man nichts weiß. So in Berlin (Nr. 10 556) ein vollrunder, innen gehöhlter Männerkopf, der von geringerer Dramatik ist, als die früher betrachteten Figuren.

Die Tierfiguren der Bangwa sind von geringerer Qualität, als die menschlichen Gestalten, soweit man das nach den wenigen Exemplaren beurteilen kann, die wir kennen. Da ist z. B. ein Zwitterwesen (Berlin, Nr. 10 524, Abb. bei Mansfeld, Westafrika, Taf. 143): eine etwas schwerfällige männliche Standfigur mit Chamäleonkopf. — Das relativ beste Stück ist ein Vierfüßler (Berlin, Nr. 10 550) mit nilpferdhaft dicken, kurzen Beinen, kurzem Hals, langem,

vollrundem Körper, mit leicht gewölbtem Rücken, chamäleonhaftem Kopf mit großer Maulspalte. In diesen Vierfüßler zeigt sich wohl der Einfluß der südlichen Nachbarn der Bangwa, der Bafo, in deren Gebiet wir zahlreiche derartige Figuren finden, die hier wesentlich besser durchgearbeitet sind. Bei allem Einfluß und zu vermutender Vorbildlichkeit der Bafo haben doch die Bangwa einen ganz eigenen Stil voll Gewichtigkeit und Energie diesen Figuren zu geben gewußt, die bei den Bafo eher ornamental geformt sind. —

Die Masken der Bangwa sind vielfach von nicht minderer Kraft als die Figuren. Das Stuttgarter Museum besitzt eine mächtige Doppelstülpmaske aus Fotabong (Nr. 33 489) mit hochgewölbter Stirn, habichtsartig gebogener Nase, hohen Ovalaugwülsten, in Sanduhrform stark vorgeschobenen dicken Wulstlippen, seitwärts von denen große hochrelifierte Rundgebilde hervortreten.

Neben dieser Dramatik, die man wohl aus der Analogie mit den Figuren als original betrachten darf, ist auch ein flächigerer Stil vertreten, der an den „Balistil" anklingt. So bei einer Doppelauflegemaske (Stuttgart, Nr. 33 500), deren Köpfe (mit ovalem Umriß) getrennt auf erhöhtem, halbrundem Untersatz sitzen; ihre Stirn ist breit, flach gewölbt, nicht hoch, die Nase flach, breit, unbedeutend.

Eine Sonderform bildet eine Vorlege(?)-Maske (Stuttgart, Nr. 32 928) mit vorgebuckelter Stirn, die sich zum Nasenrücken einsenkt, dann gerade weiterläuft, — der Mund schiebt seine Lippen stark vor und zwar nach unten. — Ferner ein Kopf auf geflochtener runder Unterlage in Lübeck (Nr. 5047), den Karutz im IPEK (1927, 1. Halbjahr, Taf. 12) abgebildet und enthusiastisch beschrieben hat; — Karutz hat ihn als

Bamum bezeichnet, in Wirklichkeit stammt er, wie man dies aus der geflochtenen Unterlage entnehmen mußte, aus der näheren Umgebung des Kreuzflußgebietes und zwar aus Bangwa (Mitt. d. Mus. vom 3. März 1928).

Aufsatzköpfe auf hohem Kegeluntersatz besitzen Berlin (Nr. 10 566, Abb. bei Mansfeld, Westafrika, S. 141) und Stuttgart (Nr. 39 671).

Zu diesen menschlichen Masken treten Tierkopfmasken. So das hervorragende Stück eines Ochsenkopfs (Berlin, Nr. 10 555, Abb. bei Mansfeld, Westafrika, S. 142) mit schweren, hohen Hörnern, schmalem, langem Kopf und hoch vortretenden Augen. Die Dramatik fehlt hier.

Ein merkwürdiges, abseitiges Stück ist der halbrunde, innen hohle Aufsatz mit drei doppelköpfigen Fischen, die im Halbrund darüber gelegt sind (Berlin, Nr. 10 567).

Eine Reihe von weiteren Masken besitzt Berlin laut Zettelkatalog.

Der Abglanz dieser hochstehenden Plastik in der Gebrauchskunst ist uns nicht in großem Umfange bekannt. Das Hamburger Museum (Nr. C 3236) besitzt eine Holzschale für Palmölsuppe, die von zwei tiermenschlichen Hockerfiguren mit auseinandergespreitzten Beinen getragen wird (Zettelkatalog).

Conrau berichtet (Mitt. a. d. dtschen Schutzgeb. XII [1899], S. 208), wie ihm ein Bangwahäuptling, namens Fontem, seinen eigenhändig verfertigten Thron zeigte: es war ein schwerer Holzschemel, dessen Sitz von einem Elefanten getragen und dessen Lehne von einem Manne mit Schwert und Menschenhaupt in den Händen und von einer Frau mit Palmweinkalebasse, auf der ein Affe saß, gebildet wurde. Dieser Schemel war von oben bis unten mit Perlen bestickt. Zur

Schonung war er sorgsam in Zeug verpackt. Jener Häuptling war zugleich Gelbgießer.

Eine Tabaksprunkpfeife, die aus dem Besitze dieses Oberhäuptlings stammte, in Berlin (Nr. 9814a, b) hat als Kopf einen Elefantenkopf und noch ein Paar Stoßzähne, also im ganzen vier Stoßzähne, aus Messingguß. Das dazu gehörige Pfeifenrohr ist mit Glasperlen überzogen (blau, gelb, weiß, grün, schwarz, blau). Ein analoger Pfeifenkopf befindet sich in Berlin unter Bagamstücken.

BALI. Die Produktion, die in den Museen den Namen Bali als Herkunftsangabe trägt, ist groß, — aus allen Zweigen der bildenden Kunst finden wir Beispiele. Aber Ankermann (ZE 42. Bd., S. 290) versichert, daß alle diese schönen Dinge nicht aus Bali stammen, sondern aus anderen Dörfern. So ist die Beizeichnung „Balipfeife" eine irrtümliche Angabe, denn in ganz Bali gibt es nur einen einzigen Mann, der angeblich Pfeifenköpfe machen könne, — ganze Fabriken aber existierten in Bamessing und Babungo und besonders in Bamum (Ankermann, l. c. S. 305). — Allerdings fragt es sich, ob dieser überwiegende Import von jeher bestanden hat. Immerhin werden wir jene Mitteilungen Ankermanns im Gedächtnis behalten müssen, wenn wir uns jetzt den Balidingen selbst zuwenden.

Jene Angabe Ankermanns stimmt nun ganz gut mit dem zusammen, was wir sonst in der Literatur angegeben finden. Denn Hutter (l. c. S. 449) sagt ausdrücklich, daß eine eigentliche Plastik bei den Bali nicht existierte. Germann (Germ., S. 11) meint als Erklärung hierfür auf den Einfluß des Mohammedanismus hinweisen zu können.

Einzelne Arbeiten der Stuttgarter Sammlung nennen

wohl Bali als Herkunftsort, aber es geht aus ihrer Formbildung hervor, daß sie fremder Import sind. So zeigen mit Haut überzogene Köpfe, die Diehl bei den Bali gesammelt hat (Nr. 59 682/83), ganz den zu erwartenden Großflußcharakter. — Von auswärts muß auch die kleine schwarze Figur mit weit aufgerissenem Mund und auf den Kopf gelegten Händen (Nr. Smlg. Authenrieth, Interimsnr. 39, Liste 1029), sowie die große weibliche Kultfigur, die durchaus kantig geometrisiert, mit niedriger Wulststirn, viereckigem Mund, gegeben ist (Nr. 28 592), stammen.

Dem „Balistil" folgt dagegen eine kleine Figur des Stuttgarter Museums (Nr. 75 131). Ihm nähert sich auch die Holzfigur einer Schildkröte in Lübeck (Nr. 5059), die wohl als Tanzgerät gedient hat, wie man aus dem Handgriff an ihrer Bauchseite vielleicht vermuten darf. Ferner die „Kopfbedeckung eines Häuptlings", die einen Panter auf hoher Rundbasis darstellt, in Basel (Nr. 1905, 2012); sie „wird bei Kulthandlungen aufgesetzt".

Berlin besitzt, laut Zettelkatalog, einen kleinen Menschenkopf, der als Zauber über der Haustür hing (Nr. 24 570), — einen Tierkopf mit zwei Hörnern, der als Abwehrzauber gegen Diebstahl an der Wand hing (Nr. 24 571), und andere Holzfiguren. —

Maskenstücke finden sich selten in den Museen. So besitzt Berlin (laut Zettelkatalog) Gesichtsmasken einfacher Art, dann eine solche mit großem durchbrochenem Kopfputz, sowie eine Ochsenkopfmaske (Nr. 19 124). — Stuttgart (Nr. 32 934) hat eine Elefantenkopfmaske, die dem kleineren Stück der Masken gleicht, die Luschan als aus Bafut stammend veröffentlicht hat (ZE 1903, S. 434).

An Maskenaufsätzen finden wir in Berlin

einen Stabaufsatz (Nr. 24 568), der unten gehöhlt und mit viel Bast umwickelt ist; er wird auf dem Kopf getragen, so daß der Faserbehang vor dem Gesicht hängt. Eine Reihe röhrenartiger Aufsätze (?), deren rundes Endstück nach vorn abgeschrägt ist und auf zwei seitlichen kurzen Ständern einen Kopf mit hoher, schmaler Frisur trägt, besitzt Stuttgart (75 234/38). Das Gesicht dieser eigenartigen Gebilde ist auf das Scharf-Kantige abgestellt mit vortretender Stirn, flachem Gesicht mit scharfkantiger Nase, Knopfaugen, viereckig vorgeschobenen Lippen. Die größte Breite ist in Augenhöhe.

In der Literatur erwähnt Frobenius (Kamerun. Schiffsschnabel, S. 46) Masken, die bei der Beerdigung auftreten. Hutter (Wanderungen, S. 442) bestätigt dies, indem er schreibt, daß bei Totenfeiern und -tänzen „die Angehörigen häufig aus Holz geschnitzte Gesichtsmasken und ganze Tierköpfe, gleichfalls aus Holz, namentlich Büffelhäupter, grell bemalt, aufsetzen bzw. sich vors Gesicht halten". Eine solche Maske (München) hat Frobenius abgebildet (FA, Taf. VII, 84).

Der Mangel an figürlichen und Maskenstücken wird durch einen großen Reichtum an figural beschnitzter Gebrauchskunst wettgemacht. Eine große Zahl von Schemeln ist in den Museen von Berlin, Leipzig, Stuttgart vorhanden. Es sind keine so beträchtlichen Stücke, wie die Thronsitze von Bekom, sondern es handelt sich durchweg um gute Durchschnittsarbeiten, die im allgemeinen eine gleichartige Struktur des Gesichtes zeigen: flach gewölbte Gesichter mit breiten, hohen Stirnen, großen, spitz ovalen Augflächen, flach gewölbten Augenbrauen, breitem, geschlossenem Mund, Nase mit geradem Rücken und tiefem Ansatz. An Motiven treten auf: mensch-

liche Darstellungen oder Zwittergestalten menschlich — tierischer Figuren, ferner Tiermotive für sich: Vierfüßler, Leopard, zwei Tierköpfe mit langen Ohren, vier Hasen, deren Körper in der Mitte zusammenwachsen und hier frei in der Luft stehen, usw.

In der Literatur bildet F. v. Luschan (ZE 35. Bd., S. 430 f.) ein paar Schemel ab, von denen der eine Standfiguren als Tragfiguren hat und ganz mit Stanniol überzogen ist.

Die architekturale Schnitzerei, wie sie die Türrahmung (Berlin, Nr. 24 365) zeigt: mit übereinanderstehenden Sitzfiguren, Köpfen und Spinnen, ist ihrer Tendenz nach die gleiche, wie bei den Stuhlfiguren. Alle diese Figuren liegen in der Fläche, eingefaßt von den Wulststreifen des Grundbrettblocks, — sie selbst sind auf die Fläche hin abgestellt mit ihren abgeflachten Nasen, Stirnen, Augäpfeln. Die Schultern sind in schmale Wülste umgeformt, so daß sie sich im Uebergang zum Ornament befinden. Demgemäß ist die Armhaltung starr und eng. — Eine Reihe anderer Schnitzwerke aus dem Häuptlingsgehöft bestehen in Türpfosten, Brettern, Teilen von Türumrahmungen (Berlin, Abb. Baumann, S. 97).

Eine Reihe figuraler Ton-Pfeifenköpfe, die auf Bali zurückgeführt werden, besitzt Berlin. Es ist schon früher darauf hingewiesen worden, daß diese Tradition, die sich auch auf Hutters Mitteilungen stützen kann, neuerdings von Ankermann in Zweifel gezogen worden ist. Während Hutter die Bal-N'Jong als die tonangebenden Pfeifenmacher bezeichnet, traf Ankermann nur einen einzigen Balimann, von dem das Gerücht ging, daß er Pfeifenköpfe machen könne. Dies Problem können wir nicht entscheiden. Abgesehen von der Frage nach dem gegenwärtigen Zustand, der

vielleicht schon wieder gewechselt hat, wird sich die Frage nach der Herkunft der vor Jahrzehnten erworbenen Stücken auch später kaum mehr klären lassen.

Der Reichtum der Gestaltungsphantasie, die in diesen Köpfen zum Ausdruck kommt, ist allerdings so bedeutend, daß man gern wüßte, wem man diese Zeugnisse des Kunsthandwerks zu verdanken hat. Da die Zahl der Balipfeifen sehr groß ist, weisen wir nur auf die interessantesten Stücke der Berliner Sammlung hin.

Es ist hierbei sogleich zu berücksichtigen, daß der Stil keineswegs ein einheitlicher ist. Drei Hauptrichtungen springen ins Auge. Der eine Stil, der dem sog. Balistil am nächsten kommt, bevorzugt hohe, schmale Kopfformen mit stark vorspringender Stirn, breitem, eingebogenem Nasenrücken, spitz ovalen, flachen Augwulsten, Mund mit schmalen Lippen und zwei Zahnreihen; der Kopf sitzt ohne Hals auf der breiten Schulterpartie, die seitwärts eckig vorsteht, auf (Berlin, Nr. 7698, 12 839 usw.). — Der zweite Stil formt das Gesicht zur ovalen Fläche ohne Stirn, mit breiter, ungefüger Nase und seitlich ansetzenden schwerfälligen Nasenflügeln, zylindrisch vorgestuften Augen, stumpf vortretendem Kinn, — fehlendem Mund; die Schultern runden sich. Die schwerfällige Nasenstruktur scheint sich durch das Umbilden zu einer Eidechsengestalt zu erklären, das einmal deutlich, ein paarmal andeutungsweise zu sehen ist (Berlin, Nr. 6739 usw.). — Der dritte Stil geht z. T. auf das Kantige, Geometrische mit hoher, gerader Stirn, Augenbrauenreliefs, spitz ovalen, schmalen Augwülsten, scharf kantigem Nasenrücken, dreieckiger Mund- und Kinnformation (Berlin, Nr. 7790 usw.). Zwischen diesen Stilen gibt es dann Vermittlungsformen.

Der Formenreichtum dieser Pfeifenköpfe ist recht groß. Sitzende Figuren, durchweg mit übergroßem Kopf und kleinem, fast verschwindendem Körper, sind am bevorzugtesten (Abb. bei Germ., Taf. VII, Fig. 55). Man gibt ihnen kleinere Figuren zwischen die Beine oder schmückt ihren Frisuraufsatz mit Eidechsenfiguren (Abb. in Sy. II, S. 105, Mitte) oder man erweitert ihre Frisur zu großen Seitenvoluten. Oder man gruppiert mehrere Köpfe mit Armen und Beinen zusammen. Oder man begnügt sich mit einer Halbfigur. Manchmal steht der Pfeifenkopf auf einem abwärts gewandten menschlichen Gesicht auf, während sich um den höheren Teil des Pfeifenkopfes freiplastische, doppelköpfige Eidechsen in mehreren Reihen herumlegen. — Zu den menschlichen Figuren treten Figuren mit menschlichem Körper und großem Elefantenkopf hinzu (Leipzig, Abb. bei Germ., Taf. VII, Fig. 57).

Der Farbe nach gibt es schwarze Stücke mit roten Vertiefungen, rote Stücke mit schwarzen Vertiefungen und ganz schwarze Stücke.

BAFUM. Diese nördliche Landschaft prägt ihren künstlerischen Produktionen zumeist einen bestimmten Charakter auf, den der Dramatik. Sie kommt in den Figuren und Masken mehr oder minder stark zum Ausdruck. So in der männlichen Sitzfigur des Britischen Museums (Nr. 1920, 11 — 6.5) aus Nkim. Der Kopf wird durch eine hochgetürmte Frisur betont, die flache Stirn steht hoch und mit scharfer Kante über dem Gesicht mit breiter Nase, hohen Augwülsten, breitem, zähnefletschendem Mund. Die Figur trägt einen losen Strick um den Hals, um die Tötungsmethode dieses Jujus anzudeuten. Die Schale in seiner

Rechten deutet auf das Gift hin, das in seinem Namen verabreicht wird.

Das Berliner Museum besitzt dem Zettelkatalog zufolge eine Reihe von Figuren: Panter, wohl Kopfaufsatz, und menschliche Standfiguren.

Die Dramatik tritt vor allem in den Masken in die Erscheinung. Das Berliner Museum besitzt drei vortreffliche Stücke (Nr. 21 781 [s. Taf. IV], 24 087, 24 255), deren gemeinsame Merkmale die niedrige, aber stark nach vorn vorgewölbte Stirn mit breitem, z. T. kantigem Wulstrand und vorragender Mittelspitze, — der tief ansetzende, aber mit großer Wölbung vorspringende, schmale Nasenrücken mit groß gewölbten Nasenflügeln, — die groß aufgewölbten Backen sind. — Ein gutes Stück besitzt das Dresdener Museum (Nr. 29 858, Abb. in Fuhrmann, Afrika, Taf. 82). Es ähnelt dem zuletzt genannten Berliner Stück, aber ohne die Augen so weit vorzutreiben und ohne vorgestreckte Zunge. Die Erläuterung gibt an, daß diese Maske im Büffeltanz getragen wird, der zur Erinnerung an den Kampf eines Häuptlings, der als Juju gilt, zu bestimmter Zeit aufgeführt wird. Die Maske soll etwa 100 Jahr alt sein und wurde in einem Fetischhause aufgefunden. — Ein interessantes Stück: eine langgezogene Maske mit hochreliefiertem Spinnenmotiv, bildet Einstein ab (Afr. Pl., Taf. 12).

Dieser Stil scheint auf andere Stämme großen Eindruck gemacht zu haben. In Mbo reflektiert er sich deutlich. Dann kommt er in Masken zum Ausdruck, die nicht lokalisierbar sind, die Bafumeigenarten an sich tragen, aber sie mit anderen Elementen verschmelzen bzw. mißverstehen, so daß das Gesamtresultat wohl erstaunlich, aber unbefriedigend ist

(Darmstadt, Smlg. Rauch, Nr. 6, 1904, Abb. bei Va., S. 51).

Neben jenen extremen Formen gibt es maßvollere. So eine Maske in Berlin (Abb. in Sy. III, Taf. 2) mit zurücktretender Stirnbetonung. Ferner in München (Nr. 14-71-113, Abb. bei Hausenstein, Klassiker und Barbaren, Taf. bei S. 46) eine Stierkopfmaske mit spiralig gedrehten, kurzen Hörnern.

Der dramatisch akzentuierte Stil prägt sich z. T. auch in der Gebrauchskunst aus. So bei einer Schale (Berlin, Nr. 24 084), deren Griff einen menschlichen Kopf mit groß gerundeten Augenbrauenwülsten, vorstehendem Munde, stark vortretenden Augen zeigt.

Zwei Gefäße bildet Einstein ab (Afr. Pl., Taf. 16, 17). Das erste zeigt zwei Eidechsen (nicht Fische, wie Einstein falsch deutet) als Träger, und oben auf als Deckelbekrönung einen Vierfüßler (wohl Panter). Das zweite Stück hat als Träger zwei Menschen, die einander mit dem Rücken zugekehrt auf einem Bügel sitzen, der den leeren Rundbogen überspannt, auf dem sie stehen. Ein weiteres Gefäß mit einer männlichen Sitzfigur als Trägerfigur ist bei E. v. Sydow (Sy. I, Taf. 1) abgebildet. Die Figuren dieser drei Stücke haben einen maßvollen Gesichtstypus mit dreieckiger Umrißformung des Gesichts und ohne vorstoßende Stirn.

Einen Schemel mit zwei Reihen menschlicher Standfiguren, von denen die obere Reihe auf wagerechten Brettern steht, die auf den Schultern der unteren Reihe liegen, besitzt Berlin (Nr. 23 835), — die Figuren legen ihre Hände zusammen, die obere Reihe in Brusthöhe, die untere in Bauchhöhe. Die Stirn der Figuren ist niedrig, vor-

gewulstet, ihre Wulstaugen sind hochreliefiert, die Backen aufgeblasen. Der Schemel ist mit Stanniol überzogen.

Einen Sitz aus Wum, dessen Lehne von zwei hochgewachsenen, sehr schlanken Standfiguren gebildet wird, die ihre inneren Arme wechselseitig auf den Rücken legen, und dessen Sitzfläche von kleinen Standfiguren vor Büffelköpfen getragen wird, besitzt Leipzig (Abb. in Sy. I, Taf. 17). Der Stil ist maßvoller Bekomstil.

Eine Reihe von Türpfosten, z. T. mit rundfigürlichen Eidechsen, großenteils mit menschlichen Figuren beschnitzt, befindet sich in Berlin.

BEKOM. Am wichtigsten ist in Bekom die Gebrauchskunst. Hier haben wir zwei Paare von Thronstühlen, je ein Paar in Berlin (Abb. in Sy. II, S. 112) und in Frankfurt a. M. (Abb. bei Va. S. 64). Beide Paare bestehen aus je einem Schemel mit einer lebensgroßen männlichen und einem Schemel mit einer ebenso großen weiblichen Standfigur als Rückenlehnen. Die Schemel selbst sind figürlich beschnitzt: in Berlin mit Büffelköpfen und mit einem Vierfüßler, in Frankfurt mit Büffelköpfen und Holzsäulen. Im einzelnen unterscheiden sich die Figuren. Die Berliner Figuren haben einen langen Stock, bzw. ein Trinkhorn in den Händen, — die Frankfurter Figuren halten Szepter, bzw. sie legen die Hände aufeinander. — Auffällig ist die relative Kleinheit der Köpfe der Standfiguren, die im europäischen Sinne als „wohlproportioniert“ wirken.

Beide Paare haben einen Ueberzug. Die Frankfurter Figuren sollen früher ganz mit kleinen hellblauen und weißen Perlen überkleidet gewesen sein, — von

diesem ursprünglichen Schmuck sind noch Stoffstreifen mit weißen und blauen Perlen um Hals und Szepter erhalten. Ferner sind ihre Gesichter (und Ohren) mit Ausnahme der Augen, sowie die Hände der weiblichen Figur mit Kupferblech beschlagen, Frisur und Augenbrauen sind mit Haaren besetzt (Va. S. 63 ff., 177). — In Berlin sind nur die Gesichter mit Kupferblech beschlagen, ferner tragen die Büffelköpfe des einen Schemels einen Stoffüberzug, der als Unterlage für Perlenüberzug gedient haben dürfte.

Es ist wichtig, daß sich bezüglich der Frankfurter Figuren die Sammlernotiz erhalten hat, der zufolge es sich um Figuren der Urgroßeltern des um 1900 regierenden Königs handelte, — beide Hocker wurden bei Festlichkeiten, Ratsversammlungen, Gerichtssitzungen vom Königspaar benutzt und genossen beim Volke hohe Verehrung (Va. S. 177).

Der Stil der Gesichter hält sich im ganzen an das Balischema, doch ist er plastischer, betont also das Dreidimensionale stärker. —

Außer diesen Thronsitzen sind nur wenige Arbeiten der Freiplastik und der Masken von Belang.

Die Freiplastik ist recht gut durch eine männliche Sitzfigur auf lehnenlosem Schemel (Stuttgart, Nr. 43 035) vertreten, deren Gesicht dem „balihaften“ Schema entspricht. Das Gesicht, auch die Ohren, ist mit Kupferblech überzogen, Hals und Hinterkopf mit gelblichem Stoff, wohl als Unterlage für Perlenüberzug; der breite Hut, den die Figur trägt, ist oben mit grünen Perlen, unten mit rotem Tuchfutter überdeckt. —

Unter den Masken heben wir neben gleichgültigeren Stücken hervor ein sehr interessantes Stück in Berlin (Nr. 21 244) mit niedriger, aber stark vor-

springender Stirn, in deren Wölbungen die Augwölbungen liegen, mit groß gewölbter Nase und glattem, aber ebenfalls gewölbtem Gesicht, das an den Seiten scharf rechtwinklig umbricht und den Mund nach unten wendet, — ferner ein Berliner Exemplar (Abb. bei Sy. III, Taf. 3) mit Zylinderaugen, die vom rund weitergeführten Stirnwulst umfaßt werden, mit großer Nase, breitem, offenem Tiermaul, — eine phantastische Mischung menschlicher und tierischer Züge.

BAMUM. Im Bereiche von Bamum hat sich eine vielseitige Kunstwelt entfaltet. Statuetten aus Holz mit farbigem Perlenüberzug sind uns aufbewahrt und lassen jene farbenglänzende Welt noch ungetrübt schauen, die uns bei den Thronsitzen von Bekom nur rudimentär und fragmentarisch erhalten ist. Von großen Figuren mit Perlenüberzug besitzt das Berliner Museum das Exemplar der wohl lebensgroßen Standfigur, die der Häuptling als Grabmalschmuck für Glauning gedacht hatte (Nr. 23 767), — eine männliche Standfigur, die ihre rechte Hand an das Kinn und ihre Linke an den Schurz legt.

An kleineren Figuren finden wir z. B. in Leipzig eine am Boden hockende Mutter mit Kind (Abb. bei Germ., Taf. I, Fig. 5, und Nu., Taf. 27). Auf einem schlanken Körper, der sich zu den Hüften hin verjüngt und dessen Arme, wie Nuoffer (l. c. S. 37) sich ausdrückt, zu Tragstangen für das Kind entkörpert sind, sitzt ein großer Kopf mit eingesenkten Zügen, runden Augen, sehr starken Nasenflügeln und geschlossenem, vergnügt lächelndem Munde, — Nuoffer (S. 39) möchte in diesem Gesicht ein Porträt sehen.

Ein sonst nicht in dieser Region vorkommendes Motiv tritt in der Figur eines sitzenden Schim-

p a n s e n auf (Stuttgart, Nr. 45 334, Abb. in Buschans Völkerk., 2. Aufl., Afrika, S. 538, Fig. 5), — ein Motiv, das dann auch als S t u h l t r a g f i g u r Verwendung gefunden hat (Stuttgart, Nr. 45 335). In beiden Fällen ist die Behandlung verschieden, — bei dem Stuhl rundlich voll, bei der Freifigur eher flächig gehalten.

In der Literatur weist Rein-Wuhrmann (Mein Bamumvolk, S. 44) auf F r o s c h f i g u r e n hin, die bei den Bamumfrauen ein beliebtes Sinnbild der Fruchtbarkeit sind.

Der geringe Umfang des vorhandenen figürlichen Materials erklärt sich vielleicht aus der Trennung zwischen Religion und bildender Kunst: „Die Bamum haben keine Darstellung für ihre Gottheiten", schreibt Rein-Wuhrmann (l. c. S. 94). –

Das M a s k e n w e s e n ist in der üblichen Weise vielseitig vertreten. Da kennen wir Tanzmasken, die in langen K ö p f e n a u f h o h e m H a l s bestehen (Berlin, Nr. 25 609).

Andere Masken folgen dem üblichen Durchschnittsschema. So zwei Leipziger T a n z m a s k e n (Abb. bei Germ., Taf. III, Fig. 16, 17). Alles ist hier groß und rundlich geformt. Sie erinnern etwas an die große Bekommaske (Abb. bei Sy. II, S. 110), sind jedoch, stilistisch betrachtet, weicher, differenzierter, belebter. Das gilt auch von einem Leipziger E x e m p l a r , das von einem hohen, durchbrochenen Spinnenmotivaufbau bekrönt ist (Abb. bei Germ., Taf. VI, Fig. 48). Stärkere Akzente setzt ein anderes großes S t ü c k , das über dem Kopf einen durchbrochenen Aufsatz von Tierköpfen zeigt (Leipzig, Abb. bei Germ., Taf. V, Fig. 38).

In der L i t e r a t u r berichtet Rein-Wuhrmann (l. c. S. 53) vom Auftreten einer Maske bei B e g r ä b -

nissen. Eine spätere Notiz (S. 56) teilt mit, daß bei allen Trauerfeierlichkeiten im Königsgehöft Gesandte der benachbarten Häuptlinge erscheinen und als Maskentänzer auftreten, deren wilde Tänze die Geister bannen sollen. Thorbecke (Hochld. v. Mitt.-Kamerun, III., S. 113) berichtet von Masken, die bei einem Weiberfest in Bamum von Männern getragen wurden und die ganz den Tikarmasken glichen.

Bei der Gebrauchskunst gehen wir aus von den Schemeln. Einen prunkvollen Thronsitz hat Njoja, der bekannte Bamumhäuptling, als Geschenk s. Z. dem deutschen Kaiser gesandt; er steht in Berlin (farbige Abb. in Sy. II, Taf. III). Er besteht aus großem Rundsessel, der gestützt wird von zwei Schlangenreihen und der als Lehnenfiguren zwei Gestalten hat, von denen die eine ein Trinkhorn (?), die andere eine Schale hält. Dazu tritt dann eine lange Fußbank, auf der Vorderseite mit kleinen Relieffiguren, oben mit freiplastischen Sitzfiguren (mit Gewehren) geschmückt. Beide Stücke sind mit Perlen überzogen, zumeist dunkel- oder hellblauen, dazwischen roten Perlen, so daß das Ganze einen überaus dekorativen Anblick gewährt. — Einen kleineren, immerhin prunkvollen Thronsitz hat Stuttgart (Nr. 57 775), dessen Sitzfläche von einem Vierfüßler mit langem Schwanz (Affe?) getragen wird, dessen Kopf mit blauen Perlen und dessen Körper mit weißen Perlen überzogen ist. — Einen mit Perlen und Kauris überzogenen Stuhl (Berlin) bildet Baumann (S. 95) ab.

Sonst halten sich die Bamumsitze an die übliche, bescheidenere Form mit menschlichen oder Tierfiguren als Träger (Stuttgart, Nr. 33 490, 45 334/45; Leipzig, Abb. bei Germ. Taf. IV. Fig. 32, ebd. Taf. V,

Fig. 33). Eine höchst beachtenswerte Leistung ist der Schemel, dessen Sitz von Schlangenfiguren getragen wird, — der kubistische Einschlag der Formgebung wirkt vortrefflich mit der organischen Kraftfülle der Windungen zusammen (Leipzig, Abb. bei Sy. III, S. 46 und bei Germ., Taf. VI, Fig. 46).

Zu diesen Sitzen treten die Gefäße hinzu. Die einen in Tierform. So ein geschnitzter Panter, dessen ausgehöhlter Körper als Speisebehälter benutzt wird; der Deckel hat noch seine besondere Bekrönung in einer Tierfigur (Leipzig, Abb. bei Germ., Taf. IV, Fig. 31). Oder eine Nilpferdfigur mit abhebbarem Deckel (Hamburg, Nr. 590 : 10). Oder ein Vogel (Berlin, Nr. 25 407, 25 409; Stuttgart, Nr. 66 429 mit einem Vierfüßler als Deckelschmuck), oder ein Vierfüßler mit einem Chamäleon als Deckelschmuck (Stuttgart, Nr. 66 428).

Verbreiteter ist die andere Konstruktion, bei der die Schale von Figuren getragen wird. So von Hockerfiguren (Berlin, Nr. 25 400, die Deckelfigur ist eine Eidechse). Oder von einer Reiterfigur (Berlin, Nr. 20 712). Oder Tierfiguren sind die Träger: Panter (ebd., Nr. 25 401), Chamäleon (ebd., Nr. 25 406 mit menschlichem Gesicht), Panterköpfe (Berlin, Nr. 20 708; Deckel mit Krokodilrelief).

Der Stil dieser Gefäßfiguren schwankt zwischen einer knappen, scharfkantigen, kubisierenden Form und einer runderen, weicheren Art. Präzise Beispiele für die erste Art sind die Berliner Stücke Nr. 25 407, 409, bei denen die Gestalt fast ganz ins Ornamentale überführt ist, — für die weichere Art die Berliner Schale mit dem Reiter als Träger (Nr. 20 712). Bei manchen Stücken verbinden sich beide Richtungen. So ist das

Gefäß in Vogelform (Stuttgart, Nr. 66 429) in der Hauptsache weich gerundet, der Hals aber eckig gebrochen und die Beine und Füße viereckig, kantig.

Die architekturale Schnitzerei, die auf Türrahmungen nicht zum Ausdruck kommt, ist in reichem Maße auf Tragpfosten des alten Königsgehöftes in Fumban vertreten gewesen (Abb. in Rein-Wuhrmann, l. c. S. 71, und Thorbecke, Hochld. v. M.-Kam., Taf. 9), — man sieht auf den Abbildungen abwechselnd männliche und weibliche Gestalten, darunter auch Schwangere.

Der Gelbguß hat in hoher Blüte gestanden So besitzt Berlin (Nr. 25 931) eine fast 2 m lange Pfeife, deren Rohr durch vier übereinanderstehende männliche Sitzfiguren läuft, deren große Köpfe vollplastisch auf den untersetzten, schmächtigen Körpern mit ganz kurzen Beinen sitzen. Der Hinterkopf ist durchbrochen gearbeitet: aneinandergefügte Spiralen. Die Stirn ist gewölbt. Die Augen: große, spitze Wülste. Die Nase: leicht gebogen, sehr breit, — breiter als der geöffnete Mund, der nur eine, die obere Zahnreihe zeigt und schräg zurückgeht. Die Backen sind etwas ausgewölbt. So ist das ganze Gesichtsgebilde reich bewegt (Abb. bei Baumann, S. 119). — Eine Standfigur mit abgehauenem Kopf und einem Schwert in den Händen bekrönt eine Fahnenstange (Berlin, Abb. in Sy. II, S. 114). — Ein Braunschweiger Exemplar eines Pfeifenkopfes, der mit einem großen Kopf endet und dessen oberer Teil mit zwei Reihen menschlicher Köpfe verziert ist (Abb. in Sy. III, S. 30), dürfte ebenfalls aus Bamum stammen. Andere Pfeifenköpfe sind in Tierform gestaltet, so endet z. B. eine Pfeife (Berlin, Abb. in Sy. II, S. 125) in einer Kombination aus Schlangenleiberwindungen und Vogelköpfen. —

Daneben gibt es mancherlei einfachere Formen, die sich der Vogel- oder der Elefantenköpfe mit Vorliebe bedienen (Berlin).

Eine Fülle anderer Schmuckgegenstände (Abb. in Sy. II, S. 120, 123) rundet diesen Teil des Bildes der kunstgewerblichen Produktion von Bamum ab.

Die Töpferei liefert ihren künstlerischen Beitrag auf dem Gebiete der Pfeifenköpfe. Jene zuerst erwähnte lange Pfeife in Berlin endet unten mit einem menschlichen Kopf, dessen Nase und breite, lange Backen den Boden berühren, während der obere Teil des Pfeifenkopfes von freiplastisch gearbeiteten Eidechsenleibern umzogen wird. — Andere Exemplare, so z. B. eine große Prunkpfeife (Berlin, Nr. 25549), lassen ebenfalls einen Kopf die Erde berühren, umziehen aber den oberen Teil des Pfeifenkopfes mit freiplastischem Spinnenornament, bei dem an Stelle der Spinnenkörper zehn menschliche Gesichter figurieren.

NEBENGEBIETE DES GRASLANDES. Nachdem wir die Hauptgebiete Nordwestkameruns besprochen haben, gehen wir an die Hinweise auf diejenigen unbedeutenderen Bezirke, in denen noch künstlerisch wichtige Arbeiten gefunden wurden. Auf Vollständigkeit macht die Aufzählung, die wir zur leichteren Orientierung in alphabetischer Reihenfolge vornehmen, keinen Anspruch.

BABANKI. Stuttgart besitzt eine männliche Figur, die auf einem Panter reitet (Nr. 75132), ferner eine männliche und eine weibliche Standfigur, mit dem Rücken sich berührend, zwischen und unter ihnen ein Panter (Nr. 75133). Einen Babankischnitzer und zwar den Häuptling selbst hat Emonts beobachten

und bei der Arbeit photographieren können (Steppen und Bergland, S. 169, 171/73); Emonts bildet einen figürlich beschnitzten Thron ab. — Schemel mit Panter- und menschlichen Figuren besitzt Stuttgart (Nr. 59 576, Smlg. Diehl 1104). — Leipzig hat Eßschalen mit Menschen, Panter, Elefanten als Tragfiguren usw. (Abb. bei Germ. Taf. II, 11, III, 30, IV, 28). — Die Türschnitzereien des Häuptlingsgehöftes in Bali stammen aus Babanki (ZE 42. Bd., S. 306). — An Masken besitzt Leipzig zwei Exemplare mit menschlichen Gesichtern (Abb. bei Germ., Taf. II, 12, III, 15), ferner eine Stierkopfmaske (Abb. ebd. II, 23).

BABANKI-TUNGO. Eine Anzahl größerer Figuren besitzt dem Zettelkatalog zufolge Berlin. — Einige Schemel stehen in Stuttgart, Leipzig (Abb. bei Germ., Taf. V, 36, VII, 60) und Berlin (Abb. bei Baumann, S. 95, und Kühn, Kst. d. Primitiven, bei S. 88). — Eine Aufsatzmaske hat Berlin (Nr. 19 129).

BABEKA. Eine recht gut gearbeitete Aufsatzmaske(?) in Gestalt eines Vogels besitzt Berlin (Nr. 15 051), — die Bewegung des Vogels, vom Kopf durch die Rückenwölbung zum Schwanz hin, ist bei Profilansicht vortrefflich herausgearbeitet.

BABESSI. Eine Totenvogelmaske besitzt Leipzig (Abb. bei Germ., Taf. VI, 42).

BABUNGO. Einige Masken aus Ton hat Berlin (Nr. 28 939) und Dresden (Nr. 36 522/23), eine Holzmaske Leipzig (Abb. bei Germ., Taf. II, 13), eine Stülp-

maske Stuttgart (Nr. 75 207). — Einen imposanten Tonpfeifenkopf, der unten mit großem, rundem Gesicht mit dekorativ übersteigerter Frisur und Bart endet, usw. hat Berlin (Nr. 24 775). — Einen beschnitzten Türrahmen bildet Ankermann ab (ZE 42. Bd., S. 306).

BAFRENG. Einen Schemel mit wagerechten Eidechsenfiguren als Träger, in Leipzig, bildet German ab (Germ., Taf. VII, 45).

BAFUT. Eine männliche Sitzfigur mit Trinkhorn und Amulettschnüren steht in Berlin (Nr. 14 606, Abb. in ZE 35. Bd., S. 430 ff., Fig. 2). Die gleiche Sammlung hat große kubisierte Standfiguren (laut Zettelkatalog). — Eine flache Schale hat Stuttgart (Nr. 32 943). — An Masken besitzt Berlin eine große Stülpmaske mit menschlichem Kopf (Nr. 75 216), dann einen Elefantenkopf (Nr. 15 019, Abb. in ZE 35. Bd., S. 430 ff., Fig. 6), ebenso Stuttgart (Nr. 29 587), — Leipzig hat eine Rinderkopfmaske (Abb. bei Germ., Taf. III, 24). — Stil: Balistil.

BAGAM. Von Interesse ist eine merkwürdige Hörnermaske, die im Joest-Rautenstrauchmuseum Bagam zugeschrieben wird. Zwei Stülpmasken besitzt Stuttgart (Nr. 75 204/05). Von Büffelkopfmasken berichtet Malcolm (JAI 55. Bd., S. 396); sie spielen bei der Bestattung eine Rolle. Der gleiche Autor berichtet von kleinen Lehmstatuetten, die ebenfalls bei der Bestattung fungieren. — Ausgebreitet scheint der Gelbguß gewesen zu sein (Hutter, l. c. S. 407 [Abb.]; ZE 42. Bd., S. 307; Man, 23. Bd., S. 1 ff.), den die Bagam aus dem Bamumlande, ihrer früheren Hei-

mat, mitgebracht haben. Die Berliner Güsse von Fröschen, Elefanten, Krokodilen, Antilopenköpfen sind in technischer wie ästhetischer Hinsicht minderwertig. — Zwei Schemel besitzt Stuttgart (Nr. 43 054, 55 544). — Einen beschnitzten Hauspfeiler hat Berlin (Nr. 20 683). — Stil: Bali, außer der Kölner Maske.

BAKEMBAT. Neben Standfiguren, die mir nur aus dem Zettelkatalog bekannt sind, hat Berlin einen Schemel (Nr. 26 409), der von zwei Reihen aufeinander stehender Esel getragen wird, die ihre Rücken krümmen, wie sprungbereit. Sehr lebendig wirkend (Abb. Baumann, S. 95).

BAKOWEN. Die hervorragende, fast lebensgroße Statue eines sitzenden Häuptlings mit Prunkpfeife und Kalebasse besitzt Hannover (Nr. H. IV, 5541, Abb. bei FC, Taf. 69), — eine sehr lebensvolle Arbeit: in jedem Punkte des Körpers und Kopfes ist Spannung und Gestrafftheit. Im ganzen wie im einzelnen wirkt diese Statue überaus „gekonnt", — es ist eine Art Virtuosenstück.

BALUNG. Neben einer Holzfigur (Nr. 23 670), einer Reihe von Türpfosten (Nr. 21 117/18, 23 664—67) besitzt Berlin einen interessanten Schemel (Nr. 23 668), dessen Sitzfläche von zwei menschlichen Standfiguren und zwei Krokodilen mit z. T. menschlichen Gesichtszügen getragen wird. — Stil: plastischer als Bali.

BAMBUI. Eine Reihe von Schemeln hat Stuttgart (Nr. 59 582, 53 938, Smlg. Diehl, Nr. 1124 usw.), — der Konstruktion nach interessant ist das eine Exemplar mit zwei Standfiguren, zwischen denen sich

je eine wagerechte Figur befindet. Außer diesen sind die Figuren der Schemel (Hocker, Panter, Hasen) balihaft. — Die gleiche Sammlung hat eine Stülpmaske (Nr. 75 206), analog einer dortigen Babungomaske.

BAMBULEWE. Zwei Speisebehälter mit Leoparden als Tragfiguren und Bekrönung usw. in Leipzig bildet Germann ab (Germ., Taf. I, 9, IV, 29).

BAMENDA. Eine Serie von Schemeln mit menschlichen Standfiguren, — Sitzfiguren, — großen Spinnen, — Panter und Standfiguren, — Panter, — Büffelköpfen, besitzt Stuttgart (Smlg. Diehl 1092, — 39 649, — 53 946, — Nr. 57 696, — 59 579, — 59 939). Einen Speisebehälter aus Leipzig bildet Germann ab (Germ., Taf. V, 37). — Bei Masken macht sich z. T. ein ins Härtere abgetönter Balistil geltend, so bei zwei Berliner Stücken (Nr. 21 580/81). Weniger bei dem großen Kopfaufsatz auf umfangreichem Holzblock, der unten ausgehöhlt und von einem Bastumhang umgeben ist (Nr. 21 583); diese imposante Arbeit erhält durch starke Hervorhebung der Augen, Backen und des Mundes ein eigenes Gepräge. Ganz heraus aus dieser Gruppe fällt die Aufsatzhalbfigur (Berlin, Nr. 21 582): die Augen sind Reliefrunde, die Nase ist nur eine Art Kante zwischen den Augpartien. Aus Leipzig (Abb. bei Germ., Taf. II, 25) ist eine Stierkopfmaske bekannt geworden.

BAMENOM. Berlin besitzt drei große, mit Perlen und vor allem Kauris überzogene Holzfiguren, von denen die eine auf einem Vierfüßler, die beiden anderen auf Rundpfählen sitzen (Nr. 21 039/41). Sie stammen aus dem Jujuhaus von Bamenom. Die beiden

Figuren der Schausammlung halten in der einen Hand eine Schale, die andere legen sie aufs Knie. In ihrer relativen Einfarbigkeit machen sie einen seltsameren Eindruck, als die farbigeren Bamumfiguren. — Etliche Türpfosten, die beschnitzt sind, besitzt die gleiche Sammlung (Nr. 20 336, 20 338/9, 23 896).

BAMENUNG. Drei Leipziger Masken bildet Germann ab (Germ. Taf. VII, 58, III, 14, 19).

BAMESSING. Eine Reihe von Tonfiguren: Standfigur, Sitzfiguren, Reiter, Gruppen, hat Berlin (Nr. 24 741, 24 749/57 usw.). Unter den Tonpfeifenköpfen ist ein kompliziertes Exemplar (Berlin, Abb. in Sy. II, S. 105) nennenswert, das mit einem menschlichen Kopf endet, etwas höher einen großen Büffelkopf und sieben menschliche Köpfe zeigt. — An Masken hat Berlin (Nr. 24 737) eine schöne Arbeit balihaften Stils, Stuttgart (Nr. 75 200) ein bafumartiges Stück.

BAMETA. Von figürlicher Plastik ist so gut wie nichts bekannt. An Schüsseln besitzt Leipzig zwei Exemplare, die von einer männlichen Sitzfigur, bzw. ornamentalisierten Spinnen getragen werden (Abb. bei Germ., Taf. II, 10, VI, 50). An stark ornamentalisierten Schemeln besitzt Leipzig (Abb. bei Germ., Taf. VI, 41), Berlin (Nr. 24 376), Stuttgart (Nr. 27 499, 36 683) je ein bzw. zwei Exemplare. — Masken in Stuttgart (Nr. 36 692, 45 061, 45 063) folgen dem Balistil, die erstgenannte Maske mit dem mächtigen Rund einer Janusspinnenfigur auf dem flachgewölbten Scheitel. Eine vierte Maske (ebd. Nr. 36 693) hat Anklänge an Bafum. Von bedeutender Eigenwilligkeit ist eine große Maske in Leipzig (Abb. bei Germ., Taf. V, 40)

mit flächig gewölbtem Gesicht, stark gebogener Nase, scharf nach unten gezogenem Mundwinkel und grotesk verlängerten, flügelhaft abstehenden Backentaschen, — bekrönt von einem hohen Kreise aus tierischen Halbfiguren. Ein verwandtes Leipziger Exemplar bildet Frobenius (FC, Taf. 154) ab.

BAMILLEKE. Das Hauptstück ist eine mächtige Kriegstrommel (Stuttgart, Nr. 39 652) in Gestalt eines Nilpferdes, dessen Kopf menschliche Züge, aber ein weit geöffnetes Tiermaul hat.

BAMUTU. Leipzig besitzt eine großartig stilisierte Elefantenkopfmaske (Abb. in Schnee, Kolonial-Lexikon, Taf. 86, Fig. 3).

BANDENG. Ein imposantes Maskenwerk in Stuttgart (Nr. 43 063) zeigt eine sehr hohe und breite Wölbung des Kopfes, flankiert die große Adlernase mit hochreliefierten Augen, läßt im breiten Munde den Zungenwulst sehen, — eine Leipziger Maske (Abb. bei Germ., Taf. III, 18) hat eine analoge Grundstruktur, bekrönt sich aber mit einem Vierfüßler, dessen Rückenwölbung die Intensität des Gesichtes nicht ganz zur Geltung kommen läßt. — Andere Schnitzwerke in Stuttgart und Berlin sind ohne Bedeutung.

BANGU. Berlin besitzt eine sehr dramatisch gespannte männliche Standfigur (Nr. 21 053) mit groß vorgewölbtem, breitem Bauch, vorgebogenem Kopf, dessen hoher, tellerartiger Frisuraufsatz wieder schräg nach hinten strebt; sehr ausdrucksvoll ist das Gesicht. — Türrahmungen mit figürlicher Beschnitzung bildet Einstein ab (Afr. Pl., Taf. 18, 19). —

Einen Sitz mit einer großen Sitzfigur als Rückenlehne (Stuttgart) bildet Buschan (Ill. Völkerkunde, 2. Aufl., Afrika, S. 359, Fig. 3) ab.

BANGULAP. Das Hauptstück steht in Berlin (Nr. 21 121): die Sitzfigur eines Häuptlings mit ungeheuerlich großem Bauch auf einer Leopardenfigur, mit langen, dünnen Armen und Beinen, kleinem Kopf. Andere Figuren, Schemel, Türpfosten: ebenfalls in Berlin.

BANKA. Ein bedeutendes Stück Berlins (Abb. in Sy. II, S. 113) ist ein Sitz, der getragen wird vom gekrümmten Rücken einer „auf allen Vieren" stehenden menschlichen Figur und dessen Lehne eine männliche Sitzfigur bildet. Der Stil deutet auf Zusammenhang mit der Berliner Bangustatue (siehe S. 278).

BANKOM. Eine Berliner Maske mit durchbrochenem Spinnenornament als Bekrönung bildet Frobenius ab (FC, Taf. 153).

BANSSA. Zwei Hauptwerke besitzt Berlin: eine große Signaltrommel in nilpferdhafter Tiergestalt mit mächtigem Elefantenkopf auf der einen, mit großem Büffelkopf auf der anderen Seite, die Wände mit Relieffiguren von Menschen, Schlangen, Eidechsen beschnitzt (Abb. bei Sy. II, S. 118), — zweitens ebenfalls eine große Signaltrommel (Abb. ebd. S. 117), die aufrecht steht und auf dem oberen Ende die halblebensgroße Sitzfigur eines Häuptlings mit Schwert und abgehauenem Kopf in den Händen zeigt, — die Wände haben Reliefs von Menschen und Eidechsen. — Zu diesen Meisterwerken

kommen Standfiguren, Schemel, Türpfosten in Stuttgart und besonders Berlin.

BANSSO. In Berlin finden wir Standfiguren, eine männliche Sitzfigur mit Schale, großenteils mit Kaurimuscheln bzw. mit Stanniol überzogen (Abb. in ZE 35. Bd., S. 430 ff., Fig. 1), Schlangen-Steinreliefs (Abb. b. Baumann, S. 99), Palaverstuhl mit Elefanten als Tragfigur, mit Stanniol überzogen, Schale in Gestalt eines Vierfüßlers mit ausgehöhltem Leib, beschnitzte Türrahmen. An Masken besitzt Leipzig zwei Stück in Gestalt eines Elefantenkopfes (Abb. bei Germ., Taf. III, 27, IV, 26). — Jujutänzer mit Holzmaske bildet Emonts ab (Im Steppen- und Bergland, S. 117, 125). Der gleiche Autor berichtet von maskierten Tänzern bei Begräbnissen (l. c. S. 126), — Vogel-, Tier- und Menschenmasken treten bei dem Tode eines Häuptlings auf (l. c. S. 130).

BANYO. Zwei fragmentarisch erhaltene männliche Figuren von einem Fufugefäß (Leipzig) bildet Germann (Germ., Taf. I, 3, 4) ab.

BATABI. Eine bedeutende Leistung ist die Elefantenkopfmaske in Berlin (Abb. in Sy. II, S. 124).

BATSCHAM. Holzfiguren in Stuttgart (Nr. 75 127 bis 29) zeigen eine kubistische Tendenz, wie sie im Grasland sonst selten zu finden ist. Eine Reihe von Türrahmen hat Leipzig (Abb. bei Germ., Taf. I, 6, II, 8, IV, 34, V, 33). — Eine sehr interessante Maskenform ist hier vertreten: flächiges Gesicht mit aufliegenden Augflächen, dazu in rechtem Winkel ein

hoher, flacher Haaraufbau (Leipzig, Abb. bei Germ., Taf. VI, 59; ein ähnliches Stück aus Bamendjo in Einstein, Afr. Pl., Taf. 13, 14, zuletzt im Besitz des Barons v. d. Heydt, Askona).

FONGDONERA. Eine sehr interessante Elefantenmaske besitzt Berlin (Nr. 28 874), — der Kopf ist zylindrisch, oben flach abgerundet, mit eingeritzten Augen.

FONGU. Eine Büffelkopfmaske aus Stuttgart (Nr. 43 072) hat Buschan (Ill. Völkerkunde, 2. Aufl., Afrika, S. 583) abgebildet.

KONGOA. Neben einem Hausgötzen eines Häuptlingshauses (Stuttgart, Nr. 39 653) in Gestalt eines überaus wohlgenährten Häuptlings, der die Schultern zusammenpreßt, kennen wir in Darmstadt eine Janusmaske (Abb. bei Va., S. 122).

MBO. Zwei bedeutende Masken besitzt Berlin. Das eine Stück (Nr. 23 981) ist ein Januskopf mit stark vorgewölbter Stirn und schmalen, hochreliefierten Augenbrauen, in deren Schatten die Augwülste liegen, und mit hohen Backenwölbungen. Die andere Maske (Nr. 23 980) ist weniger dramatisch, die Backen sind nur in der unteren Partie vorgewölbt. Vielleicht haben wir es in beiden Fällen mit Bafumeinfluß zu tun?

TIKAR. Aus Ngambe sind ein paar Masken bekannt geworden. Berlin (Nr. 30 574) besitzt einen Tanzmaskenkopf als vollplastische Schnitzerei eines Stabendes, das in einem aus der Rinde der Raphiapalme geflochtenen Korb steckt und um den

Hals mit einem breiten Kragen aus Raphiapalme versehen ist. Die Schnitzerei ist flach und wirkt hauptsächlich durch die kontrastierende Farbgebung. Sie wird bei Tänzen getragen, an denen nur Männer teilnehmen dürfen. Im ganzen ist die Formgebung des Kopfes verwandt mit Bali, aber nicht so gut durchgearbeitet.

Diese Tanzmaske heißt „ngiga" und dürfte ident sein mit den von Thorbecke (Hochld. v. Mitt-Kamer. III, Taf. 17, Nr. 1, Taf. 28, S. 112 f.) abgebildeten Tanzmasken, die Frauenköpfe darstellen und die zum Maskenspiel „mesong-ngegang" gehören, in welchem ein Mann mit solcher Maske die Frau, ein anderer mit Federbusch auf dem Kopf den Mann darstellt. Die beiden Tänzer jagen sich, in Frontstellung zueinander, über den ganzen Dorfplatz, die Beine rasend schnell spreizend und zusammenschlagend. Frauen dürfen diesem Maskenspiel nicht zuschauen.

Die beiden Masken, welche Thorbecke abbildet, zeigen einen verschiedenen Stil. Die eine Maske hat die Stirn zu einem dünnen, hohen Wulst reduziert, der (nach Art eines Schattendaches) kantig vorsteht und in gleicher Höhe im schmalen Nasenrücken weiterläuft. Das Gesicht bildet eine flache, glatte Ebene, auf der die Augzylinder und der ovale Mundblock stehen. Ueber dieser Formation, die auf eckige Kubistik eingestellt ist, erhebt sich eine mächtige, rundliche Wulstbildung der Frisur. — Die andere Maske ähnelt mehr dem Berliner Stück, ist aber in der Angabe von Augen, Augenbrauen, Mund, wesentlich plastischer.

Eine andere Maske, die gelegentlich der Erntefeste und Totenfeiern auftritt, hat Wien. Auf hohem Untersatz, der von Raphiabart umhüllt wird, erhebt sich ein vollrunder, breiter Kopf mit großer Rundfrisur,

breitem Mund, breiter Kinnlade und vorstehenden Rundaugen. Es wird hier ein vierter Typus vertreten.

Bei diesen Masken handelt es sich immer um Weiberköpfe, außer denen keinerlei Holzschnitzerei bei den Tikar anzutreffen ist (Thorbecke, Hochld. v. Mitt.-Kam. I, 28).

Der Gelbguß, der durch alte Bronzepfeifenköpfe mit freiplastischen Vögeln (Abb. bei Thorbecke, Hochld. v. Mitt.-Kamerun, III, Taf. 22) gut repräsentiert wird und den die Bamum von Tikar übernommen haben, ist im Ursprungsland in Verfall geraten (Thorbecke, ebd. S. 27).

13. DAS KÜSTEN- UND BINNEN-GEBIET VON SÜDKAMERUN

ALLGEMEINE EINLEITUNG. Wir behalten der Einfachheit halber den herkömmlichen Ausdruck „Südkamerun" für ein Gebiet bei, das korrekter als Westnordwestkamerun zu bezeichnen wäre, wenn man seine Lage vom Standpunkt des ganzen Bereichs der alten deutschen Kolonie betrachtet. Wir bezeichnen mit Südkamerun also das Küsten- und Waldland vom Rio del Rey im Westen bis zu den Bakoko im Osten, — mit den Stämmen der Issangilli, Balondo, Ngolo, Barombi, Bakundu, Bafo, Balung, Bajong, Abo, Dualla und anderer Wuriflußstämme, Bassa, Bakoko. Der Hauptsache nach handelt es sich bei diesen genannten Stämmen um Bewohner des Binnenlandes. Von den eigentlichen Küstenvölkern kennen wir näher nur die Dualla, während wir von den evtl. Schnitzereien der Bakwiri, Bambuko nichts wissen. Dies Gebiet ist trotz seines geringen Umfanges sehr differenziert, soweit

seine künstlerische Produktion in Frage kommt. Andererseits hat es doch auch seinen gemeinsamen Charakter, so daß man kaum jemals in die Lage kommen wird, Schnitzereien etwa des Graslandes mit denen des Waldlandes zu verwechseln. Selbst das Gebiet des Kreuzflusses, das eigentlich mit zum Waldland zu rechnen ist (vgl. Karte in Geograph. Ztschr. XX, 146), hat eine deutlich andersartige Kunstübung, wiewohl manche offensichtliche Verbindungsfäden sich von Südkamerun zum oberen Kreuzflußgebiet hinziehen.

Das Typische der Waldlandkunst liegt zunächst in einer gewissen Mediokrität ihrer Produktion. Das gilt in äußerlicher und innerlicher Hinsicht. Aeußerlich fehlt der Zug ins Große und Breite, den wir bei den Kreuzflußarbeiten in so vielen Maskenaufsätzen, bei den Graslandarbeiten in so vielen Stülpmasken, Trommeln, Statuetten feststellen können. Mit wenigen Ausnahmen ist die im Waldland bevorzugte Kunst auf das Kleine und Enge eingestellt. Die kraftvolle, manchmal zur Dramatik gesteigerte Lebensfülle des Graslandes fehlt ihnen, mit Ausnahme von Bafo, ebensosehr, wie die an das Großartige streifende hohe oder drohende Haltung mancher Kreuzflußarbeiten. Die Differenziertheit des Ausdrucks ist gering, seine Stärke nicht groß.

Dieser Gegensatz zwischen den künstlerischen Produktionen geht, soweit sie das Verhältnis zwischen Waldland und Grasland im allgemeinen betrifft, gut zusammen mit der typologischen Trennung, ja Entgegensetzung der Waldland- und Grasland-neger, die Waibel (Geograph. Ztschr. XX [1914]) durchgeführt hat: „Die Schroffheit, mit der hier der dunkle Wald und das lichte Grasland ohne Uebergang unmittelbar nebeneinander gesetzt sind, spricht sich

auch im Menschen und seiner Kultur aus.“ Wenn Waibel die seelische Haltung beider Gruppen durch Verschlagenheit und Stumpfsinnigkeit für die Waldlandneger und Selbstbewußtheit und Offenheit für die Graslandbewohner andeutet (S. 220), so charakterisiert dies im übertragenen Sinne auch die Differenz beider Kunstgruppen. Hierbei ist allerdings kritisch zu bemerken, daß die künstlerischen Gipfelleistungen des Waldlandes (im weitesten Sinne des Wortes), nämlich die Janusköpfe des Kreuzflußgebietes, von solcher Beurteilung nicht erfaßt werden.

Die Hauptzentren der Waldlandkunstübung liegen bei den Ngolo, Bakundu, Bafo, Dualla, Bassa. Am reichsten ist das Gebiet der Bafo vertreten. Wir haben eine Fülle von Figuren: kleine und größere Stand- und Sitzfiguren, einzeln und in Gruppen, Halbfiguren, Hermen, Tierfiguren: Vierfüßler, Vogelmenschen-Zwitterwesen, dann eine Fülle von Vorlegemasken und Maskenaufsätzen, — dies alles in reich variierender Form, auch farbig sehr unterschiedlich: bald ganz dunkel, bald in heller Farbigkeit, z. T. sehr geschickt in dekorativer Hinsicht behandelt.

Zu diesem produktivsten Kunstbereich haben die benachbarten Stämme der Balung, Ekumbe, Bakundu nahe Beziehungen. Bei den Bakundu und Balung finden sich die gleichartigen kleinen Figuren, die hier als Musongofiguren bekannt sind und daher bei den Bafo wohl auch als solche gedeutet werden dürfen; ebenso finden sich hier die Tierfiguren. Bei den Balung und anscheinend auch bei den Ekumbe (Berlin, Nr. 10 031 [Zettelkatalog]), finden sich auch bafoartige Masken. Ob es sich hierbei um Export seitens der Bafo handelt, oder ob eine gleichartige Kunstübung

der betreffenden Gebiete vorliegt, kann man aus dem Museumsmaterial nicht feststellen.

Die Ngolo sind fast ausschließlich charakterisiert durch Maskenaufsätze, die einen Kopf auf hohem, kegelförmigem Hals zeigen. Gegenüber der Vielfältigkeit der Bafoarbeiten ist hier alles auf Einfachheit und etwas banale Naturalistik eingestellt. Verbindungsfäden ziehen sich von diesem Kopf zu den analogen Figurationen der Obang (Kreuzflußgebiet).

Die Produktion der Dualla ist durch die farbfreudig angestrichenen Antilopenkopfmasken des Ekongologeheimbundes gekennzeichnet, die sich aber nicht auf dies Gebiet beschränken, sondern den Wurifluß aufwärts auch bei den Wuri, Bodiman anzutreffen sind.

Das letzte Hauptzentrum ist das der Bassa, durch Aufsatzmasken und freistehende Figuren des Kosogeheimbundes gekennzeichnet. Diese sind dann wohl zu den Mbang und Südwute exportiert worden, — auch bei den Jaunde finden sich Arbeiten, bei denen man an Bassaimport denken möchte.

Die weniger produktiven Landschaften haben vielfach ihre eigene Note. So stammen aus dem Rio del Rey-Gebiet ziemlich rohe, aber sehr bunte Arbeiten. — Komplizierte Differenzierung zeichnet die Maskenaufsätze der Abo aus. — Bei den Jabassi finden wir kleine, stark geometrisierte Figuren. — Unter den Bakoko hat sich ein Maskenaufsatz: Herme auf hohler Halbkugel, gefunden; in diesem Gebiet ist die Kunstproduktion sonst gleich Null, — sein bester Kenner leugnet sogar die Existenz jedweder Idolschnitzerei.

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die Verbreitung einiger besonders charak-

teristischer Formgebilde. Neben jenen kleinen Musongofiguren, die wir bei den Bafo, Bakundu, Balung finden, gibt es noch drei Arten von Maskenaufsätzen, die wir bei verschiedenen Stämmen wiederfinden.

Der erste Typus zeigt einen Kopf mit langem Hals auf einer hohlen Halbkugel. Wir finden ihn im Westen bei den Barombi, dann bei den Balung, Bajong, Abo, Bassa, Bakoko. Verwandt mit diesem Typ ist die Hermenaufsatzform der Ngolo, eine Uebergangsform zwischen dem Waldland des Südens und des Kreuzflusses. Vielleicht erstreckt sich übrigens das Verbreitungsbereich dieser Masken noch über die Barombi hinaus weiter nach Westen, falls Stücke, die in Calabar erworben sein sollen, dort entstanden sind. Im Osten finden wir diese Aufsatzform noch bei den Jaunde.

Der zweite Typus hat eine geringere Verbreitung: eine männliche oder weibliche Standfigur auf hohler Halbkugel. Wir finden ihn bei den Mbang, Bassa, Südwute, — außerhalb unseres Spezialgebietes noch bei den Jaunde.

Der dritte Typus ist von noch geringerer Verbreitung: ein mehr oder minder stilisierter Antilopenkopf als Auflegemaske, — bei den Bajong, Dualla, Wuri, Bodiman.

Eine derartige Auflegemaske in Lübeck (Nr. 1210), die vermutlich aus Südkamerun stammen dürfte, ist durch die Notiz des Sammlers Plehn von allgemeinerem Interesse, die wir deshalb hier zitieren, wenn auch die Lokalisation des Stückes selbst nicht zweifelsfrei ist: „Geschnitzter Tierkopf aus Holz, anscheinend Ochsenkopf darstellend, mit bogenförmigen, nach innen geneigten Hörnern. Diese Hausfetische

kommen in Kamerun beinahe in jeder Hütte, wenn auch in verschiedener Form vor. Die älteren sind noch roh, während diejenigen der Neuzeit mit Oelfarbe, vorherrschend den deutschen Nationalfarben schwarz-weiß-rot, bemalt werden. Allzu großes Gewicht legen die Kameruner diesen Hausfetischen nicht zu, denn sobald dieselben einmal versagen, werden sie in den Fluß geworfen oder in anderer Weise vernichtet."

Alle drei Typen entstammen anscheinend hauptsächlich der Mitte und dem Osten des Waldlands. Ueber ihre Bedeutung haben wir keine Mitteilungen, die für alle Stämme ihren Sinn und Gebrauch festzustellen erlauben. Von den beiden letzten Gruppen wissen wir, daß sie mit Geheimbünden in Beziehung stehen, so der Antilopenkopf mit dem Ekongolo der Dualla und mit dem Sklavenbund der Bajong, — die Standfigur auf Halbkugel mit dem Kosogeheimbund der Bassa.

Auch die Maskenaufsätze mit Hermenbekrönung dürften mit Geheimbünden in Beziehung stehen, falls wir eine Notiz über die verwandten Köpfe der Ngolo (siehe unten) sinngemäß auf die Hermenaufsätze übertragen dürfen. —

Wir besprechen nun eingehender die Kunstübung der Bafo, Ngolo, Bakundu, Dualla, Bassa, — den Rest kursorisch.

BAFO. Die künstlerische Produktion der Bafo ist in einer sehr reichhaltigen Weise durch eine umfangreiche Sammlung (Conradt) des Berliner Museums repräsentiert. Sie enthält Figuren und Masken in mancherlei Variationen.

Unter den Figuren bildet eine besonders zahlreiche Gruppe die Darstellung einer männlichen

Standfigur in stark sitzender Stellung. Charakteristisch für die Figuren, die tief schwarz sind, ist ihre reichlich oberflächliche Bearbeitung und in formaler Hinsicht die Herrschaft einer bestimmten Haltung: die Arme, röhrenartig weich gebogen, heben ihre beiden Hände, die zusammenschmelzen, zum Kopf hoch und fassen den langen, spitzen Kinnbart. Auch der Kopftypus ist ein durchweg gleichartiger: lang, schmal, mit hoher, kegelförmiger Stirn, abgeplatteter Nase, offnem zahnlosem Munde mit vorgeschobenen Lippen, vielfach mit schräg gestellten Augen. Der Leib ist kurz, die Beine sind sehr dick und breit, weniger röhrenhaft als die Arme. Der Hals ist kurz. Die Schulterblattpartie des Rückens ist vielfach deutlich ausgeformt und verdickt. Die Gesichtszüge sind durchweg wenig ausgeprägt, wie man das auch bei gut erhaltenen Stücken feststellen kann. Die Formgebung der Figuren tendiert im ganzen, wie im einzelnen auf Rundlichkeit.

Die allgemeine Geltung der angeführten Züge findet man aber nur bei den kleinen Stücken, bei den größeren Arbeiten ergibt sich eine stärkere Abwechslung in der Kopfformation. Dann haben wir Standfiguren mit niedriger, schmaler Stirn und breiter Kinnpartie, kleiner, kurzer Nase, großem, offnem, viereckigem Mund mit zwei Zahnreihen und mit vorgeschobenen Lippen, Knebelbart mit drei Bartflechten (Nr. 10 035). — Andere Figuren dieses Typs wieder haben getrennte Hände, die sie frei bis zur Höhe der Schultern erheben (Nr. 10 039).

Neben diesen rundlichen schwarzen Figuren gibt es eine weniger zahlreiche zweite Gruppe, die ornamentaler geformt ist: Kopf, Körper, Beine sind stark abgeflacht, die Farbe ist naturhell mit weißen Resten, früher wohl ganz weiß gefärbt. Eine weibliche

Standfigur (Nr. 10 040) dieser Art hat einen im Umriß (von vorn) fast kreisrunden Kopf, dessen niedrige Stirn vor der flachen, glatten Gesichtsfläche vorgewölbt ist, auf langem, dickem Hals, viereckig zum Leib umgebogene Arme, fußlose, stark gewulstete Beine.

Eine dritte Figurengruppe umfaßt sehr geometrisierte Standfiguren, denen die Arme fehlen, die vermutlich an den Schultern durch Bindfäden befestigt waren. Denn es gibt in Berlin ein Exemplar, allerdings eine Halbfigur, bei welcher ein flügelartiges Armpaar in Schulternhöhe festgebunden ist (Nr. 10 127), ferner findet man bei jenen anderen Statuetten in einem Falle noch die Bindfäden in der Schulterndurchlochung erhalten. Bei ein paar Figuren dieser Art ist der Backenrand freiplastisch etwas vorgeschoben.

Eine vierte große Gruppe umfaßt Sitzfiguren auf langem, rundem Stab oder auf kleinem Kegeluntersatz (mit Flechtwerkrand) mit lose eingesteckten Armen und Beinen, bei denen die Ränder der Einstecklöcher röhrenartig vorgeschoben sind. Zumeist sind diese Gliedmaßen ornamental so umgeformt, daß sie in runden Schwüngen endigen. In den Knieen bzw. Ellenbogen sind sie immer scharf gebogen. Sie stehen entweder (dies ist der häufigste Fall) scharf seitwärts, so daß sie eine gerade Linie bilden, oder sie stehen rechtwinklig nach vorn oder schräg nach vorn. Ihre Kopftypen bevorzugen den langen, schmalen, birnenhaften Umriß. Der Leib ist walzenhaft lang, schlank, oben und unten etwas verengt. Die Farbe dieser Figuren ist meist weißlich mit schwarzen Resten.

Zu solchen Sitzfiguren treten als fünfte Gruppe:

Hermenfiguren, die wohl aus jenen Sitzfiguren entstanden sind. Die Farbgebung dieser Gruppe ist schwarz-weiß-rot, meist in Querbändern.

Zu diesen Halbfigurenhermen treten Kopfhermen, teils auf flacher Rundscheibe, teils auf hohem Rundblock, teils auf langem konischem Hals. Die einfachen Köpfe haben lange, schmale Form mit abgeplattetem Gesicht mit stark vortretenden Nasen, Augen, Lippen, Ohren, Stirn. Das schönste Stück dieser Gruppe, das mir bekannt ist, besitzt Wien (Nr. 66 434): ein großer Kopf, dessen Hals auf rundem Untersatz aufsteht. Die Stirn ist sehr niedrig und geht ohne Bruch in den breiten Rücken der Nase über, die senkrecht und gerade nach unten führt. Die Augen sind umzogen von einer tiefen, breiten Rille. Die Lippen des offenen Mundes sind vorgeschoben. Die Ohren sind zu dekorativen Reliefs umgeformt.

Das interessanteste Stück der Januskopfhermen ist ein großer Kopf mit kurzem Hals auf rundem, hohem Untersatz, der am Hinterkopf oben einen kleinen Kopf angeschnitzt trägt, der sehr stark dramatisiert, stilisiert ist (Nr. 10 169). Der große Kopf zeigt eine hohe, gewölbte Stirn, die mit erhöhter Nasenwurzel zum Nasenrücken übergeht, — Augen, deren spitz ovale Wülste, abgeflacht mit ausgearbeiteter Pupillenwölbung, von tiefer Rille umzogen sind. Der Mund ist in seiner Oeffnung bis zum Nacken hin durchgeführt. Das Kinn geht in einen viereckigen Bart über. — Der kleine Kopf hat niedrige Stirn mit langer, schmaler Nase, tiefe Aughöhlungen, senkrecht zerschlitzte Backen, breite, tiefe Mundaushöhlung.

Unter den Figurengruppen finden sich Janusfiguren, deren Köpfe zumeist durch einen

Spalt getrennt sind, — ferner zwei Standfiguren, deren eine die andere auf dem Rücken mit dem Kopf nach unten trägt, — fernerhin vier Halbfiguren auf zwei Beinen.

Zu den menschlichen Figuren gesellen sich Tierfiguren. Zunächst Vogelfiguren, d. h. menschliche Standfiguren mit Vogelhals und -kopf (Nr. 10 208) oder in komplizierterer Bildung eine menschliche Standfigur, die in Schulterhöhe vorn zwei menschliche Halbfiguren und rückwärts eine menschliche Halbfigur, darüber aber einen langen Vogelhals und -kopf zeigt (Nr. 10 002).

Unter den Vierfüßlern sind gehörnte und ungehörnte Figuren zu unterscheiden. Beide Gruppen folgen dem gleichen Schema: ein langer, schlanker, walzenförmiger Körper wird vorn und hinten von einem Paar dicker Beine in Form eines halbrund gebogenen Bügels getragen; der Schwanz ist eine schräg hochgebogene Spitze; der Kopf ist schlank, schmal, wagerecht vorgestreckt, mit kaum angedeuteten Zügen. Manchmal ist der Kopf geometrisiert (Nr. 10 213) oder andere ornamentale Züge heben das eine oder andere Stück aus der Gleichförmigkeit heraus. Unter den gehörnten Vierfüßlern findet sich eine hübsche Variante: die Beinbügel sind durch parallele Rinnen aufgeteilt (Nr. 10 247). Die meisten Exemplare dieser Vierfüßler haben ein Tragband umgebunden. Leider weiß man über ihre Verwendung gar nichts, — vielleicht handelt es sich um magische Figuren, vielleicht auch nur um Spielfiguren.

Den Sinn der vielen kleinen Fetischfiguren hat Conrau vergeblich zu enträtseln versucht (Mitt. a. d. Dtsch. Schutzgeb. XI, 197). Da die Bafo in der Batomlandschaft an die Banjang gren-

zen, scheint sich ein gewisser Austausch der Schnitzereien ergeben zu haben, — oft traf Conrau Banjang an, die von den Bafo einen Fetisch erwerben wollten. Danach wären die Banjang abhängig von den Bafo. Dies würde erklären, daß eine Serie von flachen Scheibenmasken, die sicherlich Bafoarbeiten sind, bei den Banjang erworben werden konnte (Stuttgart). Doch scheint auch das umgekehrte Verhältnis stattzufinden. Importierte Kreuzflußstücke finden sich bei den Bafo, so ein Maskenaufsatzkopf aus Holz, der mit gelblichem Leder überzogen ist (Berlin, Nr. 10 199). Auch die Hermen mit eingesteckten Armen und Beinen scheinen uns von den Kreuzflußleuten, also wohl den Banjang, her übernommen zu sein. Die Tierfiguren der Bafo kehren bei den Stämmen des Kreuzflusses wieder, z. T. mit Haut überzogen, — bei der Geringfügigkeit des Materials, das aus dem Kreuzflußgebiet stammt, kann man wohl annehmen, daß es sich hierbei um originale Bafoarbeiten handelt. —

Das Maskenwesen der Bafo zeigt eine beträchtliche Mannigfaltigkeit der Typen. Die auffälligste Form ist die eines runden oder viereckigen Aufsatzes, vielfach mit rundem, geflochtenem Untersatz mit zwei oder vier Gesichtern, die flach gewölbt oder flach sind, oben bekrönt von einem Paar großer, hochstehender Ringe (Berlin, Nr. 10 178—181, 23 945). — Der zweite Typus flacht die Kopfstruktur ganz zur flachen Scheibe ab und formt die Gesichtszüge ganz ornamental, — besonders wird der große Mund mit einem Zahngitter ausgestattet (Berlin, Abb. in Sy. III, Taf. 4). — Der dritte Typus ist herkömmlicherer Art, vertreten durch Elefantenkopfmasken

vollrunder Art. Zahlenmäßig scheint der erste und zweite Typ zu überwiegen.

Eine ungewöhnliche Neuerung zeigt ein Maskenaufsatz in Berlin (Nr. 10 041), der eine menschliche Doppelfigur darstellt, vielleicht angeregt von den hautüberzogenen Figurenaufsätzen des Kreuzflußgebietes. Jede Figur hat ausgestreckte, angeschnitzte Arme und Beine, die übrigens einander gleichen. Die beiden Figuren sind anscheinend geschlechtslos, aber da der eine Kopf einen Bart hat, so darf man diese halbe Figur wohl als Mann, die andere dann evtl. als Weib ansprechen. In der Formation der Gesichter mit der ornamental eingezogenen Stirn, den hochreliefierten Augen und dem breit vorgeschobenen Mund liegt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Typus der Henkelmasken.

NGOLO. Ueber den reichen Kunstbesitz der Ngolo gibt ein kurzer Aufsatz von Leßner (Globus, 86. Bd.) eine leider sehr kurzgefaßte Uebersicht, insbesondere ist die Abbildung von „Holzschnitzereien, Gesichtsmasken, Tanzhüten, Häuptlingsstäben und Götzenbildern“ (S. 338) von geringem Nutzen, da sie schlecht zu erkennen ist. Immerhin erfahren wir allerhand über den Gebrauch der Schnitzereien: der Jujubund zwingt Verbrecher dadurch, daß er ihnen nachts einen aus Holz geschnitzten Götzen vor die Tür stellt, so viel zu zahlen, wie verlangt wird. „Die in Frage kommenden Fetische — ich habe sogar elfenbeinerne angetroffen — sind sehr verschiedenartig und haben offenbar jeder einzelne seine Bedeutung . . . Oft auch werden Doppelfiguren verwendet, die aus einem Stück geschnitzt sind . . . Manchmal zeigen auch die Beine des einen nach oben. Außer diesen ganzen Figuren werden zu obigem Zweck

auch noch Köpfe teils aus Holz, teils aus Korbgeflecht verwendet. Letztere sind sehr kunstvoll mit Tier- oder Menschenhaut überzogen und auch am Croßfluß und im Ikoylande (wohl = Ekoilande ?) häufig anzutreffen.“ Weiterhin hören wir, daß „den vor den Toren am Wege innerhalb eines kleinen Holzgitters aufgestellten Götzenbildern“ eine schützende Wirkung für das Dorf zugeschrieben wird.

So interessant diese Hinweise sind, so wenig kann man sie zur Deutung der erhaltenen Schnitzereien mit Sicherheit verwerten.

Einige Figuren der Ngolo finden sich in Stuttgart, eine Panterfigur in Berlin. —

Am charakteristischsten erscheinen die Maskenaufsätze, in Gestalt von einfachen oder Doppelköpfen mit oder ohne ein Paar hoher Frisurhörner auf hohen, kegelförmigen Untersätzen, die unten ausgehöhlt sind und deren Rand durchlocht ist, so daß man sie für Maskenaufsätze halten muß. Es liegt nahe, an diese Köpfe zu denken, wenn wir von jenen Köpfen lesen, die dem Verbrecher vor die Tür gestellt werden.

Bei diesen Aufsätzen, von denen Berlin einige Exemplare besitzt (Nr. 8016/18), findet sich der gleiche, wiederkehrende Typus: niedrige, breite Stirn, ziemlich stark vorstehende Nase mit geradem Rücken, etwas abgeflachtes Gesicht mit schmalen, spitz ovalen Augwülsten; bei den Hörnermasken tritt die Mundpartie etwas vor. Die Breite des Mundes ist verschieden; bei dem einen Exemplar hat er die Form etwa eines Rüssels. Die allgemeine Struktur der Köpfe und Gesichter ist naturalistisch, — im ganzen Typus an die Holzköpfe in Obang (Kreuzflußgebiet) erinnernd.

Ein sehr merkwürdiges, ausgefallenes Stück besitzt Stockholm (Nennes Slg., Nr. 16; Abb. bei FA, VI,

Fig. 55 a, b): eine Vorlegemaske mit abgeflachtem Scheitel, Nase und Augenbrauen oberhalb der Augöffnungen, unterhalb von diesen der große, spitz ovale Mund; Ohren in Nasenhöhe.

Zu diesen Masken treten mit Hochreliefs beschnitzte Bretter in Berlin (Nr. 12 693, 8010) und Stuttgart (Nr. 27 011), die in Stuttgart als „Götzenbilder" bezeichnet sind. Diese Exemplare haben in der Mitte eine schalenförmige Mulde, die in Stuttgart von Eidechsenflachreliefs flankiert wird. Eine Reliefreihe oberhalb dieses Mittelfeldes zeigt in Berlin bei beiden Stücken eine männliche Standfigur zwischen zwei Köpfen, in Stuttgart eine Figur. Das Feld unterhalb der Schale enthält in Berlin eine weibliche Standfigur zwischen zwei Eidechsen, bzw. zwei Frauenfiguren nebeneinander, — in Stuttgart drei Eidechsen.

Zu dieser im ganzen gleichförmigen Struktur tritt in Stuttgart noch die Bekrönung des ganzen Brettes durch einen Kopf.

Der Stil dieser Reliefs ist ganz anders als der der Maskenköpfe. Während bei diesen der Naturalismus überwiegt, ist bei den Reliefs die harte, kantige, eckige Kubistik überwiegend. Die Köpfe, Stirnen und Gesichter und Arme sind abgeflacht, kantig, eckig, ebenso Schultern und Arme, die in dekorativer Weise geformt sind, — rundlich dagegen sind Leib, Hals, Beine. Das eine der Berliner Reliefbretter (Nr. 12 693) wird übrigens auf „Ikoi im Ngologebiet" zurückgeführt (womit wohl Ekoi gemeint sind). In der Tat hat es einen bewegteren Charakter als die anderen Stücke, aber im ganzen hat es sich doch dem Stil der anderen angepaßt.

BAKUNDU. Der Name Bakundu wird verschieden gebraucht. In der wissenschaftlichen Literatur bezeichnet

Bakundu auf der einen Seite überwiegend den Oberbegriff verschiedener Stämme, wie Abo, Wuri, Bakwiri, Bakundu, Banjang, Ekoi usw., andererseits wird damit nur ein einzelner Stamm benannt. Die Bezettelung der Museumsstücke gibt zumeist keinerlei Au kunft darüber, in welchem Sinne der Name jeweils gemeint ist. Wir nehmen bis zur weiteren Klärung dieser Frage an, daß es sich bei den Bakundustücken um Arbeiten des Sonderstammes handelt.

Die Hauptleistung der uns bekannten Stücke ist die lebensgroße männliche Fetischfigur in Berlin (Nr. 10 026). Ihre Kopfbedeckung ist merkwürdig: auf der Vorderseite tritt aus einer großen geschwungenen, rhomboiden Umrahmung das Gesicht in Hochrelief gewölbt stark vor, während auf der Rückseite ein großer europäischer Panamahut senkrecht angeschnitzt ist. Das relativ kleine Gesicht hat schmale Augen, lange Nase, Mundvertiefung mit vorgeschobenen Lippen. Der Hals ist dick. Langer, rundlicher Körper, sehr lange, im Knie leicht eingeknickte Beine mit undifferenzierten Fußklumpen. Die beiden Arme sind erhoben, hielten früher wohl Speer und Messer.

Zu diesem großen Stück treten andere kleinere Schnitzereien in Berlin (Nr. 5937, 10 690, 12 792, 12 797; Abb. von Janusfiguren bei Frobenius, Flegeljahre der Menschheit, S. 133 f.). So ein Januskopf, innen ausgehöhlt, oberhalb einer Gruppe von sechs kleineren Standfiguren, die den Sockelhals friesartig umziehen; eine männliche Standfigur mit Vogelkopf; ein Kopf als Pfahlbekrönung, im Typus den Ngoloaufsatzköpfen verwandt; vier Figuren, die in der Mitte zusammenwachsen; eine männliche Standfigur an Rottangsschlinge. Diese letztgenannten Fi-

guren sind sehr oberflächlich gearbeitet (vgl. die Abb. bei Luschan, Beiträge, Taf. XXV).

Das gilt auch von den Musongo- oder Mosongostandfiguren, wie sie u. a. das Baseler Missionsmuseum besitzt (Nr. XIV, 35; Abb. bei Luschan, Beiträge, Taf. XXV, Fig. 5). So künstlerisch belanglos diese Figur auch ist, so wichtig ist sie im Leben der Bakundu. Der Missionar Richardson berichtet darüber (Katalog der Ethn. Sammlg. d. Missionsmus. Basel, S. 18): „Dieses ist eines der fünf Bilder, welche von den Bakundu bei ihrem Fetischdienst gebraucht werden. Es stellt eine übernatürliche Macht dar, welche diejenigen straft, die falsch schwören. Es wird ausschließlich zu diesem Zweck angerufen. Man sagt von ihm, wenn jemand bei seinem Mane Mosongo falsch schwöre, so falle das Bild um oder mache sonst eine auffallende Bewegung, und dem Meineidigen widerfahre irgendein schreckliches Unglück. Wer kein solches Bild im Hause hat, entlehnt es vom Nachbarn, wenn er schwören will. Manchmal kann man jemand vor dem Hause eines anderen stehen sehen, mit dem er Streit hat. Er legt das Bild auf den Boden und macht dann seine Anklagen gegen seinen Gegner, indem er nach jeder Beschuldigung das Götzenbild auf den Kopf nimmt, eben damit den Gott beschwört, ihn, den Ankläger zu bestrafen, wenn er die Unwahrheit sage." — Nach Bufe (Archiv für Anthrop. 1913, S. 224) würde ein besonderer Männergeheimbund über die Mosongofigur verfügen.

In der Literatur berichtet Schwarz (Kamerun, S. 253) von einer „Schloßkapelle" des Häuptlings der Bakundu-ba-Wabele, d. h. von einer kleinen Einfriedigung an einer Wand, in der zwei, etwa 1 m hohe, roh gearbeitete, rot angestrichene Figuren, Mann und Frau, sich befanden, die Schutzgeister der

Familie. Durch kleine Elefantenzähne und andere Geschenke wurden sie besonders geehrt.

Bufe (Arch. f. Anthrop., LX. Bd. [1913], S. 234) berichtet von Figuren bestimmter Geheimbünde, „nangwe-nangwambo“, einer Figur aus Holz, bekleidet mit Menschenhaar, mit Hemd und Schellen, — „oso“, einer bekleideten Holzfigur. Vorher (S. 233) hatte er davon gesprochen, daß die Geheimbünde, die sog. Bekali, z. T. durch Horn- und Holzfiguren, z. T. durch groteske Kleidungsstücke, in welchen ein Mitglied des Ekali Tänze aufführt, dargestellt werden.

Von figürlich beschnitzter Gebrauchskunst ist nur ein fragmentarisch erhaltener Sitz mit geschlechtsloser, menschlicher Standfigur (Berlin, Nr. 12 778) als Tragfigur mit hochgehobenen Armen zu erwähnen. Hinter der Figur, deren Bauch vorgewölbt und deren Rücken eingewölbt ist, ist das obere und untere Brett abgebrochen, — es gehörte wohl eine zweite Figur zu ihr. —

An Masken besitzt Berlin ein paar Aufsätze, von denen aber neben einem kreuzflußartigen hautüberzogenen Holzkopf (Nr. 12 802) nur ein Holzkopf als ein vermutlich originales Bakundustück erscheint: vollrund, mit wenig abgeflachtem Gesicht, niedriger, gewölbter Stirn, Mundvertiefung im Kinnrand (Nr. 12 742).

In seiner Monographie berichtet Bufe (l. c.) vom „tambimbe“, dem Spiel des Männergeheimbundes „male“, bei dem eine „phantastisch“ geschmückte Maske, gleich dem „ekongolo“ der Dualla, von dem Darsteller einmal hochgehalten und gleich darauf wieder heruntergelassen wird. Der Geheimbund „maloba“ der Frauen hat ein Spiel, ähnlich dem tambimbe der Männer.

DUALLA. Die figurale Schnitzerei ist bei den Dualla anscheinend so gut wie gar nicht vorhanden. Buchner (Kamerun, S. 25) hat sich sehr kategorisch darüber ausgesprochen: „Fetische, Götzen und Amulette findet man nicht bei den Dualla." Das einzige Stück der Gebrauchskunst mit umfangreichem, figürlichem Schmuck, auf das wir später noch zu sprechen kommen werden, ein Tisch mit Tragfiguren, macht einen so europäisierten Eindruck, daß man ihn nicht zu weiteren Schlußfolgerungen benutzen darf.

Allerdings verzeichnet aber der Berliner Zettelkatalog die große Standfigur eines „Götzen", der angeblich eine Vogelfigur auf dem Kopf und eine Tierfigur auf den Händen getragen haben soll (Nr. 14 598 a, b, c), — alle drei Stücke, die vorhanden sind, haben eine ganz ansehnliche Größe und es wäre verwunderlich, wenn zwischen den kleinen Figuren der Schiffsschnäbel, die Frobenius monographisch behandelt hat, und diesen Figuren größeren Formates (30, 36, 56 cm hoch, bzw. lang) keine weitere figürliche Plastik existiert haben sollte. —

Dafür ist das Maskenwesen ziemlich umfangreich. Eine Reihe farbfreudig angestrichener Tierkopfmasken zeugt für die Verbreitung der Geheimbünde. Buchner (Kamerun, S. 26) hat die Szene des Auftritts solcher Maskenträger anschaulich beschrieben: „Bei Tänzen und sonstigen Feierlichkeiten zu Ehren eines Toten, der dem Ekongolo angehört hat, fahren hier und da Masken mit geschnitzten Antilopenhörnern auf den Köpfen unter die fröhliche Menge. Alles schreit dann „Ekongolo, Ekongolo" und stiebt kreischend auseinander." Den Maskenträgern gibt man Geschenke. — Dominik (Kamerun, S. 35) gibt wohl näher an, bei welchen Festen die Masken auftreten; es handelt sich

um Totenfeiern und Hochzeiten, die durch besondere mumenschanzartige Tänze gefeiert werden, bei denen Tiere, wie das Krokodil, der Leopard und der Elefant, eine große Rolle spielen. Allerdings sagt er nicht ausdrücklich, ob richtige Holzmasken in Tiergestalt auftreten, — so muß man vorläufig seine Notiz in ihrer Bedeutung für unser Thema wohl dahingestellt sein lassen.

Das museale Material trägt z. T. andere Gebrauchsnotizen zur Schau. So bezeichnet die Sammlerangabe eine Hörnermaske in Stuttgart (Nr. 16 068) als Maske „für Medizinleute". Ihre rundgewölbte Form zeigt vorn, oberhalb der Schnauze ihres Tierkopfes ein menschliches Gesicht: flach und mit hochreliefierter Nase, flachen Augen, — Mund, Ohren fehlen. — Eine andere dortige Hörnermaske (Nr. 42 090) gibt ihrem Tierkopf eine flache Formung und drückt den Kopf des Tieres durch hohes Kreisrund, die Stirn durch tiefer liegendes, also vom Kreisrund z. T. bedecktes Rund aus.

Ob diese Masken für Geheimbünde bestimmt sind, von denen wir außer dem Ekongolo, einem Bund der Freien, der wahrscheinlich aus dem Aboland stammt, noch den Elong, Mungi, Ojengu, Njo, Ngwa, Panga kennen, ist unbekannt. Eine Serie von speziellen Ekongolomasken, die sich in München befindet, hat Frobenius (FA, Taf. IX, Fig. 61, 62, 64, 66) veröffentlicht. Der Grundform nach handelt es sich bei ihnen um einen gehörnten Antilopenkopf, bei einem Exemplar (IX, 66) mit Eidechse, die auf dem Gesicht aufliegt. Im Maul steckt z. T. eine Klinge. Die Formgebung ist kubistisch, scharfkantig oder rundlich. Im ganzen Typus stimmt sie überein mit den Antilopenköpfen, die wir bei den Wuri und Bodiman finden werden.

Vergleicht man diese Masken mit den Stücken in Stuttgart und in Berlin, so zeigt sich ein sehr großer Variantenreichtum der Formgebung, bei allem Festhalten an der grundlegenden Gestalt des Antilopenkopfes.

Diese Freude an der Variation drückt sich auch in der lebhaften Farbfreudigkeit aus. Blau, weiß, rot, — schwarz, weiß, — schwarz, weiß, rot, grün, — schwarz, weiß, rot usw. sind beliebte Farbzusammenstellungen (Farbabb. bei Frobenius und bei Schnee, Kol.-Lex. II. Bd. bei S. 196, Fig. 1).

Daß es sich bei den Duallamasken nicht bloß um Tanzmasken handelt, geht aus einer Notiz bei Plehn hervor (Korr.-Bl. Dtsch. Ges. f. Anthrop. Ethn. Urgesch., München, 1901, S. 117), der zufolge er bei Totenfeiern in einem Zelt zwei Neger mit großen Masken auf dem Kopf und mit Schellen an den Beinen sitzen sah, die „ein Denkmal aus Töpfen, Scherben, Stangen" hüteten.

Als einheimischer Name ist für Ekongolomasken „Nyate (Nyati)" angegeben worden (FA, S. 80), — allerdings läßt es die Fassung der Frobeniusschen Mitteilung zweifelhaft, ob dieser Name sich nur auf die Ekongolostücke bezieht oder auch andere Geheimbundmasken betrifft (Abb. bei FA, Taf. VIII/IX, Fig. 58—60), die den uns schon bekannten Ekongolomasken gleichen. Doch zeigt die Tatsache, daß der Missionar Ebeling in einem Schreiben an das Basler M. f. V. (28. Mai 1910) auch bei den Bodimannegern Nyatimasken in Antilopenkopfform erwähnt, die dort von den Mitgliedern des Kosogeheimbundes getragen würden, daß die Lokalisierung jener Masken allein auf Grund der Bezeichnung „nyati" noch nicht tunlich ist.

Von Gegenständen der Gebrauchskunst enthält das Stuttgarter Museum einen Tisch, getragen von Kopf und Händen einer monoxylen, knieenden, weiblichen Figur und von vier gedrechselten, eingefügten Stäben (Nr. 28 541).

Zu diesem vereinzelten Tisch treten in größerer Anzahl niedrige Stühle, deren Tragseiten vielfach figural verziert sind. Stücke des Berliner Museums zeigen z. B. zwei Schlangen auf jeder Seite, wagerecht geschlängelt, oder eine Standfigur mit Kürbisflaschen in den überaus langen Händen oder zwei Turako zwischen zwei Schlangen oder (bei dem interessantesten Stück) die Figur der großen Feldratte zwischen zwei Masken des Isango (Geheimbundes) Kinom, die bei dem Tanz dieses Isango von den Leuten getragen werden, — sie zeigen einen fast kreisrunden Kopfumriß (Nr. 2693). Diese neuzeitliche Kunstübung ist künstlerisch sehr unerfreulich (Abb. bei Baumann, S. 93).

BASSA. Die freifigürliche Schnitzerei wird in gewissem Sinne durch die Tierfiguren vertreten, die zu den Kultobjekten des Ko-Geheimbundes gehören. Basel (Nr. 1914, 4450) besitzt von solchen Figuren drei Exemplare, „in Form eines Schuppentiers oder anderer Tiere". Es handelt sich jedoch bei diesen Schnitzereien um so einfache Arbeiten, die sich mit der Andeutung von Leib, Beinen, Kopf begnügen, daß man zweifelt, ob man in eigentlichem Sinne hier noch von Plastik reden kann. Das eine Stück hat einen walzenförmigen Körper, der kurz und dick ist und auf vier Ständern ruht, mit einem Kopf, der als eine dicke Rundscheibe gegeben ist. Ein anderes

Exemplar zeigt ebenfalls einen walzenförmigen Körper, der lang und dick ist, — sein Kopf ist die vorn glatte, stumpfe, kegelförmige Verlängerung des Körpers, dem seine Spitze zugewendet ist. — Bei dem Ko-Bunde handelt es sich um den Isango der Weiber, einen Geheimbund der Frauen, der sich mit der Herstellung von Medizinen für Frauenkrankheiten und Kindersegen bschäftigt. „Aus Holz geschnitzte Tierfiguren und Amulette dienen als Embleme der Leiterinnen und zu Heilungszwecken."

Ungleich bedeutender, als die Schnitzereien des Ko-Bundes, sind die Maskenaufsätze, die auf rundgewölbtem, ausgehöhltem Untersatz menschliche Standfiguren, gewöhnlich in starker Sitzstellung, zeigen. Stuttgart hat eine ganze Reihe solcher Arbeiten, die eine tüchtige plastische Leistung darstellen. Man kann innerhalb des im ganzen gleichartigen Typs verschiedene Arten unterscheiden. Der Haupttypus wird vertreten durch Stücke, wie das einer weiblichen Standfigur (Nr. 45 316) mit hoher, gewölbter Stirn, geradliniger, langer Nase mit breiten Nasenflügeln, spitz ovalen Augen, breitem Mund mit vorgeschobenen Lippen, auf den Knien liegenden Händen, ausgewölbten Hüften. Analogen Stil zeigt eine männliche Standfigur (45 317) und eine weibliche Standfigur (Nr. 45 301; Abb. in Buschans Ill. Völkerkunde [2. Aufl.] I, 538, Fig. 4).

*

Zu diesen Hauptzentren der Südkameruner Kunstübung kommen Nebengebiete, die wir in der Richtung von Westen nach Osten hin behandeln.

Die ISSANGILLI sind durch ein paar Statuetten aus Rio del Rey in Liverpool, insbesondere eine weib-

liche Standfigur (Nr. 28. 1. 1901. 20), vertreten, die durch ihre rote und schwarze Bemalung in Strichen und Punkten noch stärker auffällt, als durch ihre pointierte Stilisierung. Ein Stück Stuttgarts (Nr. 14549) dürfte ebenfalls aus jener Gegend stammen, — es ist eine weibliche Fetischfigur mit umgehängter Tasche.

Zwei Schnitzwerke aus Lobe, einer Ortschaft der BALONDO, in Stuttgart (Nr. 24769, 24778) haben mit den Issangillifiguren Verwandtschaft.

Von den BALUE (Barue) meldet ein Bericht über das Trauerfest für einen verstorbenen Häuptling in Dikume la Barue: „daß eine schwarze, in Lebensgröße geschnitzte Menschenfigur, auf einem Stuhle sitzend und in feine Tücher gekleidet, auf dem Dach der Häuptlingshütte aufgesetzt war“ (Beiträge z. Kol.-Pol. u. -Wirtsch. 1901/02, S. 190).

Aus dem Gebiet der BAROMBI kenne ich in Stuttgart einen Aufsatz mit rundgewölbtem Untersatz, der auf langem Halse einen kleinen Kopf trägt; das Gesicht wird durch eine lange Nase in ornamentaler Verbindung mit Augenbrauenbögen usw. beherrscht (Nr. 65829). Hier ist der westlichste Posten dieser Aufsatzsonderform.

Von den BALONG besitzt das Basler Missionsmuseum ein Hauptwerk, eine große männliche Standfigur, die den Namen Dikoki führt. Sie ist um 1819 angefertigt. Nach der Abbildung, die mir vorlag, handelt es sich bei dieser 2 m hohen Figur um eine fußlose, breitschultrige Gestalt mit kleinem Kopf; in beiden Händen hält sie einen langen Stock. — Die verschiedenen kleinen Figuren in Berlin repetieren altbekannte Typen der Bakundu und Bafo: Standfiguren, Doppelfiguren, antipodische Gruppenbildungen, Tierfiguren usw. Der kleinen Figuren bedienen

sich Streitende beim Schwur. — An Masken besitzt Berlin bafoartige Stücke, Stuttgart einen Aufsatz: ein Kopf auf großem, halbrund gewölbtem Untersatz trägt als Aufsatz eine flache Rundscheibe und darüber einen Block in Form eines umgekehrten Kegels (Nr. 65 828). Die Stirn ist niedrig, die tiefer gelegene Gesichtsfläche verläuft beiderseits der langen Nase glatt und flach, bricht zu den Backen in rechtem Winkel um und läuft zum Kinn spitz zusammen; die untere Kinnlinie führt wagerecht bis zum Hals. Es ist dies eine prägnante Kopfform, die wir bis zu den südlichen Wute hin mehrfach antreffen.

Von den BAJONG bildet Plehn (ZE 34. Bd., S. 715) eine Maske in Gestalt eines Antilopenkopfes ab. Im ganzen Typus übereinstimmend mit den von Frobenius (FA, Taf. IX, 60 ff.) abgebildeten Duallamasken.

Die Figuren der ABU (Stuttgart, Nr. 24 770, 20 774) haben sehr einfache Formgebung, die das Runde, Volle betont; Augen und Mund sind als viereckige Vertiefungen gegeben. — An Masken finden wir neben einem Kopf auf langem Hals auf kegelförmigem Untersatz (Stuttgart, Nr. Vöhringer 1008, Interimsnr. 1) und einer fragmentarischen Gesichtsmaske im Basler Missionsmuseum (Nr. 596) ein komplizierteres Stück in Basel (Miss. Mus. Nr. 594): ein Kopf auf halbrunder Wölbung mit niedriger, fliehender Stirn, abgeflachtem Gesicht, breitem Kinn trägt auf dünner Rundplatte zwei rundlich flache, gewölbte Objekte mit spitzen Enden, die der Sammler für Darstellungen des Elefanten und der Zibethkatze hält. Aus der Literatur tritt hinzu die Abbildung eines komplizierten Aufsatzes in Basel (Abb. in FA, Taf. VIII, Fig. 76), auf dessen Kopf ein Doppelgebilde sitzt, das eine wagrechte Platte mit einem Aufbau aus vier geschwungenen, hohen Kolben

zeigt. — Stilkritisch sind wir berechtigt, einen Maskenaufsatz mit Januskopf in Bern, bekrönt von europäischem Hut mit kreuzarmigem Aufsatz, den Abu zuzurechnen, ebenso den Berliner Maskenaufsatz (Nr. 3744, Abb. bei FA, Taf. VIII, Fig. 75), der ein schmales, langes Gesicht vor einem vielfach gewulsteten großen Gebilde, bekrönt von zwei Vögeln, zeigt. Die Annahme, daß die bei Frobenius (FA, Taf. VI, 68, 72 f., Taf. VIII, 77, 78 a, b) abgebildeten Stücke ebenfalls aus dem Abugebiet stammen und nach Calabar verschlagen wären, ist naheliegend.

Den WURI wird eine Auflegemaske zugeschrieben, die Frobenius (FA, Taf. IX, Fig. 63) abbildet, — sie zeigt den üblichen Antilopenkopf.

Bei den BODIMAN tritt die gleiche Maskenform auf (Basel, 1910, 3488): Antilopenkopf mit zwei Hörnern. Der einheimische Name ist Njati. — Eine weibliche Halbfigur (Basel, Miss.-Mus., Nr. 6153) wurde als Kopfaufsatz verwendet, um eine beliebte, reiche Frau zu ehren und wohl auch darzustellen, die zu ihren Lebzeiten die Tänzer, die ihr ein Ständchen brachten, gut bewirtete.

Ein paar Figuren des Stuttgarter Museums aus dem Lande der JABASSI (Nr. 28 545 usw.) spiegeln den Abustil wieder. Ebendort findet sich auch eine Vierfüßlerfigur (Nr. 28 547).

Von den MBANG berichtet der Missionar Ebeling über eine mehr als menschengroße Figur als Hauptfigur des Koso-Geheimbundes. — Vom Maskentum der Mbang kenne ich einen Aufsatz, der auf halbrundem Untersatz die fußlose Standfigur eines Weibes mit seitlich halb erhobenen, freien Armen zeigt; der riesige Kopf sitzt auf dünnem Hals und Körper (Basel, M. f. V., Nr. 1910, 3489). Analog ist eine weibliche Statuette

einer Berliner Maske, die von den Südwute stammt (Nr. 21 642). Vermutlich besteht also eine Verbindung zwischen diesen Masken, vielleicht durch den Kosobund. Ueber den Gebrauch dieser Masken schreibt der Missionar Ebeling (28. Mai 1910, Basler M. f. V.): „Tänzer befestigten sich diese Weiberfiguren auf dem Kopfe, verhüllten sich das Gesicht mit Tüchern oder Bast, führten bei den Koso-Festen allerhand Tänze auf zur Belustigung der Mitmenschen und der Ahnen, die man sich auch als Zuschauer denkt, aber auch um behilflich zu sein, die geheimnisvolle Macht Koso zu bestimmen, sich zauberkräftig zu erweisen, etwa regnen zu lassen" usw.

Bei den WUTE finden wir neben schon bekannten Maskenformen, wie einer weiblichen Standfigur auf halbrund gewölbtem Untersatz (Berlin, Nr. 21 642) und einem flachen Kopf auf langem Hals auf kegelförmigem Untersatz (Stuttgart, Nr. 65 830), in Stuttgart eine interessante Auflegemaske (Nr. 65 831) mit einem großen, zwei kleineren, flankierenden Gesichtern, die zusammen eine Fläche bilden.

Den BAKOKO wird von ihrem guten Kenner E. v. Schkopp (Beiträge z. Kol.-Pol. u. -Wirtsch., IV.Bd. u. Gl. 83. Bd., S. 331) jede Existenz von Fetischen bestritten. Zwei als Idole der Bakoko bezeichnete Standfiguren in Basel (Nr. 1914, 4480/81) sind von größter Primitivität. — Ein Berliner Maskenaufsatz (Nr. 7372) zeigt den üblichen Südkameruner Typ: Januskopf auf konischem, hohlem Untersatz; anscheinend ist hier die südlichste Verbreitungsgrenze dieses Typs.

14. MAKA PANGWE, MPONGWE

ALLGEMEINE EINLEITUNG. Die Kunstproduktion des südostkameruner und des französischen nordäquatorialen Gebietes ist so sehr durch die Pangwe bestimmt, daß dieser Abschnitt kurz als die Plastik der Pangwe hätte bezeichnet werden können. Ihr Stil beherrscht nicht nur den eigentlichen Pangwebezirk, dessen Grenzen durch den Sanaga, Njongoberlauf, Dschaoberlauf, Iwindo, Ogowe angedeutet sind, sondern auch die westlichen und östlichen Maka und die Mpongwe, die nach Teßmann zu den Okande gehören. Die Einheitlichkeit dieses Pangwestils ist erstaunlich groß. Wir haben durchweg das gleiche, kleine Repertorium von Figuren und Masken, ohne daß sich der eine oder der andere Bezirk durch wichtige Dinge aussonderte oder durch besondere Qualität sich hervorhübe.

Dies ist um so erstaunlicher als die Fang ein Wandervolk sind. Sie kommen aus der Nachbarschaft des oberen Nils, um 1800 sind sie im nördlichen Ogowebassin angelangt, um 1834 am Ogowe angekommen, zwischen 1867 und 1874 zum Meer vorgestoßen. Sie sind anthropologisch nahe mit den Mangbetu verwandt (Bull. Mem. Soc. Anthrop. Paris, X, 61 ff.; Bruel, Afr. Equat. Fr. S. 312). Es wäre in diesem Zusammenhange naheliegend und von hohem Interesse, die Frage zu erörtern, ob die Pangwekunst als original oder als entlehnt von der früher in diesen oder in den benachbarten Landstrichen ansässigen Bevölkerung zu betrachten sei. Diese Frage ist kompliziert und verdient eine eingehende monographische Behandlung. An dieser Stelle können wir nur ein paar

Gesichtspunkte geltend machen, ohne damit die Frage endgültig beantwortet haben zu wollen.

Zunächst ist die nordostafrikanische Kunst der Niloten eine durchaus andere, als die westafrikanische Richtung der figürlichen Pangweschnitzereien. Es erscheint überdies kaum glaublich, daß dies Wandervolk auf seiner Wanderschaft quer durch Afrika ausreichende Muße gefunden haben sollte, um den reichen und zugleich einheitlichen Schatz qualitätvoller Arbeiten zu produzieren, den wir antreffen.

Auf der anderen Seite stimmt der Pangwestil sowohl mit dem der Maka, als auch mit dem der Mpongwe, ja auch mit dem der Ondumbo überein. Da man nun nicht gut annehmen kann, daß alle diese Völker, die z. T., wie die Ondumbo, mit den Pangwe nicht in Berührung gekommen sind, von der Pangwekunst so nachdrücklich beeinflußt sind, daß sie ihre Kunst pangwehaft geformt hätten, so erscheint es mir wahrscheinlich, daß die Pangwe ihre Kunstübung von der einheimischen Bevölkerung übernommen haben, die sie antrafen und sich assimilierten. Diese Annahme wird gestützt durch die Angabe von Leroux (Rev. Anthrop. 35. Bd., S. 321), nach welcher der Kult, mit dem die Holzfiguren in Zusammenhang stehen, den Ausgangspunkt im Bassin des oberen N'Gounié hätte und, vermittelt durch Issogho-, Ashango-, Apindjisklaven der Galoa, den oberen Ogowe erreicht und sich bis zum Muni verbreitet hätte.

Dies gilt zunächst nur von den figuralen Schnitzerei. Ein Zweifel kann hinsichtlich der Masken laut werden. Wohl gibt es auch bei den Mangbetu, wie ein Exemplar im Britischen Museum (Nr. 98 285) beweist, Masken, die unleugbar eine gewisse Aehnlichkeit mit einem Typus der Bulemasken aufweisen. Anderer-

seits haben wir aber auch bei den Maka, Balumbo (Sette Kama) und Bateke Stücke, die mit den Masken der Pangwe verwandt sind. Es wäre höchstens denkbar, daß das Maskenwesen der Pangwe noch einen kleinen nordostafrikanischen Einschlag hätte. —

Die wesentlichsten Mitteilungen über die Figuren- und Maskenschnitzereien der Pangwe, sowie über ihre Lehmfiguren verdanken wir G. Teßmann, auf den auch die meisten Stücke der umfangreichen Sammlung von Pangwefiguren und -masken im Lübecker Museum zurückgehen. Allerdings liegen ein paar Mitteilungen vor, in denen kategorisch die Existenz von Idolen bei den Pangwe bestritten wird (Rev. Hist. Rel. L, 216; Bull. Mém. Soc. Anthrop. Paris, 1911, S. 282 ff.), aber die Tatsache eines umfangreichen Museumsmaterials widerlegt solche negativen Behauptungen.

Die Typologie der Figurenschnitzereien der Pangwe ist — von den Akabastöcken abgesehen — nicht umfangreich. Es handelt sich in der Hauptsache um Ahnenfiguren, und unter diesen gibt es drei Hauptformen: 1. einen einfachen Kopf auf längerem oder kürzerem Halsstiel, 2. Halbfiguren auf analogen Stöcken, 3. Ganzfiguren. Die beiden ersten Typen sind nach Teßmann (Pangwe II, 117) „jetzt schon sehr selten". Der dritte Typ gilt als die letzte Schöpfung; er wird von den Pangwe selbst als „allerneueste Form" bezeichnet.

Die Erscheinung dieser Figurationen ist im allgemeinen gleichartig. Es handelt sich um Standfiguren oder um Sitzfiguren. Bei dieser zweiten Gruppe ist freilich die eigentliche Meinung fragwürdig, vielleicht wäre man auch berechtigt, von einer Standfigur mit Sitzpfahl zu sprechen. Die Gestalten sind ganz ruhig gegeben. Mit Armen, die ihre Hände an der Mitte des

Leibes zusammenlegen oder sie auf den Oberschenkeln aufruhen lassen. Der Kopf ist durch eine einfache Frisur und einen angebundenen Federbusch hervorgehoben. Die Augen bestehen vielfach aus aufgenagelten, großen Kupferscheiben. Die einfache, ruhige Haltung gibt den Figuren des mittleren und südlichen Pangwegebietes ihr Gepräge (Abb. bei Teßmann, l. c., II, 118 f.). Bei den nördlichen Pangwe finden wir eine weit größere Freiheit. Während jene Figuren offensichtlich aus dem Zusammenhang mit der Ahnenschädeltonne zu erklären sind, stellen sich im Norden neben solchen Gestalten Figuren ein, die anscheinend als Freifiguren im eigentlichen Sinne dieses Wortes zu bezeichnen sind, — so gibt die Figur eines Tänzers (Jaunde) eine recht interessante Bewegungsstudie.

Der G e b r a u c h der Figuren mit Sitzpfahl ist sehr einfach (Teßmann, l. c. II, 117 ff.). Sie gehören zu kleinen Tonnen aus Baumrinde mit Ahnenschädeln und „Medizin", auf deren Rand ein oder mehrere Holzfiguren thronen. Ihre Bedeutung ist nach Teßmann äußerlicher Art: es sind Ahnenfiguren, wenn auch nicht jede einzelne eine bestimmte Person darstellt, — sie sollen Uneingeweihte davon abhalten, den Inhalt der Tonnen zu untersuchen. Diese Figuren heißen „bian" (= Medizin) oder „bian malan" oder einfach „malan". Manchmal werden Tonnen mit Ahnenfigur in besonderen Hütten aufbewahrt, meist aber in Wohnhäusern. Eine andere Quelle (JAI, XXIX, 86) gibt als Name des Körbchens mit innewohnendem Schutzgeist „bian" oder „bian akamayong", — als Name der Idole, die man in Palaverhäusern findet (es ist allerdings zweifelhaft, ob Bennett die Teßmannschen Ahnenfiguren im Auge hat), „biyeme" an.

Trilles (Chez les Fang, S. 244 ff.) gibt als Name für

die Ahnenschädeltonne samt Figuren den Namen „bieri“ an. Nach ihm ist die Schachtel bis zu 1 m hoch; sie enthält 5—20 Schädel, von deren Trägern man jeweils Leben und Heldentaten erinnere. Auf diese Tonne stelle man oft eine „häßliche“ Statue auf schwarzem Holz, den eigentlichen bieri. Die Abbildung, die Trilles beigibt (S. 246), zeigt allerdings ein Ahnenbild, dessen Figuration uns bei den Bakota, Adouma usw. begegnen wird, bei den Fang sonst niemals gemeldet worden ist. Teßmann (l. c. I, S. XIX) hat denn auch die Trilles'schen Abbildungen als schlecht und unrichtig und als Resultat einer Verwechslung von Pangwe- mit anderen Kulturen bezeichnet. Allerdings gibt Trilles an, daß dieser Bierikult von den Ye-Ngol eingeführt worden sei. — An anderer Stelle (Miss. Cathol. XXVIII, 45) schreibt Trilles, daß man an gewissen Tagen die Statuette feierlich herbeibringt, um sie auf die Ahnenschädeltonne zu stellen. Danach würde keine ständige Verbindung zwischen Figur und Schädeltonne bestehen.

Den Namen des „bieri“ findet man auch bei Grébert (Au Gabon, S. 152 f.). Grundsätzlich hat nach ihm jede Familie ihren bieri, manchmal vereinigen sich verschiedene Familien in gemeinsamer Hütte. Grébert bildet einen K o p f aus Ebenholz geschnitzt, mit drohenden Augen aus Elfenbein ab, — leider ist seine Zeichnung, die eine Schädeltonne mit mächtiger Kopffigur zeigt, sehr schlecht.

Auch Largeau (Encycl. pah., S. 336) gibt an, daß der Schädel des Ahnherrn als „bieri“ bezeichnet werde. Der Schädel wird ehrfurchtsvoll vom neuen Familienchef nach der Zersetzung aus dem Grabe herausgenommen, in einer Schachtel, mit Palmöl und rotem Holzpulver eingerieben, aufbewahrt, die ihrerseits in einer

Art Tempel nahe der Wohnung des Familienchefs aufgestellt wird. Der Bieri stellt den Hausgeist der Ahnen dar, den Schutzgeist des Hauses und der Familie. Largeau scheint bei diesen Mitteilungen nicht an eine Ahnenfigur zu denken, denn er berichtet ausdrücklich an der gleichen Stelle, daß die Fang nur für den Krieg geschnitzte Figuren hätten, um untergeordnete Gottheiten darzustellen, — übrigens ohne eine nähere Angabe über den Sinn dieser unklaren Ausdrucksweise.

Als Bezeichnung des neuesten Figurentyps, der eine selbständige, von der Ahnenschädeltonne getrennte, bis zu 1 m hohe Figur zeigt, gibt Teßmann (l. c. II, 117) „niamodo“ (= Erwachsener, Großer) an. Diese Figuren (Abb. ebd. II, 120) werden vor den Frauen verborgen gehalten.

Die Rolle, die diese Ahnenfiguren zu spielen haben, ist gering (Teßmann, Pangwe, II, 121). Nur bei großen Ahnenfesten treten die großen Figuren in Funktion. Man läßt sie, mit verhülltem Unterkörper, auf einer Wand tanzen: „Im Gänsemarsch rückten sie, mit Federhauben geschmückt, aus dem Hintergrunde heran, während die Bäume von den Männern geschüttelt wurden, und zogen vor die Wand, an der sie nun ihre possierlichen Bewegungen machten. Sie drehten sich, sie schüttelten sich, sie tanzten und sprangen herum . . .“ usw. (Abb. ebd. II, Taf. XXIV). — Selbst die K i n d e r veranstalten schon Imitationen der Ahnenfeste (Bä. II, 261 f. m. Abb.). — Solche Marionettentänze finden auch im Gabungebiet statt, — leider macht Leroux (Rev. Anthr. 35. Bd., S. 320) keine lokalen Angaben.

Um Ahnenfiguren dürfte es sich bei den Schnitzereien jener W e r k s t a t t gehandelt haben, die Hartert am Muni besucht hat (Gl. 60. Bd., S. 210). An

einem „sehr abgelegenen Ort“ fand er vor einer Hütte „einen Menschen mit der Anfertigung eines etwa fußhohen sitzenden Menschenpaares beschäftigt, das er, nicht ohne Geschmack, aus Rotholz schnitzte. Auf einen einladenden Wink des bejahrten Mannes trat ich in seine Hütte und sah dort etwa 8—10 groteske Holzfiguren, die, wie es schien, alle seit kurzer Zeit erst fertig geworden. Meist in sitzender Stellung, konnte man an allen deutlich erkennen, welche Figuren Männer, Frauen oder Kinder darstellen sollten. Der Nabel war durchgehends durch einen weißen Porzellanknopf bezeichnet. Arme und Beine waren fest anliegend, die Augen, wie bei den Statuen der Alten, geschlossen. Auf einem rohen Pfosten in der Ecke stand eine augenscheinlich schon recht alte, vom Gebrauch und Rauch gelbbraun gebeizte Gestalt, vor welcher zu meinem Erstaunen kleine Fruchtstückchen, einige selbstverfertigte eiserne Glöckchen, kleine Tabaksstücke u. dgl. Kleinigkeiten lagen, scheinbar also eine Art Opfer dargebracht war. In anderen Hütten des Ortes fand ich auch ähnliche Figuren, deren Herkunft augenscheinlich dieselbe war.“ Uebrigens stießen die Bemühungen Harterts, solche Figuren zu erwerben, auf Widerstand, während Teßmann bei solchen Käufen keine Schwierigkeiten fand.

Außer den Ahnenfiguren gibt es noch weitere figurale Plastik bei den Pangwe. Trilles (Totémisme, S. 609 f.) erwähnt als Totemdarstellung, bzw. als Produkte der freien Phantasieschöpfung leichte Holzfiguren von Elefanten, Wildschweinen, Chamäleons, die vom Dache des Gemeindehauses herabhängen. Ferner kleine Hütten an Wegkreuzungen mit einer Holzfigur eines Kriegers, der ein Schwert schwingt, oft begleitet

von einer Tierfigur usw. In Privathäusern treffe man auf symbolische Darstellung von siegreichen Kämpfen, bei denen das Totemtier des Siegers auf dem Rücken des Totemtieres des Besiegten zu sehen sei, z. B. Schlange um Tiger geringelt.

Welche Bewandtnis es mit der „ologo" genannten menschenähnlichen Figur hatte, die Burton (Two Trips to Gorillaland, I, 97) auf einem Bord sah, geht aus seiner Notiz nicht hervor.

In größerem Maßstab setzt sich die figurale Schnitzerei in den Akabastöcken mit ihren mannigfachen Figuren von Menschen und Tieren fort, die wir nur bei den Jaunde und Bule finden. Aber das Wachstum ins große Format wird durch mindere Qualität ausgeglichen.

Zu den Freifiguren treten Hochreliefs von Kultfiguren.

Da ist zunächst der Ngi (Ngil)-Kult. Abel (MdS 1914, S. 39 f.) erwähnt bereits eine aus Lehm gefertigte, 2—3 m lange, auf dem Rücken liegende männliche Figur mit abgespreitzten Armen, mit einem Loch an Stelle des Nabels, in das Amulette vor dem Gebrauch gehängt werden. Diese Figur ist halb weiß, halb rot angestrichen. An der gleichen Stelle befinden sich andere Hütten mit Holz- oder Lehmfiguren. Der Ngi kämpfe gegen die Teufelsanhänger. — Teßmann (l. c. II, 78 ff.) hat die gleiche Figur als eine Gorillagestalt ansprechen zu müssen geglaubt, — es handele sich um den Kult des reinigenden Feuers unter dem Bilde des Gorillas (Abb. ebd. II, 80/81, 83, Taf. XXII, 85 f., 88, Taf. XXIII, 90). Es handelt sich regelmäßig um eine auf dem Rücken liegende Figur, die die Gliedmaßen weit von sich streckt.

Bei dem Schokkult wird eine Elefantenfigur verwendet, neben der die Figuren zweier Schweine, einer Riesenschlange und einer Schildkröte eine Rolle spielen (Teßmann, l. c. II, 73, Abb. ebd. II, 74, Taf. XX, 77).

Von einer Elefantenfigur ist auch die Rede bei Trilles (Totémisme, S. 233), der sie vor dem Aufbruch zur Jagd oder zum Kriege errichten und bei der Rückkehr vernichten läßt.

Bei dem Ssokult werden Lehmfiguren eines Schweines und einer Schlange errichtet (Teßmann, l. c. II, 45 ff., 60, Abb. II, 59, Taf. XIX).

Im Bokungkult spielen menschliche Lehmfiguren, die am Boden hingestreckt liegen, eine Rolle (Abb. bei Teßmann, l. c. II, 70 f.).

Hierzu treten die in der Literatur mehrfach erwähnten Lehmfiguren von Krokodilen. Largeau (Encycl. Pah., S. 337) weiß von einer solchen Figur zu berichten, die im tiefen Walde stehe und nur bei allgemeinem Kriegszustand angerufen werde. — Auch Trilles erwähnt die Herstellung einer Krokodilsfigur aus Lehm (Totémisme, S. 237) beim Kult „nzox ba kuya", bei dem das Opfer in den Fluß geworfen wird, um von Krokodilen gefressen zu werden. — Eine lebensgroße Krokodilsgestalt aus Lehm hat auch Grébert (Au Gabon, S. 88) am Flußufer gesehen. — Eine Legende, die Trilles (Chez les Fang, S. 95) berichtet, erzählt, wie Nguangurane, der Großhäuptling, mit eigener Hand die Lehmfigur eines Krokodils als Bild des Ahnherrn herstellt, schwarz, weiß, gelb, rot bemalt und in den Kopf die Originalhaare eingefügt.

Das Maskenwesen der Pangwe ist von der gleichen Einförmigkeit, wie ihre figurale Schnitzerei. Zumeist handelt es sich um weiße oder schwarz-weiße

Masken, die in manchen, wenn auch seltenen Fällen nicht ohne imposante Größe sind. Das vorherrschende Weiß ihrer Bemalung gibt ihren vielfach nur schwach betonten Gesichtszügen einen ganz merkwürdigen Reiz.

Das vorhandene Museumsmaterial enthält ausschließlich menschliche Köpfe. Trilles (Totémisme, S. 615) erwähnt freilich neben den menschlichen Masken, die die Vorfahren des Stammes darstellen sollen, auch Tiermasken als Darstellung von Totemtieren.

Die Hörnermasken des Ssokultes finden ihre hypothetische Erläuterung bei Teßmann (l. c. II, 53, 62 [Abb.]). Zunächst als Antilope und zwar als die Schwarzrückenschopfantilope (Teßmann, l. c. II, 43 f., 62), die den Mond symbolisiere, der als Hauptvertreter alles Bösen in der Natur gelte, — dann als Katze (ebd. II, 53).

Der Gebrauch der Masken wäre nach Trilles (Totémisme, S. 431) den Leitern der Geheimbünde vorbehalten, die sich maskieren, um nicht erkannt zu werden, oder um den Dämon zu verkörpern. — Nach Cottes (Mission au Sud-Cameroun, S. 193) wird die dort abgebildete „n'gué" genannte Maske (Taf. XXXIII) schwarz, weiß, rot bemalt bei Festlichkeiten, Begräbnissen, Tänzen vom Zauberer mit Raphiaumhang getragen.

Die architekturale Plastik ist durch beschnitzte Hüttenpfosten mit menschlichem Kopf zwischen Totemtieren vertreten (Trilles, Totémisme, S. 614). Ferner im weiteren Sinne des Wortes durch Reliefschnitzereien auf Türen (Abb. eines Kopfes bei Grébert, Au Gabon, S. 73). —

Hauptzentren der Kunstübung dieses Gebietes zu unterscheiden, ist nur in sehr beschränk-

tem Maße möglich. Es scheint, daß die Herstellung von Lehmkultfiguren hauptsächlich im Gebiet der Ntum, von Akabastockfiguren bei den Bule und Jaunde, von Masken bei den Bule und Fang floriert. Die Ahnenfiguren werden anscheinend im ganzen Land geschnitzt. Besondere Stilarten bei ihnen festzustellen, ist wohl noch nicht möglich. Hervorzuheben ist nur der Bezirk der Eton-Pangwe, der sich durch ornamentalisierende Behandlung des Körpers, besonders der Schultern, und durch eine annähernd vollrunde Kopfform von den anderen Pangwebezirken abhebt. In diesen Merkmalen schließt er sich jedoch zusammen mit dem Stil der Njem, die in der Nähe der Eton wohnen.

*

Wir gehen zunächst auf die Kunst der MAKA ein.

Aus dem Gebiet der BATANGA besitzt das Liverpooler Museum eine weibliche Sitzfigur auf Sitzstab (Nr. 19. 4. 1898. 20), deren rundlichem Kopf mit der breiten, schön gewölbten Stirn und mit leicht vorgeschobener Mundpartie die Angabe der Augen fehlt, — sie hat daher etwas Ausdrucksloses. Im ganzen folgt sie dem üblichen Pangwetyp. — Die Vorlegemaske des gleichen Museums (Nr. 17. 5. 00. 9) ist von wesentlich roherer Arbeit, — sie wirkt durch ihre Färbung: schwarz, weiß, rot, stärker, als durch ihre hohe, schmale Form mit schwach gewölbter Stirn, wenig vortretendem Mundwulst mit Querrille und spitzovalen Augschlitzen.

Die Schnitzerei der MABEA ist nach den Museumsstücken von geringer Bedeutung. Sowohl die Figuren,

als auch das selten vertretene Maskenwesen sind ziemlich roh. Zwei technisch recht schlechte Figuren hat Dresden (Nr. 38 659/660), — der Typus beider Figuren ist nicht identisch: während der Kopf der weiblichen Figur schmal ist, mit langer, gerundeter Kinnpartie, hat der Schnitzer dem Mann einen rundlichen Kopf mit kurzer, unten wagerecht abgeschnittener Kinnpartie gegeben. Auch sonst gleichen sich die Gesichtszüge nicht. — Eine unfertige Figur besitzt Hannover (Nr. 2355). — Einen abweichenden Typ stellt eine weibliche Standfigur des Lübecker Museums dar (Nr. 6464), deren rechter Arm seine Hand nahe an das Kinn erhebt, während die Linke halb geschlossen auf dem Oberschenkel ruht. — Eine männliche Standfigur in Stuttgart (Nr. 35 441) ist weiß angestrichen, — vielleicht äußert sich darin eine dekorative Tendenz, die sich bei einer anderen männlichen Sitzfigur auf Sitzpfahl (Stuttgart, Nr. 35 438) durch vielfältigen Kupferbeschlag ausdrückt: auf Backen, Stirn, Augrändern, Oberarm usw.

Das Maskenwesen der Mabea ist noch primitiver, als ihre figürliche Schnitzerei. Berlin (Nr. 10 648, analog: Nr. 10 647, 10 649) besitzt eine Vorlegemaske aus Rinde, die bei Mannbarkeitsfesten getragen wird und die aus einem langgezogenen Dreieck mit zwei dreieckigen Augöffnungen besteht, das unten mit einem Bastbündel versehen ist und oben an die Kopfbedeckung angebunden wird. Ebenfalls bei Mannbarkeitsfesten wird eine Dresdener Vorlegetanzmaske des Medizinmannes getragen (Nr. 38 621), deren rundlicher Umriß, viereckiger Mund, länglicher eckiger Bart usw. vom Berliner Stück durchaus abweicht. Die Tracht der Initianden hat Zenker beschrieben (Ethnol. Notizblatt III. Bd., Heft 3, 1904, S. 14).

Von den Küstenvölkern bei Bata, nach Teßmanns Karte also den BENGA, stammt eine vorzüglich gearbeitete männliche Sitzfigur auf Sitzstab, mit Trinkhorn in beiden Händen (Hamburg Nr. C 677). Eine eng verwandte weibliche Standfigur Hamburgs (Nr. C 64) ist laut Museumsmitteilung von Teßmann freilich den Pangwe zugeschrieben worden. In der Literatur ist von bemalten Holzfiguren berichtet worden (Rev. Ethnogr. II, 226).

Von den NGUMBA besitzt Berlin einige Figurenpaare. Ein gutes Beispiel gibt eine Rindentonne mit menschlichen Schädeln (wohl der Ahnen), Medizinpräparaten und leeren Büchsen, auf deren Rand eine männliche und eine weibliche Figur mit Hilfe eines nach unten gerichteten Zapfens lose aufsitzen (Sy. III, Taf. 6). Beide Figuren haben auf dem Kopf einen großen Federbusch, auf Kopf und Körper mannigfachen Messingbeschlag; rundliche Köpfe mit wagerecht zurückgehender Kinnlinie, großer, gut gewölbter Stirn, kleinen Augen, differenzierter Gesichtsbildung. Nach einer Mitteilung von Conradt (Gl. 84. Bd., S. 353) haben die Ngumba in neuerer Zeit (also wohl Ende des 19. Jahrhunderts?) von den Pangwe einen Fetisch übernommen, der malandé heißt, während die Fetischfigur selbst ngwun malandé genannt werde. Diese Figuren würden von einzelnen Eingeborenen geschnitzt und nach Bedarf an die Fetischpriester verkauft, wenn diese den neuen Fetischkult einführen wollen. Das Dorf kauft dann stets eine männliche und eine weibliche Figur. Sie stehen häufig im Männerhause und zwar auf einer Rindenkiste, die Menschenschädel und Knochen enthält. Bei Krankheitsfällen werden den Figuren

Opfer dargebracht. Manche Figuren aber mit Jaundetabakspfeifen im Munde stünden vor Zauberhütten. Die Sammlernotiz zu einem Stück in Berlin (Nr. 6434) besagt, daß bei den Festen der Stammesmarkung der Fetisch in eine Hütte nahe dem Dorf gebracht wird, von der ein unterirdischer Gang nach einer Hütte im Dorf führt, in der die Schädel herausgenommen bzw. mit frischer Medizin gefüllt werden, worauf die Figuren an der Hand des Medizinmannes tanzen. Zum Schluß sei noch auf die Spielzeugfiguren (Berlin, Nr. 6433) hingewiesen, von denen je zwei zusammengehören und mit denen das Schauspiel des Coitus vorgeführt wird.

*

Wir gehen jetzt zu den PANGWE über und zwar zu den Nordpangwe, also zu den Eton, Jaunde, Bane und Bule.

Von den ETON besitzt Lübeck zwei weibliche Standfiguren (Nr. 6737 a, b) von annähernd gleichem Typ, aus schwerem, schwarzem Holz, mit rundlich breitem Kopf, hoher, breiter Stirn, leibdickem Hals, glatter, flachreliefierter Brustpartie, fast geraden, fußlosen Beinen.

Von den JAUNDE kennen wir etliche Figuren in Paaren und Einzelstücken (Berlin) mit Sitzpfahl, deren Typus im ganzen der durchschnittliche dieser Art ist. Eine Lübecker Figur fällt freilich durch ihre gestreckte Länge, den gleichen Umfang von Leib und Hals und die ornamental behandelten Schultern-, Brust-, Armpartien aus dem üblichen Schema heraus. Eine andere, ebenfalls Lübecker, männliche Stand-

figur (Nr. 6653) scheint mit der Schädeltonne nichts zu tun zu haben, da es sich offenbar um die Darstellung eines Tänzers handelt. Auch der Typus ist ein anderer als bisher: der Umriß des Kopfes beschreibt einen Halbkreis, die niedrige Stirn flieht rasch zurück, das Gesicht wölbt sich rundplastisch vor, die Arme stehen seitlich frei ab mit nach unten gerichteten Händen, die Beine haben Bewegung. — Zu diesen Figuren kommen die Schnitzereien der Akabastöcke, von denen Berlin, Leipzig, Stuttgart Exemplare besitzen. Auf einer breiten Diele erheben sich Freifiguren von Affen, menschlichen Standfiguren, weiblichen Sitzfiguren, Schlangen, Pantern, Vierfüßlern usw. (vgl. die Hinweise von Nekes, Vier Jahre, S. 34). Präzise Angaben über Feierlichkeiten am Beginn der Mannbarkeitsschule, und anscheinend auch bei ihrem Abschluß, hat Zenker gegeben (MdS VIII, 56 ff.). Das Ingiumbild, dessen von ihm reproduziertes Exemplar eine lange, wagerechte Stange mit zwei Standfiguren zeigt, beschreibt er als langen, halbierten Stamm, an dessen vorderem Ende Figuren aufgestellt sind, die das männliche und das weibliche Prinzip darstellen. Nach anderen Autoren aber stehen diese großen Schnitzwerke nicht mit Mannbarkeitszeremonien sondern mit eigentlichen Kulten in Verbindung. Teßmann (l. c. II, 45) und Nekes (Kol. Rundschau, 1913, S. 209) setzen sie in Verbindung mit dem Sso-Kult. — Andere Kultfiguren beziehen sich auf den Ngi-Kult, der um 1906 von den Ngumba und Bule bei den Jaunde eingeführt worden ist: rot und weiß bemalte Lehmfiguren eines gorillaähnlichen Wesens, von Leoparden, Schlangen usw. (Nekes, l. c. S. 217). — Hierzu treten Ahnenpfosten, von denen Basel (Nr. 1921, 5503) und Berlin (Nr. 33 207) je ein Exemplar besitzen. Hier

sieht man bei dem ersten Exemplar: Gesichter, Sitzfiguren, bei dem zweiten: drei geschlechtslose Sitzfiguren.

Das Maskenwesen der Jaunde ist museal durch verschiedenartige Stücke vertreten. Exemplare in Stuttgart (Nr. 30 229/30) haben eine hohe, unten eckige, oben gerundete, flache Form, deren hochreliefierte Stirn leicht gewölbt ist und in eine sehr große Nase mit breit gerundetem Rücken ausläuft; Augen und Mund sind viereckige Löcher. Eine Maske des Hamburger Museums (Abb. bei Sy. II, 127) zeigt eine so feine Durcharbeitung, daß ich eher an Sette Kama, als an Jaunde als Herkunftsort denken möchte.

Problemreich scheint mir die Frage, ob Masken des Basler Museums, die dort auf Jaunde zurückgeführt werden, nicht eher aus einem westlich gelegenen Gebiete stammen. Da ist ein Janusкopf auf ausgehöhlter Halbkugel (Nr. 1906, 2177) mit einem Aufsatz, der die Distanz zwischen beiden Köpfen überbrückt. Der Typus der Köpfe selbst erinnert stark an die Aufsatzköpfe und -figuren der Balong, Bassa, Mbang usw.; vielleicht ist dies Stück von den Bassa her importiert. Das gilt noch mehr von einer Aufsatzmaske mit männlicher Standfigur, die breitbeinig auf hohler Halbkugel steht (Nr. 1906, 2173). Unklar ist der Ursprung des dritten Basler Stückes: einer Aufsatzmaske mit Janusкopf auf einer Halbkugelwölbung, dessen beide Gesichter in entgegengesetzter Richtung stehen; der Eindruck robuster, graslandhafter Wildheit wird durch Wollhaar auf Kopf, Backe, Mund- und Kinnpartie stark betont.

Von den BANE ist außer einem Paar Ahnenfiguren in Berlin noch ein „Fetisch in Form einer

Kaulquappe, als Regenzauber verwandt“ aus dem Zettelkatalog des Dresdener Museums mir bekannt.

Bei den BULE sind wenig Figuren und viel Masken vorhanden. Unter den Figuren finden sich verschiedenartige Typen. Neben Vertretern des üblichen Pangwetyps finden wir in Stuttgart (Nr. 41 093) eine männliche Standfigur mit Anklang an die Etonfiguren, dann in Hamburg (Nr. 12. 143. 1070) eine weibliche Standfigur mit betonter Flächigkeit des Körpers und Kopfes. — Ein Akabastock mit zwei Schweinen und einem Gepard steht in Stuttgart (Nr. 58 939), deren Stil durchaus mit dem der Jaunde-Akabastockfiguren übereinstimmt. Von solchen Schnitzwerken berichtet auch die Literatur (Ad. Fr. z. Mecklenburg, Vom Kongo zum Nil und Nig. II, 247).

Der Armut an Figuren steht ein beträchtlicher Reichtum an Masken gegenüber, von denen besonders Berlin eine große Anzahl besitzt. Zunächst einfache Vorlegemasken in Form von Menschenköpfen, dann menschliche Köpfe mit Hörnern, drittens geometrisierte Menschenköpfe. Ueberwiegend sind diese Masken schwarz und weiß bemalt, im vereinzelten Fall auch noch rot (Abb. in Schnees Kolonialexikon, Taf. 86, Nr. 2).

Eine interessante Serie des ersten Typus aus Akoafim besitzt Lübeck (Nr. 7621 a—d). Es sind Masken, die fast ganz weiß sind, mit eingewölbten Gesichtern, die auf beiden Seiten der Nase oval hochgezogen sind und am Kinn in weicher Rundung enden. Die Scheitelfläche ist wagerecht abgeplattet und trägt bei dem einen Exemplar eingesteckte Zierrate in Gestalt von kleinen ausgezackten oder gerundeten Holzplättchen. Die Nase ist unbedeutend und durch einen

senkrechten schwarzen Strich betont, der bei zwei dieser Masken bis zur wagerechten Stirnbegrenzung führt. Das interessanteste Stück ist ein J a n u s k o p f, auf dessen Scheitel sich ein langer Pfahl erhebt, der einen kleinen Januskopf trägt. — Vermutlich gehört eine H a m b u r g e r Maske (Nr. 1271) auf Grund verschiedener Analogien mit jenen Lübecker Masken ebenfalls nach Akoafim, zu den Bule. — Ueber den G e b r a u c h der Masken äußern sich die Quellen verschieden. Die Beischrift einer Dresdener Maske (Nr. 38 671) sagt: Maske „ngi", vom Fetischmann getragen, wenn er auf Mord ausgeht. Andere Angaben lauten auf Tanzmaske (Berlin). Ein präziserer Hinweis bezieht sich auf Tanzfeiern von ausschließlich männlichen Geheimgesellschaften (Berlin, Nr. 9712). Teßmann (l. c. II, 53, Abb.) möchte bei der Schilderung des Maskengebrauchs in den Hörnermasken die Verkörperung des Mondes sehen.

Im MITTLEREN PANGWEGEBIET, also bei den Ntum, Mvai und im Uellegebiet liegt eine stark individualisierte Kunstproduktion vor, die jedem Stück seine eigene Note gibt. So finden wir in Lübeck (Nr. T 9) eine lange, schlanke S i t z f i g u r mit hart gebogenen, geradlinigen Gliedmaßen, schlankem Leibzylinder, kleinem, geradlinig begrenztem Kopf. Daneben eine S t a n d f i g u r (Nr. T 5 c), bei der alles auf Rundheit und Wulstigkeit abzielt. Endlich eine weibliche S i t z f i g u r (Nr. T 3 a), die Fülle und Geradlinigkeit zu vereinigen strebt und einen starken, monumentalen Eindruck macht. Eine große Figur, die Teßmann abbildet (l. c. II, 120), hat bewegliche, handlose Arme; sie gehört zu den Figuren, deren Tanz bei Ahnen-

verehrungsfesten Teßmann (l. c. II, 123 ff.) beschreibt. Neben diesen Ganzfiguren (Abb. bei Va. S. 59) gibt es noch Halbfiguren (Lübeck) und Köpfe auf spitzem Pfahl (Lübeck, Abb. bei Teßmann, l. c. II, 118, Fig. 3, 4). — Es existiert hier auch eine Parallele zu den Akabastöcken der Jaunde, doch ist die Phallusstange nur an einem Ende zum Schlangenkopf ausgeschnitzt. — Eine hübsche Verwertung der figürlichen Schnitzerei für Gebrauchszwecke zeigt ein Myriton in Lübeck (Nr. T 321 a, Abb. bei Teßmann, l. c. II, 325). — Zur Holzskulptur tritt die Lehmplastik, deren Figurationen: Mensch, Elefant, Schwein, Schlange, Schildkröte, Gorilla, in Bezug auf verschiedene Kulte Teßmann (l. c. I, 275, 71, II, Taf. XIX, XX, S. 59 f., 73 ff., 81 ff., 88, 90) und Abel (MdS, Ergänzungsbd. 9 a, 1914) eingehend beschrieben und z. T. abgebildet haben. — Das Maskenwesen ist hier anscheinend weniger ausgebildet gewesen als bei den Bule. Die von Teßmann (l. c. II, 53) abgebildete Hörnermaske entspricht dem dritten Buletypus in der Struktur und in der Färbung; Teßmann denkt an die Verkörperung des Mondes. Im deutschen Munigebiet fand s. Z. Abel (l. c. S. 35) den Gebrauch von Stelzen bei Maskentänzen vor.

Bei den SÜDPANGWE oder Fang im Sinne Teßmanns, finden wir im allgemeinen die gleichen Typen, wie sonst bei den Pangwe: Köpfe, Halbfiguren (Abb. in Einstein, Afr. Pl., Taf. 21; Neuchâtel, Guide sommaire, 1914, S. 12; Teßmann, l. c. II, 118, Fig. 1, 2), Standfiguren und Sitzfiguren (Abb. in Sy.: „Ahnenkult . . .“, Taf. II). Eine sehr schöne weibliche Sitzfigur des Trocadéro (Nr. 45 477) ist stilkritisch hier einzu-

ordnen, trotz ihrer abweichenden Haltung der zusammengelegten Hände und der hellblauen Perlenröhren, aus deren Kombination die Augen bestehen. Die Formgebung ist nicht so variabel, wie bei den mittleren Pangwe. Es ist durchweg ein rundlicher Typus, der auftritt (Abb. in „Kündung", Hamburg, 1921). In der Literatur werden etliche Figuren den Fang zugeschrieben (Abb. in Clou. II, Taf. 22—24).

Interessant ist Poupars Notiz (Renseign. Col. . . . le Comité de l'Afrique franç., 18. Bd., Supplém. S. 65 ff.) über eine Fetischhütte in Amvoum, in der er männliche und weibliche Lehmstatuetten, ferner eine dritte Statuette fand, deren Rumpf und Hände ein Luftloch zu einer unterirdischen Krypta hin hatten, in welcher sich ein Zauberer aufhielt; dort sah er auch eine Ahnenschädelschachtel mit zwei Figuren (Abb. ebd. S. 67).

In diesem südlichen Gebiet findet sich ein mit Januskopf beschnitzter Pfeiler eines Versammlungshauses (Abb. bei Teßmann, l. c. I, 59). —

Das Maskenwesen ist außer der von Teßmann abgebildeten Hörnermaske (l. c. II, 62) durch eine schöne, weiße Maske in Berlin (Nr. 6000) mit breiter, hoher, flachgewölbter Stirn und sehr langer, schmaler und spitzer Mundpartie (analoges Stück abgebildet im JAI 1899, Taf. XIV, 1) und durch eine besonders schöne Vorlegemaske in Neuchâtel (Nr. III 2199) vertreten, deren ovaler Umriß einen Kopf mit breiter, hoher Stirn, breitem Munde mit vorgeschobenen Lippen umzieht. Eine ziemlich ähnliche Vorlegemaske (Nr. 2237, vgl. Jahresber. des Mus., 1904, S. 5) besitzt das gleiche Museum. — Problematisch ist noch die Lokalisation der von Larsonneur für Berlin erworbenen Masken, die, nach der Schnitzart und dem europäischen Schnurrbart zu

urteilen, neueren Ursprungs sein werden. Am interessantesten ist eine D o p p e l m a s k e (Nr. 28 639) mit einem großen, bärtigen und einem kleineren, bartlosen Kopf, der also wohl als weiblich betrachtet werden darf. — In der Literatur wird eine Maske, halb rot, halb weiß bemalt, als Fang bezeichnet (Abb. bei Clou. II, Taf. 21). Grébert (Au Gabon, S. 90 f.) beschreibt die Fangmasken als rechteckige Stülpmasken mit Federn, Hörnern, Haar, Bart geschmückt, oft von anderen Figuren überhöht.

Bevor wir uns den Mpongwe zuwenden, weisen wir noch auf die NJEM hin, einen Mischstamm von Maka und Ndsimu (Passarge, Kamerun, S. 460), von denen einige F i g u r e n in Stuttgart an den Etontyp der Pangwe erinnern. Das M a s k e n w e s e n (Abb. bei Cottes, Mission, S. 103, Taf. 33) hat Formen, die den Njem und den Pangwe gemeinsam sind.

Bei den MPONGWE treffen wir auf einen M a s k e n k o p f (Hamburg, Nr. C 1309), dessen Physiognomie ganz pangwehaft ist. Allerdings kenne ich keinen solchen Aufsatzkopf bei den Pangwe, so daß man diese Verwendungsart der Plastik wohl als nicht pangwehaft betrachten darf. — Eine Reihe von F i g u r e n Hamburgs ist mir nur aus dem Katalog bekannt. —

Den Mpongwe im weiteren Sinne muß man wohl auch die Anwohner des Anengue, eines linken Seitenflusses des Ogowe, zurechnen. Hier fand Du Chaillu (Explorat. and Adventures, S. 238) ein weibliches Idol mit Kupferaugen und einer Zunge aus geschärftem Eisen. Er bildet auch ein Idol der Sklaven ab (l. c. S. 238).

15. FRANZÖSISCH-ÄQUATORIAL-AFRIKA

KÜSTENSTRICH. Unter den Stämmen des Küstenstrichs finden wir künstlerische Produktion bei den Orungu, Nkomi, Galoa, Balumbo, Varama, Ashira, Bakougni und schließlich bei den Bakhamba, mit denen wir schon ins Binnenland übergehen. Die reichhaltige Produktion des Mündungsgebietes des Kongo behandeln wir in einem besonderen Kapitel, das sich dabei auch Loango widmen wird. Schalten wir dies Gebiet einstweilen aus, so ist der Gipfelpunkt jener Reihe von Küstenstämmen in künstlerischer Hinsicht das Gebiet der Balumbo.

BALUMBO. An Figuren ist mir nur eine ziemlich charakterlose weibliche Standfigur in Liverpool bekannt (Nr. 194. 98. 18), mit anscheinend starker Europäisierung in Frisur und Farbanstrich.

Auf einem weit höheren Niveau stehen Masken, die mehrfach aus Sette Kama und angeblich anderen Küstengegenden nach Europa gekommen sind: Vorlegemasken, deren oval umrissener Kopf eine leicht gewölbte Stirn, abgeflachtes Gesicht, lange schmale Nase, vorgeschobene Lippen, dünne, nach oben gewölbte Augschlitze zeigt, denen dünne Augenbrauenwülste parallel laufen; die Lippen sind geschwungen und differenziert. Den Kopf bekrönt ein großer Haaraufbau, entweder in halbrundem Umriß als breite Kante oder in mehreren Raupen; diese Bekrönung setzt sich unterhalb des Gesichtes als breiter Rand weiter fort. Das Gesicht ist weiß, Frisur und Gesichtsumrahmung schwarz, Lippen, Ohrblock und Ziernarben über der Nasenwurzel (meist drei Reihen von je drei Rhomben) rot.

Hall hat in einem Aufsatz (Mus. Journ. Philadelphia, 1928) zwei solche, gleichartige Masken besprochen und ihren Ursprungsort festzulegen versucht. Er wird durch die Gleichartigkeit der Ziernarben der Apono- und Issoghoweiber, von denen du Chaillu (Journey to Ashangold.) berichtet, mit den Ziernarben auf unseren Masken auf den Gedanken gebracht, den Ursprung der Masken bei den Apono oder Issogho zu suchen. Auch meint er, Analogien zwischen den Frisuren der Issogho, die du Chaillu in seinem Ashango-Buch skizziert hat, entdecken zu können. — Doch sind diese Gründe Halls von keinem durchschlagenden Gewicht. Du Chaillu bildet ausschließlich turmartige Aufbauten (Taf. bei S. 285, 286, 288) oder schlaff herunterhängende lange Zackengebilde (Taf. bei S. 289) ab, so daß eher die Beweisführung von Hall ins Negative umgekehrt werden könnte. Der Hinweis auf die Identität der Ziernarben scheint zunächst von größerem Gewicht zu sein, da in der Tat Uebereinstimmungen vorliegen. Doch ist es ja möglich, daß auch andere Stämme sich der gleichen Tätowierung bedienen, — so erwähnt Güßfeldt (Loangoexped. I, 199) ausdrücklich diese Ziernarben bei den Bayakkafrauen. So zeigt denn auch eine Tür aus dem Fetischhaus in Nyanga (Oxford, Pitt Rivers-Mus., Nr. 3327) eine ähnliche, wenn auch reichere Tätowierung. Der Versuch Halls, die Herkunftsstelle der Masken zu fixieren, scheint uns also mißlungen.

Untersucht man die Herkunftsangaben der Museumsstücke, so wird man auf eine andere Fährte gelenkt. Allerdings decken sich diese Angaben keineswegs. Ein Stück in Bern (Abb. bei FA, Taf. IV,43) ist nicht bestimmt. In Berlin (Nr. 6306) nennt man Loango, — in Leiden (Abb. eb. Taf. IV, 39): Kuilu, — in

Leipzig (Abb. bei FC, Fig. 150): Loango-Ogowe, — in Liverpool (Abb. bei FA, Taf. VI, 53): Sette Kama, — in Hamburg (Abb. ebd., Taf. VI, 54): Jaunde (bei Frobenius: Ogowe), — in Merion USA. (Abb. bei Guillaume & Munro, Pr. Negro Sc., Taf. 39): Mpongwe als Ursprungsorte. Dazu kommen zwei Exemplare des Britischen Museums und drei Exemplare im Liverpooler Museum, die alle als Stücke aus Sette Kama gelten, ferner ein Exemplar in Liverpool, das auf den Mamby-Distrikt als Herkunftsgebiet verweist.

Von diesen Provenienzangaben bedeutet nur der Hinweis auf Sette Kama und auf die Bavili eine präzise Angabe. Die anderen Angaben, wie Kuilu, Jaunde, Loango-Ogowe, Mpongwe[1]) sind offensichtlich ganz allgemeiner Art oder falsch (Jaunde!). Von den beiden restlich verbleibenden Angaben Sette Kama und Ivili hat Sette Kama den Vorzug größerer Bestimmtheit. Ueberdies haben die von Loango stammenden Masken einen durchaus anderen Formcharakter. Ich nehme also an, daß diese Masken von den Balumbo herrühren, will aber die Möglichkeit eines Exportes in die Loangogegend nicht in Abrede stellen.

Positiv wird diese Annahme unterstützt durch die schon erwähnte Tür aus Nyanga (Oxford), die eine hochreliefierte Frauenfigur mit Zeremonialschwert und länglichem Gegenstand in den Händen zeigt, die ihre Arme und Beine seitwärts ausstreckt. Der Körper ist rund gewölbt, runder als der Kopf. Das Gesicht hat die gleichen Züge wie die Masken, von denen eben die Rede war: wagerechte Augschlitze, offenen Mund mit zwei Zahnreihen.

1) Das Exemplar in Merion hat Stirnziernarben; da aber die M'Pongwe, nach Barret (Afr. Occ. II, 112), sich nicht tätowierten, kann dieses Stück nicht von den Mpongwe stammen.

Negativ wird jene Hypothese des Balumbo-Ursprungs der Masken unterstützt durch den Vergleich der Masken mit einer Harfenfigur der VARAMA, eines Stammes im Hinterlande der Balumbo (Liverpool, Nr. 19. 10. 04. 1). Sie zeigt eine große Aehnlichkeit, aber eine wesentlich schlechtere Form und Technik in der Kopfbildung und macht den Eindruck einer Kunstbildung an der Peripherie des Kreises, den man also in Sette Kama, nicht weiter zurück im Binnenlande, vermuten muß.

GALOA. Von Interesse ist die Kunstübung der Galoa, aus deren Gebiet eine weibliche Standfigur nach Neuchâtel gekommen ist (Nr. III c 2000, vgl. Jahresber. ds. Ms. 1912, S. 10 f.). Nur ihr rhomboid umrissener Kopf, groß, maskenartig wirkend, mit hoher Frisur in drei Raupen ist gut gearbeitet, sonst ist die Figur mit sehr langem und dickem Hals, kurzen, handlosen Armen, sehr unbeholfen geschnitzt. Es ist eine Fetischfigur, die Sklaven schnitzten, um sich gegen ihre Herren zu schützen. Es fragt sich also, ob es sich um eine wirkliche Galoaarbeit handelt. Vielleicht daß es sich um Import aus der Balumbogegend handelt. — Leider kennen wir nicht die Idole, von denen Grébert berichtet (Au Gabon, S. 85, 154 f.): Statuetten auf Sitzstäben, „bwiti“ genannt, die zu Paketen menschlicher Schädel gehören, — es handelt sich hier also wohl um pangweartige Figuren. Ebensowenig kennen wir die weißbemalten Yassifiguren, die einen menschlichen Kopf, weiblichen Unterleib und männliche Gliedmaßen haben sollen (JAS, I, 375 ff.).

Das Maskenwesen ist uns aus zwei Stücken des Hamburger Museums (Abb. bei FA, Taf. VI,

Fig. 50, 51) bekannt: Vorlegemasken mit flachem Gesicht, leicht gewölbter Stirn, stark vortretender Frisur. Im Ausdruckstypus gehen sie zusammen mit den Balumbomasken, doch sind sie von geringerer Differenzierung. Vielleicht haben wir hier Yasimasken vor uns (Barret, Afr. Occ. II, 168; Miss. Cathol. 27. Bd., S. 198; Journ. Afr. Soc. I, 375 ff.; Grébert, Au Gabon, S. 90 f.).

*

Werfen wir kurz einen Blick auf die anderen Küstenstämme.

ORUNGU. Du Chaillu (Explor. and Adv., S. 147 f.) berichtet von drei kleinen Hütten in Sanga Tanga, in denen er fünf Idolfiguren männlicher, bzw. weiblicher Art fand. — Bei Oskar Lenz (Korr.-Bl. der Afr. Gesellsch., 1876, S. 350) hört man von 3 Fuß hohen Pfählen, deren oberes Ende zu einem Gesicht geschnitzt und schwarz und rot bemalt war, — sie standen paarweise am Eingang der meisten Orungudörfer. — Auf Kap Lopez ist nach Burton (Two Trips, I, 101 A) ein Maskenträger mit weißer M a s k e auf Stelzen skizziert worden, — Hall (Miss. Journ. Philadelphia 1928, S. 400) sieht darin den Nda der Pongwe.

NKOMI. Vom Fernand-Vaz berichtet Buléon (Sous le ciel d'Afr., S. 78) von S t a t u e t t e n. Bei Initiationen bedient sich der Fetischeur einer Statuette, unter der ein Knochenbündel steckt, — der Initiand muß im Spiegel den Verstorbenen erblicken können, dem die Knochen gehörten (ebd. S. 88 f.). Von zwei H o l z i d o l e n, die im Zusammenhang mit einem Schädelfetisch standen, berichtet du Chaillu (Journey to Ashangold., S. 35), auch später (ebd. S. 36) erwähnt

er ein Fetischbild. Neben diesen figürlichen Schnitzereien, für die uns leider die Anschauung fehlt, spricht Buléon (l. c. S. 80) noch von den geschnitzten Pfosten der Hütte des Bouiti, die am Ende des Dorfes stand.

ASHIRA. Eine weibliche Statuette („ogana"), die das Haus vor Dieben schützt, bildet du Chaillu ab (Expl. & Adv., S. 427).

BAKOUGNI. Figuren eines knieenden Weibes mit Händen auf den Knien und einer männlichen Halbfigur bildet Mornet ab (NAM, XVI. Bd., Taf. 9, Fig. 9, 11).

BAKHAMBA. Weibliche Standfiguren, die Hände hoch am Hinterkopf oder seitlich am Nabel angelegt, dann eine männliche Standfigur mit Dolch und Flinte bildet Mornet ab (l. c. Taf. 8, Fig. 1, 4, 5). Einige Tanztrommeln aus Ludima besitzt der Trocadéro (Nr. 26 503/504, 507). Das größte, erste Stück zeigt oben als freiplastische Schnitzerei eine weibliche Figur, die Arme zum Hinterkopf hochgehoben, Kopf mit abgeflachtem Gesicht, oben umrahmt von plastischem Stirnrand. Das kleinere folgende Stück ist von einer Halbfigur mit Januskopf bekrönt, deren beide Arme, nach oben gerichtet, in Stirnhöhe umbiegen und in einer hutartig erhöhten Querplatte zusammenlaufen, die auf dem Kopfe liegt. Diese beiden Stücke haben formale Verwandtschaft. Das dritte Stück aber weicht ab; es zeigt als Bekrönung zwei Standfiguren: eine Sklavin mit rechtwinklig gewendetem Kopf, den Hals in der Gabel eines langen Balkens, den die zweite Standfigur,

ein Mann, vor ihr unter dem Arm hält. Dieser Stamm ist übrigens nachträglich eingefügt.

*

BINNENGEBIET. Die Hauptleistung des inneren Landes ist die Schöpfung eines bestimmten Typs des Ahnenbildes, der sich durch seine seltsame Grundform und metallischen Ueberzug aus allen gleichsinnigen Dokumenten des Ahnenkultes aussondert. Der Hauptteil zeigt eine länglich-ovale, ziemlich flache Gestaltung, deren Innenzeichnung dem menschlichen Gesichte nachgebildet ist. Diese Kopfbildung erhebt sich auf einem dünnen Halse, der sich nach unten in zwei Arme spaltet, die sich unten wieder vereinigen, so daß sie ein unregelmäßiges Viereck oder auch Dreieck umschließen und unten mit einem kurzen, dicken Ende aufstehen, oder beide Arme schließen sich zum Kreis zusammen. Es fehlt also der eigentliche Körper vollkommen — man kann diese Figuration als Kopffüßer bezeichnen. Zumeist wird das Gesicht von zwei Seitenscheiben flankiert, die dem ab- und zunehmenden Monde gleichen, und von einer gleichartigen Scheibe bekrönt, die einem quergestellten Napoleonshut ähnlich sieht. Vielfach treten diese Figuren als Janusköpfe auf. Bei einfachen Gesichtsbildungen zeigt die Rückseite zumeist einen rhomboiden Wulst, wagerecht durchbohrt, wohl um mit Hilfe eines Querstäbchens Büsche von Vogelfedern anzubinden. Die Vorderseite überdeckt ein metallischer Ueberzug von Platten oder Blechstreifen aus Kupfer, bzw. Zinn oder Messing. Diese Gebilde wirken in ihren besten Exemplaren ebenso prächtig im Glanz ihrer Metallflächen, wie seltsam in ihrer abkürzenden Natursym-

bolik. Uebrigens ist der „Napoleonshut“ entstanden aus einer mächtigen Haarraupe, die im Kunstgebilde quergestellt wird; das gleiche gilt von den Seitensicheln.

Diese Figuren stehen z. T. in Körben, die Schädelknochen von Häuptlingen enthalten, oder es sind an ihnen solche Knochenreste festgebunden, — sie bilden also ein allgemeines Wahrzeichen für den Inhalt des Korbes oder des Bündels. Es liegt hier also eine grundsätzliche Analogie mit den Ahnenfiguren vor, die bei den Pangwe auf den Rändern der Körbe mit Ahnenschädeln sitzen.

Mit Klappern ruft der Häuptling gegebenen Falles die Geister der Ahnen an und bittet um Ratschläge in wichtigen Angelegenheiten.

Das Verbreitungsgebiet dieser Kopffüßer ist groß. Die Stücke des Trocadéro geben außer den Ossyéba (Nr. 15 719) überwiegend die Ondumbo, die des Berliner Museums Aduma und Oschebo (Nr. 1088) und Ondumbo (Nr. 33 264) als Herkunftsgebiet an. Der Missionar Dr. Laman hat eine größere Zahl von den Bakota mitgebracht (Stockholmer Naturhist. Mus.). In der Literatur werden noch die Fang, Obamba, Okanda als Verbreitungsgebiet angegeben (Abb. in TdM 36. Bd., S. 401, 415; 1887, II. sém. S. 321, 329; 1888, II. sém., S. 39, 50; St. Chauvet: Arts indigènes des Colon. Franç., 1924, S. 18; Clou. II, Taf. 26. Mein Aufsatz im Cicerone, 1929/30). — Vgl. Zusatz I.

*

Von den Stämmen kennen wir am besten die Bakota, Aduma, Ondumbo.

BAKOTA. Von Tier- und Menschenfiguren, sowie beschnitzten Hauspfosten berichtet kurz Bruel (Afr. équat. Franç., S. 181, 318). Ein Photo von Dr. Laman zeigt eine hölzerne Kopffigur, wohl Kopffüßer, die über breiter Stirn eine große Frisur hat. Dieser Kopf hatte über der Haustür eines Häuptlings gestanden. Außer diesen Figuren, von denen Laman nur dies eine Exemplar fand, stellen die Bakota metallüberzogene Kopffüßer her (siehe oben) (Abb. HdL, S. 242; Göteborgs Mus. 1920, S. 68; Migeod, Across Equat. Afr., Taf. bei S. 108; NAM 16. Bd., Taf. 8, Fig. 3). Der Bakotaname ist: „bengala“ (nach NAM 16. Bd., Taf. 8, Fig. 3) oder „mbulu ngulu“ (= Bild eines Geistes eines Toten, nach Dr. Laman). — Das Messing des Ueberzugs stammt nach Dr. Laman wohl von den Messingplatten, die von englischen Handelshäusern als Zahlungsmittel verwandt wurden; das Kupfer möchte er aus alten Minen nahe der Station Kingoyi an der Grenze von Belgisch- und Französisch-Kongo, nicht weit von Mindouli, westlich von Brazzaville, gewonnen denken.

ADUMA. Ueber die Kopffüßerfiguren berichtet Guiral (Congo franç., S. 56, vgl. TdM 36. Bd., S. 380); er gibt ihren dortigen Namen als „mbouéti“ an. Eine Zeichnung von S. de Brazza (TdM 1887, II. sém. S. 329) hat Frobenius (FA, S. 85) z. T. wiedergegeben. — Lenz berichtet (Skizzen, S. 184) von holzgeschnitzten Idolen, die in eigenen Hütten aufbewahrt wurden, in denen eine Art Bett errichtet war; sie wurden mit Lappen, Glasperlen behängt, bei festlichen Gelegenheiten dem tanzenden Publikum gezeigt. Von einem Weiberidol „lisimbu“ wird kurz berichtet (Miss. Cathol. XX, 441).

Eine Maske besitzt der Trocadéro (Nr. 12 566); ihre hohe, breite, flach gewölbte Stirn fällt zu den schmalen, viereckigen Augschlitzen schräg ab, läuft im Nasenrücken in gleicher Höhe weiter; das ganze Gesicht ist flach, in der Mitte etwas aufgewölbt; den Mund bildet ein kleines, viereckiges Loch.

ONDUMBO. Zwei weibliche Standfiguren des Trocadéro (Nr. 26 444/445) zeigen einen ziemlich gleichartigen Charakter: einen rundlichen Kopf mit abgeflachtem, maskenhaft vorgeschobenem Gesicht, in welchem Mund und Augen durch schmale, spitzovale Wülstchen angedeutet sind, auf rundem Hals, schlankem, walzenrundem Körper mit sehr kleinen Brüsten, geraden Beinen (s. Abb. Taf. VIII). — Der ornamentalisierende Charakter ihrer Köpfe wird in den Kopffüßern zum äußersten fortgesetzt, von denen der Trocadéro eine größere Reihe besitzt (Abb. z. T. bei FA, Taf. III, 44/49). Man kann hier drei Unterarten unterscheiden. Ein vollständig erhaltenes Exemplar besitzt der Trocadéro (Nr. 44 571), als „mbouéti" bezeichnet und mit Erläuterung versehen.

OKANDA. Guiral (Congo franç., S. 27) berichtet außer von „rohen Holzidolen" auch von Kopffüßerfiguren.

EVEA. Von einem weiblichen „mbuiti" oder Idol, das monstruös und indezent gewesen sei, berichtet kurz Du Chaillu (Journey to Ashangold., S. 101).

BAKALAI. Berlin (Nr. 1649, Abb. in Mitt. Anthrop. Ges. Wien, 48. Bd., S. 104) besitzt eine Zapfentür mit dem Relief eines Weibes mit ausgestreckten Glied-

maßen; der Kopf ist ganz geometrisiert. — Du Chaillu (Reisen in Zentralafrika, S. 337) erwähnt eine weibliche Holzfigur, fast lebensgroß, mit gespaltenen Hufen, mit Augen aus Kupfer, Halsband aus Tierzähnen (?), zu bestimmter Zeit von den Einwohnern durch Gesänge verherrlicht.

Aus einem Bakalaidorf Ntonviol wird von der Maske des Okoukoué berichtet, die der Sklave des Fetischeurs trägt, der in einer Hütte ehebrecherische Frauen durchprügelt; sie scheint weiß zu sein (Prop. de la Foi, 55. Bd. [1887] S. 392 f.).

ISSOGHO. In jeder Dorfschaft befindet sich nach Du Chaillu (Journey to Ashangold., S. 294) ein mbouiti- oder Idolhaus, in dem nach anderer Quelle (Bull. Soc. Rech. Congol. 1924, S. 3 ff.) eine rote Statuette auf dem Schädel eines Häuptlings steht. Diese Notiz versteht unter „bouiti" das Ganze fetischistischer Praktiken, die, hauptsächlich von Issoghosklaven, aus dem Innern an die Küste gebracht worden sind. Nach Daney (Rev. Anthrop. 1924) hat sich um den bouiti- (bwiti-) Geist ein Geheimbund gebildet, der durch ihn mit Muanga (Mwanga), dem höchsten Geist, in Beziehung tritt. Ton- und Holzstatuetten versinnbildlichen ihn.

Die Stützpfeiler der Fetischhütten sind oft zu männlichen und weiblichen Figuren geschnitzt.

Den Issogho (evtl. Apono) hat Hall (Mus. Journ. Philadelphia, 1928, S. 381 ff.) die Masken zugeschrieben, die wir bei den Balumbo behandelt haben.

APONO. In Ingoumbié sah Du Chaillu (Journey, S. 264) im Idolhaus ein „monstruöses Holzbild".

Du Chaillu sah in Mkaba einen Maskierten auf Stel-

zen mit weißer Maske; es handelte sich um den „ocuya"-Ritus (vgl. auch Hall im Mus. Journ. Philadelphia, 1924).

ASHANGO. Bei diesem Unterstamm der Machango gibt es rot bemalte Statuetten auf Häuptlingsschädeln (Bull. Soc. Rech. Congol. 1924, S. 3 ff.), — vielleicht gehört zu ihnen jene „indezente und monstruöse" weibliche Holzfigur, die Du Chaillu (Journey, S. 313) in Nienbouai in einem Idolhaus sah.

BACHAKÉ. Von den Banchaka, die ident sein dürften mit den Bachaké Bruels (Afr. Equat. Franç., S. 318), berichtet Lenz (Skizzen, S. 384), daß sie holzgeschnitzte Idole in eigenen Hütten hatten, in denen Betten aufgestellt waren. An anderer Stelle (S. 302) schreibt er, daß bei einem Beschneidungsfest in der Mitte des Tanzplatzes eine kleine Hütte für drei Fetischidole errichtet war, — dies waren 2—3 Fuß hohe menschliche Figuren: eine Sitzfigur und zwei Standfiguren, weiß und rot bemalt.

AMBÉTÉ. Guiral (Congo franç., S. 63) bestreitet das Vorhandensein von Idolen. Jedoch besitzt der Trocadéro die schöne Halbfigur eines großen weißen Kopfes auf schmalem Unterkörper, als „fétiche Obamba, Franceville" bezeichnet; Obamba ist gleich Mbété (Bull. Soc. Rech. Cong., 1924, S. 55 ff.), Mbété aber sind ein Unterstamm der Ambété (Bruel, l. c. S. 321). Wir bilden diese Halbfigur auf Taf. VII. ab.

Ferner führt Marche (TdM 36. Bd., S. 401, 415) die Kopffüßerfiguren auf; hier wäre evtl. auch das bei Migeod (Across Equat. Afr., Abb. bei S. 108) abgebildete Exemplar einzuordnen, das zwar als Ba-

bambafetisch, gekauft in Mbomo, bezeichnet wird, doch liegt dieser Ort nach Bruels Karte im Bakotaland.

*

Die Kunstübung der Makua, Kouyou, Babochi, Boumali werden wir, als nicht zum westafrikanischen Kunstkreis gehörig, im II. Bande dieses Handbuches behandeln.

16. LOANGO UND KONGOMÜNDUNG

Die fünf Namen der Bavili, Mayombe, Kakongo, Bakongo, Mussorongo[1]) bezeichnen einen langgestreckten Bezirk an der Küste und sein Hinterland, dessen Produktion eine Aufteilung in gesonderte Stilprovinzen nicht erlaubt, soweit das museale Material und die literarischen Nachrichten ein Urteil gestatten. Die Karten stimmen in den Angaben der Völkergebiete unter sich nicht überein. So ist z. B. die Zugehörigkeit von Banana zu den Mussorongo bestritten, ebenso die von Kabinda zu den Kakongo. Doch sind diese und andere Zweifel für die stilkritische Untersuchung von keinem Belang, da sich scharf abgrenzbare Formbezirke nicht ergeben, wie man auch die ethnischen Grenzen im Zweifelsfall legen mag.

Bei den Freifiguren können wir zwischen den Freifiguren im allgemeinen und den Nagelfetischen unterscheiden. Die zweite Gruppe hat die populäre Phantasie am meisten beschäftigt und auch die eingehendsten Mitteilungen der Reisenden veranlaßt. Als künstlerische Leistung steht jedoch die erste Gruppe weit oberhalb der zweiten, bei der gewöhnlich nur der Kopf als erhaltenes Körperfragment wirkt. Wir be-

1) Die sonst noch genannten Mushikongo sind nach Maes (Rev. Etud. Ethn. et Soc. II, 117) Bakongo, wie Struis gezeigt habe.

sprechen daher zunächst die Freifiguren unter Ausschluß der Nagelfetische.

Die Freifiguren zeichnen sich durch eine bedeutend größere Variabilität der Stellungen aus, als wir sie sonst in Westafrika antreffen. Mit der Beweglichkeit der Erfindungskraft geht Hand in Hand eine fast virtuos zu nennende Leichtigkeit der Bearbeitung in technischer Hinsicht.

Wir haben manche ungewohnte Stellunlungen und Inhalte. Wahrscheinlich kann man beides auf europäischen Einfluß zurückführen, doch ist er vielfach so sehr mit dem afrikanischen verschmolzen, daß man keineswegs von einer durchaus unafrikanischen Kunst reden kann, solange die technische Durchführung nicht nachläßt.

Eine Reihe von Stücken anscheinend rein genremäßiger Art gehören hierher. So ein sitzender Neger mit wagerecht übereinandergelegten Beinen, der mit seiner rechten Hand den linken Fuß faßt und mit seiner linken sich am Halse kraut (Leipzig, Nr. 16 703). — Ein Affe, der eine runde Frucht zum Munde führt (Leipzig, Nr. 5548, Abb. in „Ararat", 1921, S. 207). — Ein Hund in sitzender Stellung (Leipzig, Nr. 3914, Abb. bei Germ., Taf. IV, 35). — Eine weibliche Figur auf einer Schildkröte, die Arme hoch zum Hinterkopf erhoben und übereinandergelegt (Berlin, Nr. 13 701). — Knieende Mutterfiguren mit Schlangen, die sich über den Rücken hinaufringeln und nach vorn züngeln (Leipzig, Nr. 4203, Abb. bei Nu., Taf. 11; Tervueren, Abb. in AMC, Religion, Fig. 613; Leiden, Nr. 1354, 47, Abb. bei Nu., S. 20). — Fetischfiguren eines hockenden Negers mit rechtwinklig zur Seite gedrehtem Kopf, den er mit der linken Hand stützt (Leipzig,

Nr. 3913, Abb. in „Gäste“ [Kattowitz], I, 83). — Eine Schlangenfigur (Leipzig, Nr. 3915).

Auch Janusfiguren kommen vor, freilich ganz selten (in ganzer Gestalt: Berlin, Nr. 799).

In formaler Hinsicht ist es interessant, daß zwar all die genannten Stücke von naturalistischer Durchführung zeugen, daß aber andererseits doch auch die kubistische Formbildung nicht ganz fehlt. Freilich tritt sie nicht in großem Umfange auf, sondern nur in einzelnen Figuren, und auch bei diesen nur fragmentarisch. So bei einer Standfigur (Berlin, Nr. 19 528), deren Leib viereckig, breit mit Abschrägungen auf beiden Seiten gegeben ist, so daß eine tafelartige, scharfkantig begrenzte Bildung entsteht. Doch ist das Charakteristikum für diese Küstenkunst ein geschickter, manchmal von bedeutendem Stilwillen gestraffter Naturalismus. Das Verhältnis dieser Kunstübung zu der des inneren Kongo ist etwa das gleiche, wie zwischen Dahomey-Lagos und Nordjoruba.

Der weitaus größte Teil der vorhandenen Figuren in einfachen Stellungen ist als Fetischfiguren zu betrachten. Es sind mit Zauberstoff versehene, gewissermaßen geladene Schnitzwerke, deren Wirksamkeit und Bedeutung keineswegs von ihrer Figuration, sondern einzig von den betreffenden Ingredienzien abhängt, mit denen sie behaftet sind. Die Befestigung dieser Zaubermittel kann auf dem Kopf, wo sie eine mehr oder minder hohe frisurartige Erhebung markieren, oder auf dem Bauch erfolgen, in diesem zweiten Fall mit Hilfe einer Art Behälter, der gewöhnlich einen Spiegel oder einen Glasverschluß hat, oder in einfacherer Art: aufgeklebt und in einer Einsenkung festgemacht.

Die Ausrüstung mit Spiegelglas hat

verschiedene Deutungen gefunden. Nach Bastian (Dtsch. Exped. II, 239) und Tams (Port. Besitz., S. 90) erblicken die Seher „in dem Spiegel ihres Götzen den Fetissero, der die Krankheit verursacht hat, und je nach den Vorschriften kann das nur mit Flußwasser oder muß im Walde oder unter anderen Zeremonien, die darüber festgesetzt sind, geschehen". — Peschuel-Loesche (Volkskunde v. Loango, S. 365 f.) aber meint: „Unholde, Gespenster, die ohnehin Glänzendes nicht leiden können, Bösewichter erblicken sich selbst . . ., erschrecken darob und fliehen. Gerade diese Wirkung heben die Banganga als wichtig hervor." — Da sich beide Interpretationen auf die Aussagen von autoritativen Benutzern berufen können, mögen sie beide richtig sein.

Die Herstellung des Kraftstoffes, durch den Figuren erst wirksam werden, hat ausführlich Peschuel-Loesche (l. c. S. 407 ff.), kürzer u. a. B. H. Muller (Man, 1905, S. 102 ff.) besprochen.

Diese Fetische dienen ganz verschiedenen Zwecken. Je nach der Kraftstoffüllung eignet sich dies Stück zur Bekämpfung einer Krankeit, jenes zur Klarstellung von Beschuldigungen, zur Beförderung des Geschäftsverkehrs usw. Eine logische Verbindung zwischen diesem Inhalt und der Gestikulation oder überhaupt der Haltung der Figuren ist gewöhnlich nicht wahrzunehmen. Da aller Wert der Figuren in ihrer magischen Kraft liegt, ist der Wunsch, eine Verbindung zwischen Haltung und innerem Sinn zu finden, ohne Grund. Eine nähere Entsprechung von Sinn und Geste ist nur bei den Gerichtsfetischen festzustellen, da diese Figuren vielfach durch den drohend erhobenen, bewaffneten Arm den Sinn ihres Daseins sehr deutlich ausdrücken.

Der spezielle Darstellungsinhalt der Figuren ist ungewiß. Zunächst hat man den Eindruck, als handle es sich um einfache, typische Figuren. Doch meint Peschuel-Loesche (l. c. S. 369, 379): „Ehrenfetische, Abbilder, Denkmäler, hauptsächlich aber bis in die Neuzeit wirksame Vertreter verstorbener, berühmter Banganga . . . sind oder waren die Gerichtsfetische Matali . . . So war auch der . . . Frauenfetisch Mpemba, der . . . bei Lubu Wunderkuren verrichtete, das Abbild einer vortrefflichen Hebamme im Königsgau . . . Der Brauch, solche lohnenden Vertreter aufzustellen, war noch zu unserer Zeit im Schwange. Wurde doch ein Holzbild vom Nganga Nsau hergerichtet, der damals das Ansehen als der hervorragendste Gelehrte und Heilkünstler des Gebiets genoß."

Bastian (l. c. II, 21 A) weist auf ein weibliches Idol im Hafen von Loango hin, das eine Privatperson darstellte, die sich viel Ansehen erworben hatte.

Man kann Personal- (vgl. z. B. Tams, Port. Besitz., S. 88), Familien- (vgl. Folk-Lore VIII, 135, XVI, 377) und Ortsfetische (Abb. in AMC, Religion, S. 246) unterscheiden, soweit die Grenze ihrer Wirksamkeit in Frage kommt.

Ueber die Art der Aufbewahrung und der Aufstellung der Fetische erfahren wir nichts Näheres. Doch lesen wir bei Morolla da Sorrento (Voyage to Congo, in Churchills Samlg. I), daß 5—6 Fuß hohe und auch kleinere Idole vor den Toren fast aller Häuser von Loango und Kabinda standen; er fand sie auch inmitten der Felder, die sie vor Diebstahl schützen sollten.

Eine Gruppe für sich bilden die Fetische Makuala und Matundu, die im Mayombegebiet bei den Jünglingsweihen eine Rolle spielen

(E. de Jonghe, Soc. Secr. au Bas-Congo, S. 33 ff., 50, Abb. S. 34; Maes, AK, S. 52 f., Abb. Fig. 54 f.). Es handelt sich um zwei Sitzfiguren, die mit aufgehobenen Händen einen Stock fassen, der auf ihrem Nacken liegt, — ihre Köpfe sind mit einem viereckigen Brettchen bekrönt. Beide Figuren sitzen mit dem Rücken gegeneinander auf dem oberen Ende eines Stabes. Diese Figuren gehören zum Rüstzeug des Ntenda, des Leiters der Volksschule, wie man wohl das Nkimba nennen darf (de Jonghe, l. c. S. 33). Maes möchte (l. c. S. 54) die Doppelfigur von den Initianden benutzt glauben, um Passanten zu warnen; für diese Hypothese fehlt jeder Grund. Eine nähere Erläuterung dieser Figuren hat Bittremieux (Rev. Congolaise II, 162 ff.) gegeben. Der Kult der Mayombegeheimsekte der Bakhimba bezieht sich nach ihm auf den Regenbogen Ahafu maluangu; es gibt nun zwei Regenbögen: matundu und malanda, darum auch zwei Fetischfiguren auf dem gleichen Stab, der übrigens am Ende der Hütte aufbewahrt wird (Abb. ebd. Taf. 17).

In den Jünglingsweihen der Bakongo, die van Wing für das Gebiet zwischen den Flüssen Inkisi und Nsele beschrieben hat („Congo" I, 2, S. 229 ff.) spielen die Figuren, die van Wing als Fetische bezeichnet, eine Rolle: Mangabu und Nsumbu. Mangabu ist eine große männliche Standfigur, 1—2 m hoch, mit hohlem Bauch, um zu zeigen, daß er böse Geister vertreibt; eingerieben mit Lehm und weißer Erde, steht er unter einem Dach von Palmzweigen. Nsumbu ist eine Sitzfigur auf einem Sitzstab, deren Einzelheiten man auf der Abbildung bei van Wing (in „Congo" II, 1, bei S. 48) nicht erkennen kann.

Auf männliche und weibliche Holz-

figuren in kleinen Tempelhütten in den Wäldern zwischen Manyanga und Stanley Pool hat H. H. Johnston (River Congo, S. 405) hingewiesen; diese nahezu lebensgroßen, bemalten Figuren haben übertrieben große Genitalien. Vielerlei Opfergaben an Messern, Tellern, Kleidern liegen um sie herum. Phallussymbole hängen oft von den Dachsparren herab. An anderer Stelle (Journ. Anthrop. Inst. XIII, 473) hat er einen solchen „Tempel" erwähnt, den er bei einer Ortschaft nahe den großen Fällen von Ntombo-Mataka, etwas oberhalb Manyanga gefunden hat, — diese Fetischhütte enthielt vier bemalte „außerordentlich geschnitzte Holzfiguren" in Lebensgröße, „die einen wirklich überraschenden Aufwand an nachahmender Geschicklichkeit in ihrer Schnitzerei bezeugen". — Es liegt nahe, bei diesen Hütten mit Bildwerken an die Bayakka zu denken, bei denen sich ebenfalls Hütten mit großen Holzfiguren finden, die in Zusammenhang mit der Beschneidung stehen (Abb. bei Maes, AK, Fig. 60, 59).

Menschliche Figuren dienen, außer als Phantasiestücke, Portraits und Fetische, auch als Grabdenkmäler auf den Gräbern von Häuptlingen und Vornehmen (AMC, Religion, S. 181). Eine Abbildung (AMC l. c. S. 179) zeigt das Grab eines Mayombehäuptlings mit zwei menschlichen Sitz(?)-Figuren. (Vgl. die Notizen bei Degrandpré, Reise n. d. westl. Küste, S. 261; Bastian, l. c. I, 66, 69, 84, 265). Von Mayombegrabdenkmälern, die Overberghs Mayombemonographie (S. 200, 282) nur kurz streift, enthält z. B. das Kongomuseum u. a. weibliche Standfiguren, auf ihrer flachen rechten Hand ein kleines Brett, die linke Hand darüber erhoben (Nr. 649 RIC a 45), — oder eine Pfeife im Mund, Kind wagerecht auf den

Armen (Nr. 7782, RIC a 36). — Ein gut illustrierter Aufsatz von J. Maes im IPEK 1928, S. 77 ff., der die Ahnenfiguren im belgischen Kongogebiet behandelt, ist speziell für diese Figuren des Gebietes der Kongomündung aufschlußreich. Maes erwähnt hier auch Grab-Stein figuren.

Europäischem Einfluß verdankt sicherlich der merkwürdige Porticus im Dorfe Vuila, etwa eine Stunde von Inkissi im Gebiet der Kongofälle, seine Entstehung. Es handelt sich hierbei um eine 12 m lange, 3 m hohe, dünne, weiße Bretterwand, die sechs Türöffnungen hat. Auf jedem Türpfeiler steht die Holzfigur eines Europäers mit Hut, Jacke, Stock, in halber Lebensgröße, unter einem Strohdach. Dies Bauwerk wird als Fetisch der Beschneidung bezeichnet, da vor ihm die Beschneidung der Knaben ausgeführt wird (Abb. in Le Mouvement Géograph. 1886, Juli, reproduziert im Gl. 70. Bd., S. 116).

Außer den Phantasie-, Portrait-, Grab-, Fetischfiguren sind dann noch andere Figuren erwähnt, die man wohl nicht in jene Gruppe einordnen kann. So jene Bavili-figuren, die nach Dennetts Bericht (Folk-Lore, XVI, 380) mit dem Verlauf der Jahreszeiten ihre Stellung verändern sollten. — Oder der König auf einem Elefanten reitend (Peschuel-Loesche, Volkskunde, S. 166). — Ferner die von Bastian (l. c. II, 15 a) erwähnten zwölf Frauen eines Mannes, die durch zwölf Figuren repräsentiert waren, von denen jede den Namen einer der Frauen trug. — Dann die von Bastian (Besuch in S. Salvador, S. 164) erwähnte Figur des verstorbenen Königs von Congo, die während der Zeit der Räucherung seiner Leiche den Herrscher repräsentierte und täglich mit Speise und Trank versehen wurde.

Zu diesen einfachen Figuren treten kompliziertere Kompositionen hinzu.

Berlin (Nr. 6344 a, b) besitzt das große Schnitzwerk eines „Altars" des Maloango, — unter diesem Titel des Loangoherrschers (vgl. Peschuel-Loesche, Volkskunde, S. 155) hat der Sammler den „obersten Gott der Loangos" verstanden; so fragt es sich auch, ob es sich hier um einen richtigen Altar handelt, da es nach Peschuel-Loesche (l. c., S. 271) „keinerlei allgemeinen Kultus für Nsambi an sich" gibt. Das Schnitzwerk ruht auf dem Rücken eines Leoparden und ist oben von einer Trommel bekrönt. Der Zwischenraum, seitlich von zwei gewundenen Schlangen begrenzt, enthält in zwei Etagen übereinander zwei lose aufgestellte weibliche Figuren, die der unteren Etage mit einem Kind. Nach der Erläuterung des Sammlers war dieses Stück in der Wohnung des Königs aufbewahrt; nur bei feierlichen Gelegenheiten wurde es gezeigt, wobei dann vom Priester für jede Figur eine andere Geschichte erzählt wurde. — Ein anderes, noch komplizierteres Schreingebilde (Berlin, Nr. 9803, Loango) enthält bei einer im ganzen analogen Konstruktion als Tragfigur einen Elefanten, in der ersten Etage weibliche Standfiguren, darüber einen Europäer zu Pferde und zu Fuß, zwei knieende weibliche Figuren, als Bekrönung schließlich einen Tambour zwischen Vogel und Hund. — Ein Schrein des Kongomuseums aus Banana (AMC, Rel., Fig. 647) enthält in der Mitte unterhalb einer Schlange ein Gesicht, von Schlangen flankiert, die weit vortreten und zusammen einen Frosch verschlingen, getragen von einem leopardenhaft gefleckten nilpferdartigen Tier. — Von der Kongoküste stammt gewiß auch die angeblich aus Malange „im Kamerungebiet" erworbene

Trommel der St. Petrus Claver-Sodalität in Wien (Abb. im IAE, XIII, 166).

Während diese sehr komplizierten und nicht mehr monoxylen Konstruktionen nach Form und wohl auch Inhalt europäisiert sind, weist eine Gruppe in Wien (Nr. 8409) ein wesentlich älteres Gepräge auf: auf viereckiger Basis steht eine Frauenfigur mit einem Tambour auf ihrem Kopf, den linken Arm erhoben, auf dessen Faust ein Vogel sitzt, während die Hand des rechten Armes sich um den Leib einer viel kleineren Figur vor ihr legt, die wohl ein Kind darstellt.

Die Nagelfetische treten in künstlerischer Hinsicht weit hinter den unbenagelten Figuren zurück, da ihr Leib, ihre Gliedmaßen und vielfach auch der Kopf so stark mit Nägeln, Messern u. dgl. bespickt sind, daß die Holzform nicht mehr erkannt werden kann, — manchmal blickt nur das Gesicht noch aus dem Gewirr der Klingen hervor. Einzelne Stücke haben ihre Benagelung verloren und wirken in der völligen Nacktheit ihrer Gestalten recht nichtssagend.

Unter diesen Fetischen, die aus allen Gebieten um die Mündung des Kongo herum stammen, finden sich Exemplare von beträchtlicher Ausdruckskraft. Sei es, daß sie das Messer in der erhobenen Linken halten. Sei es, daß sie ruhig dastehen und nur in einem phantastischen Gesichtszug: einem hochausgebeulten Auge (neben einem normalen Auge!) die Art ihrer Aufgabe spüren lassen (Leipzig, Nr. 16 693). Oder sie deuten mit dem dramatisch vorgeschobenen, wie rufenden Munde auf ihren Sinn hin (Abb. bei Sy. II, S. 129). Daneben gibt es aber auch ganz unbewegte Figuren, die nur durch das Gewirr der Klingen usw., die in

ihnen stecken, einen Zug dramatischer Art bekommen. Diese Nagelfetische dienen ebenso wie die unbenagelten Exemplare, denen sie auch durch den Zauberstoffbehälter gleichen, verschiedenen Zwecken. In der Berliner Sammlung finden sich Stücke, deren Zweck darin besteht, Sklaven des Feindes zu töten, um seine Macht zu schwächen (Mayombe, Nr. 18 908), — in die derjenige, der beschuldigt wird, eine Seuche im Dorf verbreitet zu haben, einen Nagel zu seiner Rechtfertigung schlagen muß (Loango, Nr. 13 660), — die zum Aufspüren von Verbrechern dienten (Loango, Nr. 8105) usw.

Die Herrichtung von Nagelfetischen hat Dennett für die Loangogegend beschrieben. Die Vergangenheit erscheint als recht blutrünstig. So teilt Dennett (Seven Years, S. 66) die Tradition mit, daß bei der Schnitzerei der figürlichen Fetische zugleich mit der Fällung des ausgewählten Baums viele Sklaven getötet worden wären, deren Blut mit dem Saft des Baumes vermischt worden sei. An anderer Stelle beschreibt er (At the Back, S. 93), wie man zur Herrichtung eines solchen Fetisches einen Mann mit Namen ruft, — sein Geist fährt in den Baum, aus dessen Holz die Figur geschnitzt wird, der Beschworene aber stirbt in einigen Tagen. Falls den Nagelfetischen bös mitgespielt wird, bedrängt ihr Geist den Fetischeigentümer, er möge ihm eine andere Figur machen, aber er vermag dem, von dem die Beschädigung ausgeht, nichts anzuhaben. Sobald das Bild verkauft oder geraubt wird, kehrt der Geist zum Eigentümer zurück (Dennett, ebd. S. 86 f.). — Diese Angaben Dennetts widersprechen durchaus den Mitteilungen von Peschuel-Loesche (Volkskunde, S. 357), nach denen für Geister „in dem System kein Platz“ ist, so daß man

wohl von einer Gebrauchsanweisung, aber nicht von einem Kult sprechen kann (ebd. S. 359). Da auch sonst Dennett von seiner produktiven Phantasie in bedenkliche Bahnen geführt wurde, spricht die Vermutung zunächst für die Richtigkeit der Angaben Peschuel-Loesches.

Eine Mittelstellung zwischen Peschuel-Loesche und Dennett nimmt R. Visser (Jahresber. des Naturw. Vereins zu Krefeld, 1906/07, S. 52 ff.) ein, dem man als dem Sammler zahlreicher Fetischfiguren (Berlin, Leipzig, Stuttgart) wohl eine beträchtliche Sachkenntnis zutrauen darf. Er beschreibt den Hergang der Fetischzurichtung folgendermaßen. Zunächst muß sich der Interessent eine Leiche verschaffen, dann geht er in den Wald und „muß eigenhändig den Baum fällen, aus dem das Stück für die Figur genommen wird. Diese wird von einem Künstler unter Angabe und Aufsicht des Meisters, auch teilweise nach eigener Konzeption, angefertigt. Während dieser Arbeit räuchert man die Leiche des für den N'Kissi (= Fetisch) Gestorbenen und beschmiert sie und einen um die Schamteile gebundenen Lappen fortwährend mit roter Farbe, die man tuculla nennt. Ist die Figur fertig, so wird der Lappen von der Leiche genommen und dem N'Kissi auch um die Schamteile gebunden und ebenso die rote Farbe der Leiche über seinen ganzen Körper geschmiert."

Die Deutung der Benagelung ist nicht einhellig. Die eine Theorie sieht in dem Eintreiben des Nagels eine unmittelbare Wirkung auf die Existenz des Gegners, falls es sich um einen solchen handelt. So sagt Nassau (Journ. Afr. Soc. III, 268 f.), daß jeder Nagel einen magischen Mord bedeutet. Aehnlich drückt sich die Publikation des Kongomuseums aus (AMC, Rel., S. 165).

Doch betrifft die Aufgabe des Fetisches keineswegs durchweg nur blutrünstige Ziele, sondern es kommen ganz andere Aufgaben vielfältig in Betracht. So soll der Fetisch z. B. den Reisenden und seine Karawane schützen (Güßfeldt, Loangoexped. I, 1, S. 161 f.). Selbst die Schädigung des Feindes vollzieht sich nicht immer in so radikaler Weise, wie Nassau anzunehmen scheint. Sondern es gibt Fetische zur Hervorrufung von Wassersucht, Krätze usw. (Dennett, Notes on the F.-L., S. 138). Ferner wird ein Nagel auch zur Verhütung von Unheil usw. eingeschlagen. Somit wird wohl die andere Theorie richtig sein, der zufolge der Nagel den Fetisch ständig an seine Pflicht erinnern soll (Bastian, Dtsch. Exped. II, 176). Erst nach Erfüllung wird der Nagel herausgezogen und die Wunde, das Loch, geheilt. — So sagt auch Visser, der viele Fetische gesammelt hat: dem Fetisch werde Leben und Gefühl für Schmerzen zugesprochen, das der Eigentümer ausnutzt, um ihn gegen gewisse Personen aufzureizen. (Vgl. auch Aie 27. Bd., 1915, S. 254 ff; Geograph. Journal, 46. Bd., 1915, S. 353 f.) Ueber das übliche Verfahren berichtet Bastian (Dtsch. Exped. II, 175 ff.) und Güßfeldt (Loango-Exped. I, 1, S. 52 ff.).

Zu den menschlichen Fetischen treten Fetische in Tiergestalt, bald lediglich mit Zauberstoffbehälter, bald außerdem mit Benagelung hinzu (Abb. in AMC, Rel., Taf. LIV.; in Man, 1905, S. 102 f.). Es handelt sich durchweg um Vierfüßler, zumeist Hunde, daneben auch Leoparden; auch wird ein Krokodil erwähnt (Bastian, Dtsch. Exped. I, 15), das bei einem Krankheitsfall angefertigt wurde. Peschuel-Loesche (Volkskunde, S. 373) spricht von Tiergestalten als Gerichtsfetischen: Flußpferde mit zwei

Köpfen an beiden Enden, Leoparden, Krokodile, doppelköpfige Affen. Nach einer früheren Notiz von Peschuel-Loesche (ebd. S. 362) gibt es wohl auch Schlangen und Elefanten als Fetischfiguren. Das zoologische Inventar ist also nicht so gering, als nach den Museumsstücken scheinen könnte, oder diese werden evtl. von den Negern anders gedeutet. Viele Tierfiguren, mehr oder weniger oberflächlich geformt, zeigen nur im Kopf eine etwas sorgfältigere Durchführung.

Falls eine Abbildung in Dennetts „Seven Years . . ." (Taf. bei S. 104) richtig ist, wird hier der Totenwagen von zwei Vierfüßer- und zwei Vogelfiguren bekrönt, wobei es nach dem Text freilich zweifelhaft ist, ob die Vögel usw. nicht als lebend zu denken sind.

Eine sehr interessante, aber noch ungeklärte Frage ist die der Herkunft der Fetischfiguren. Hinsichtlich der Nagelfetische meinte Peschuel-Loesche (l. c. S. 397 ff.), die Benagelung von Fetischfiguren auf Heiligenbilder der christlichen Kirche zurückführen zu sollen. Aber er möchte auch mit guten Gründen die figürlich gestalteten Fetische überhaupt aus dem Einfluß der „von den frommen Vätern im Kongoreiche eingeführten Bildwerke" ableiten.

Dieser Auffassung, die den Ursprung figürlicher Fetischbilder an der Südküste sucht, steht die These von van Wing (Etudes Bakongo, S. 78, 102, 106; „Congo" III, 2, S. 707 ff.) gegenüber, der den Ursprung der Bakongofetische (Abb. „Congo" II, 2, bei S. 384: männliche Standfigur) großenteils bei den Bateke (Bawumbu, Bamfungunu) und Bayakka sucht. Er meint sogar, daß „es möglich ist, daß die ersten Fetischstatuetten ihnen von den Bawumbu-Bateke kamen; denn der

kikongo-Name dieser Fetische heißt ‚Kiteke'". Gemäß der Ueberlieferung hatten die Bakongo bei ihrer Ankunft in dieser Gegend keine Fetischstatuetten. Diese These vom fremdländischen Import des Fetischismus wird um so glaublicher durch die Spannung, die nach Wing zwischen dem Ahnenkult und dem Fetischtum herrscht: Fetische und Fetischstatuetten dürfen nicht in die Hütte mit dem Korb gebracht werden, der die Ueberreste der Ahnen enthält. — Nach van Wing wäre der Ursprung des Bakongofetischismus also im Nordosten, nicht im Süden zu suchen. —

Neben den Freifiguren findet die figürliche Schnitzerei noch Verwendung auf M u s i k i n s t r u m e n t e n. So besitzt Tervueren d r e i M a n d o l i n e n (Mayombe, Nr. R. G. 1046, R 1 D b 8—10), deren fünf Haltestäbe für die Saiten hinter einem großen, rückseitig senkrecht abgeschnittenen Kopf eingesteckt sind, dessen breite, niedrige, fliehende Stirn in gleich hohem Nasenrücken weiterläuft, — die vorgeschobene Mund-Kinnpartie betont die breiten Wulstlippen.

B e s c h n i t z t e P f o s t e n zeigen oben eine gebärende Frau, darunter einen Begattungsakt, unten eine menschliche Halbfigur (Mayombe, Abb. in AMC Rel., S. 153), ein anderes Stück: vier männliche Standfiguren in europäischen Uniformen übereinander (Mayombe, Abb. ebd. S. 245).

Bastian (Dtsch. Exped. I, 86) berichtet aus der Nähe Moandas (Mussorongo) von H o l z t a f e l n (auf Wandpfeilern einer Orakelumfriedigung) mit Tier- und Menschenreliefs.

Zu den Holzschnitzereien treten Arbeiten der T o n p l a s t i k. In Mayombe gibt es hohle Tonsäulen am Kopfende der Gräber (70 : 20 [D.] cm). Eine solche Säule ist oben bekrönt von d r e i m e n s c h l i c h e n

Standfiguren, von denen zwei Europäer zu sein scheinen (Abb. in AMC, Rel., S. 237). — Eine andere Säule zeigte an der oberen Partie eine Nische mit Vogel- und Tierfigur auf der Basiswand, hinter der menschliche Figuren im Halbkreis standen (ebd. S. 237). — Ein anderes Exemplar zeigt einen Vogel, eine menschliche Standfigur und eine menschliche Sitzfigur (Abb. in AMC, Céramique, S. 21). — Außer Grabdenkmälern findet sich die figurale Keramik auf Deckeln von Gefäßen verwendet: Hunde (Abb. ebd. S. 21), — Januskopf-Vogel, Vogel (beide aus Mayombe, Abb. ebd., Fig. 45 f.) und als Hals von Gefäßen: Sitzfigur, — Mutter mit Kind zu Pferde (aus Banana, Abb. ebd., Fig. 55 f.), — schließlich auch als Form des ganzen Gefäßes (Banana, Abb. ebd., Fig. 57). — Auch Pfeifenköpfe werden in Form menschlicher Köpfe hergestellt (aus Kabinda, Abb. in Marquardt-Schmeltz, Album, Taf. XVII, Fig. 1).

Neben Holz und Ton scheint Metall und Stein sehr selten verwendet worden zu sein. Tams (Die Portug. Besitz., S. 181) fand in Ambriz nur einen „Götzen", — er war aus Kupfer, recht gut gearbeitet, stellte eine menschliche Figur dar, aber nicht die eines Negers, sondern der kaukasischen Rasse, und „das Ganze diente dem Besitzer als Schelle, die mit jedem Schritt einen ziemlich lauten Ton gab."

Von der Bildhauerei in Stein sind uns nur wenige Beispiele bekannt. Aus Ambrizette und vermutlich naheliegenden Orten sind zwei Grabreliefs in rötlich grauem Sandstein bekannt geworden, die in Leiden sind. Beide Steinplatten zeigen Mutter mit Kind. Und zwar die Mutter in sitzender Stellung, das Kind auf dem Oberschenkel sitzend. Die obere Partie zeigt noch guten Stil, während die

untere Partie der Beine mißglückt ist (Abb. bei Schmeltz-Marquardt, Album, Taf. 220, und Nu. S. 67). Aehnliche Stücke befinden sich in Berlin, Tervueren, Wien. — Eine Rundplastik von Mutter und Kind besitzt ebenfalls Leiden (Abb. ebd. S. 15), — es ist eine alte Grabfigur, von der Prinzeninsel im Kongounterlauf, wahrscheinlich auf dem Begräbnisplatz der Häuptlinge von Boma (Nu. S. 15 f.). Diese Figur ist wesentlich afrikanischer als jene beiden anderen Figuren, sie steht den Mutter-mit-Kind-Figuren der Kongomündung durchaus nahe. Nuoffer sieht in ihr „das Produkt eines — für afrikanische Verhältnisse — freischaffenden Steinmetzen". — Zu den Tervuerener Steinfiguren vergl. auch J. Maes' Aufsatz im IPEK 1928, S. 79, Abb. Taf. II.

Steinerne und hölzerne Standfiguren mit langer Pfeife im Mund, Speer in der Hand, sah Tuckey (Narrative of an Expedition, S. 106) in Lombee.

Der Versuch, in der Fülle der bekanntgewordenen Figuren eine scharfe Trennung von Stilprovinzen herauszuarbeiten, die möglichst mit den Namen der größeren Volksgruppen zur Deckung zu bringen wären, findet vorläufig keine ausreichende Erfüllung. Wie problematisch solche Unterscheidung z. B. bei den Fetischfiguren ist, zeigt eine Notiz (Folk-Lore, XVI, 385), nach der drei Fetischarten von Kakongo nach Bavili gebracht worden wären, denen 14 einheimische Baviliarten gegenüberstünden. — Manche Figuren der Mussorongo (Abb. in AMC, Rel., Fig. 448 ff.) fallen aus dem allgemeinen Schema heraus. Mit ihren kleinen Augen, Mündern, dünnen Gliedmaßen, abweichenden Frisuren nehmen sie eine Sonderstellung ein. — Als typisch für die Mussorongo kann freilich dieser

Stil nicht gelten. Es zeigt ein Stück in Wien (Nr. 28 879) eine weibliche Sitzfigur mit einer kleineren Figur (Kind?) auf den Knien, die dem Beschauer den Rücken zukehrt, den üblichen Langschädelstil der Bavili, Mayombe, Bakongo. Auch der Vergleich analoger Figurenkompositionen, wie der mit Schlangenfiguren verzierten Mutterfiguren aus Mayombe und Loango (Abb. nebeneinander bei Nuoffer, Afr. Pl., Taf. 10, 11), zeigt nur Gleichartigkeiten ohne wesentliche Differenzen in Kopf- und Körperformen.

Wir werden uns zunächst damit begnügen müssen, als Haupttypen des ganzen Gebiets zwei Arten zu unterscheiden, die wir nach ihren Kopfformen als den langschädligen und plastischen und andererseits als den breitschädligen und flächigen Typ bezeichnen. Neben diesen elementarsten Zügen der Kunstform kommen gewiß auch andere in Betracht, wie Augen, Mund usw. Aber auch hier ergibt die eindringendere Vergleichung keine Merkmale, die eine Gruppe in einem bestimmten Bezirk lokalisieren würden.

Die Gleichartigkeit der formalen Kunstübung durch dies ganze Gebiet hin wird verständlicher, wenn wir die Nachrichten lesen, die sich in Bastians Buch über die deutsche Loangoexpedition bezüglich der Fetischfiguren finden.

Aus Loango: I, 41, 45 ff., 71, II, 171, 175, — aus Kakongo: I, 76 ff., I, 243, (Abb. in Man, 1905, S. 102), — aus dem Gebiet der Mussorongo: I, 89 f., 225, 287, — aus Bakongo: II, 14 f., 20 f. In all diesen Bezirken sieht man die gleichartigen Figuren erwähnt und trifft auch verschiedentlich die gleichen Fetischnamen, also auch wohl Fetischbilder, an. —

Die Masken dieses Gebietes unterscheiden sich von den Masken anderer Gebiete dadurch, daß sie zumeist in einem geöffneten und durchbrochenen Munde die schmale, flache Zunge sehen lassen. Abgesehen von diesem Merkmal haben wir verschiedenartige Exemplare vor uns, bei denen man zwei Haupttypen unterscheiden kann: hochgewölbte und abgeflachte Maskenköpfe, analog den beiden Haupttypen der Figuren.

Der erste Typ mit hochgewölbtem Gesicht und plastischer Rundung wird durch die Madungomasken der Bavili sehr eindrucksvoll vertreten. Diese Masken, von denen sich Exemplare in Berlin (Nr. 721, Abb. bei FA, Taf. III, 36; bei Peschuel-Loesche, Volkskunde, S. 343; — Nr. 8089, Abb. bei Sy. II, S. 128; — Nr. 7535), in Leipzig (Nr. 9504, Abb. in Sy. I, Taf. 2), in Leiden (Abb. in IAE, I, Taf. XV, Text S. 151 ff., bei FA, Taf. V), in Rotterdam und Amsterdam (FA, S. 18) befinden, gehören zu einem großen Maskenkostüm aus Federn, die auch die Köpfe umrahmen. Ueberwiegend handelt es sich um Janusköpfe. Ihr Typus ist lang, mit breiter, gewölbter Stirn und breiter, gewölbter Mund-Kinnpartie, langer Nase mit breiten Nasenflügeln, großen, spitzovalen Augöffnungen. Die Farbgebung ist freilich ganz dazu angetan, den Eindruck einfacher Größe zu zerstören. Bei dem erwähnten Leipziger Exemplar ist der Mittelteil des Gesichts (Mund, Nase, Augenbrauen, Scheitelstreifen) schwarz, sonst aber ist das Gesicht in abwechselnd rote und weiße Partien aufgeteilt. — Ganz genau scheint aber auch bei diesen N'Dungumasken der Typ nicht festgelegt zu sein. Das eine Berliner Exemplar nämlich (Nr. 721) hat eine andere Ornamentik, die lediglich in schwarzen Strichen

und Punkten besteht, — allerdings macht gerade dies Exemplar einen ziemlich neuen Eindruck. — Zu dem gleichen Typ gehören auch andere Masken (Berlin, Nr. 3905 und 3906, Abb. bei FA, Taf. II, 29 und 35; — Hamburg, Abb. ebd., Taf. I, 25; — Rotterdam, Nr. 3942, Abb. ebd., Taf. IV, 38; — Amsterdam, Abb. ebd., Taf. IV, 40). — Der gleiche Typ erscheint etwas abgeschwächt in Berliner Loangomasken (Nr. 3904 und 3907, Abb. bei FA, Taf. II, 32 und 33).

Eine außergewöhnliche Abwandlung dieses Typs stellt eine Loangomaske (Berlin, Nr. 3908, Abb. bei FA, Taf. II, 34 a, b) dar; ihre Nase ist sehr abgestumpft, während die Mundpartie vorgeschoben bleibt, — vielleicht spricht sich in diesem Stück der Eindruck einer Krankheit aus.

Den vollen Gegensatz zu diesem rundgewölbten Typ bilden die Köpfe mit abgeflachtem Ganzgesicht. So die Leipziger Bakongomaske vom Lukungufluß (Abb. bei FA, Taf. III, 37): mit niedriger, fast wagerecht abgeschnittener Stirn, ganz schmalen Augschlitzen, stark gebogener Nase, kleinem Mund, langem Kinn, — die Angabe der Zunge findet sich nicht, dagegen kann man die obere Zahnreihe sehen. — Diese Maske gleicht durchaus den Bakongomasken aus Boma in Tervueren (AMC, Rel., Fig. 650, 651), die freilich unter sich differieren.

Eine Mittelstufe zwischen beiden Typen bildet eine Loangomaske (Berlin, Nr. 13 780), die verwandt ist mit einer Figur aus Banana (AMC Rel., Fig. 464). — Eine weitere Maske aus Banana (Berlin, Nr. 3768, Abb. bei FA, Taf. II, 28), wohl auch eine Maske in Rotterdam (Abb. ebd. Taf. III, 38), sowie eine Bavilimaske vom Massabefluß in Amsterdam (Abb. ebd. Taf. IV, 41) kann man hier anreihen.

Einen ganz abweichenden Typus zeigt die Bomamaske (Abb. bei FA., Taf. II, 31) mit zwei geraden, gewundenen Hörnern auf der hochgewölbten Stirn oberhalb des abgeflachten Gesichts mit vorstehender Mundpartie und langem, spitz auslaufendem Kinn. Dieses Exemplar weicht so sehr von allen anderen Loangomasken ab, daß man zunächst seine Vorbehalte hinsichtlich der Provenienz machen muß.

Die Angaben über den Gebrauch der Masken lauten verschieden, soweit sie sich auf die gleiche Maskenart beziehen. So wird für die Madungomaske der Bavili bei dem einen Berliner Exemplar (Nr. 8098) angegeben, daß sie nur dem „regierenden" Baviliprinzen, für dessen Abstammung sie ein untrügliches Mittel sei, bei der Krönung eines neuen Königs, sowie bei dem Begräbnis eines aus der königlichen Familie zukommt. In der Zwischenzeit wird sie ungesehen aufbewahrt. Der Träger ist unbekannt, stets jedoch aus der königlichen Familie. Während der Feste steht ihm das Recht zu, alles zu stehlen, was er will. Er ist der Schrecken der Bevölkerung. Mit einer Holzglocke meldet er seine Ankunft. — Abweichend von diesen Angaben besagt die Erläuterung des Amsterdamer Stückes (laut Frobenius, l. c. S. 18), daß die obersten Priester als Maskenträger fungieren. — Die Erläuterung eines anderen Amsterdamer Exemplars vom Massabefluß, das als N'Dungamaske bezeichnet wird, besagt (nach Frobenius, l. c. S. 17 f.), daß diese Maske gebraucht wird, um auszuforschen, wo sich Regen befindet, wenn es lange trocken gewesen ist.

Die literarischen Nachrichten über die N'Dungumaske, wie sie Peschuel-Loesche (Volkskunde, S. 342) nennt (Plural: Sindungu), be-

sagen, daß es sich um „Angehörige eines Geheimbundes von Zaubermeistern“ handele, die „zeitweilig maskiert erscheinen, mancherlei Unfug treiben, und nach Auftrag allerlei auskundschaften oder verkünden. Ab und zu veranstalten sie auf eigene Faust am Tage eine Art Haberfeldtreiben, indem sie zweifelhaften Leuten ins Gewissen reden“ (Peschuel-Loesche, l. c. S. 342). — Präziser weiß Bastian (Dtsch. Exped. I, 80 ff., 221 ff., II, 174) von dem Geheimbund der Sindungo mit zwei Hauptaufgaben: Regenbeschwörung und Königsdienst, zu berichten; bei ihrer Versammlung bekleiden sie sich mit den Masken, bei deren Umkehr von den Mokissie-insie Dungo kein Regen gegeben würde. Für solche Zwecke müssen sie mit der Oeffnung nach oben gestellt werden. Als Körperbekleidung gibt Bastian Blätter an; in dieser Tracht sah er sie vor sich tanzen.

Aehnlich wie Bastian scheint Dennett die Doppelrolle der Badungo, wie er sie nennt, oder Pesario aufzufassen. (Seven Years, S. 10; At the Back, S. 132).

Masken, von denen man nicht weiß, ob sie mit den Sindungo in Beziehung zu setzen sind, werden, den Sammlernotizen zufolge, bei Begräbnisfesten getragen: so eine Bremer Maske (FA, Fig. 31), — eine Amsterdamer Maske (ebd. Fig. 40), ferner zwei Berliner Masken (Nr. 7535, 13 781). Andere zur Regenbeschwörung: so eine Rotterdamer Maske (Abb. bei FA, Fig. 38).

Neben den Begräbnis- und Regenmachermasken steht als dritte Gruppe die der Aerzte bei Krankenbesuchen. Hierzu gehören vier Berliner Masken (Nr. 3904 ff.). Derartige Masken hatte schon Dennett abgebildet (Seven Years, Taf. bei S. 56).

Eine weitere Gruppe von Masken wird mit den

Funktionen der Gangas in Beziehung gebracht. Bei Gottesurteilen, falls er Gift eingibt, trägt der Ganga eine Maske (Dennett, Seven Years, Abb. Taf. bei S. 80), ferner bei der Herstellung während der Präparierung des Kraftstoffes (Peschuel-Loesche, Volkskunde, S. 409).

BASUNDI. Die Literatur berichtet von Fetischfiguren. Den ausführlichsten Bericht hat Kiéner (Bull. Soc. Rech. Congol. I, 21 ff.) gegeben. Nach seiner Darstellung sind die Basundi ein Gemisch aus Bakongo, Ballali, Bawumbu, also Südstämmen — abhängig in ihrem Fetischkult von den Bateke, deren Land, das die Bateke wegen Wildarmut verließen, sie okkupiert haben. Ihre Fetischfeste werden von Bateke geleitet. Ob auch die Fetischfiguren, die von Spezialisten hergestellt und auf dem Markte verkauft werden, ebenfalls im Prinzip und in der jeweiligen Herstellung den Bateke zugeschrieben werden müssen, ist nicht gesagt, aber es liegt eigentlich in der Logik des Zusammenhanges. — Kiéner erwähnt Holzstatuetten, die dazu dienen, den Geist, dem man irgendwie Schädigungen, wie Todesfälle usw., zuschreibt, zur Güte zu bestimmen, — man behandelt diese Figuren, die den betreffenden verstorbenen Verwandten darstellen, mit allerhand Mischungen aus pflanzlichen, tierischen usw. Bestandteilen. Die Zusammenstellung der „Medizin" erfolgt durch den Fetischeur, meist einen Bateke. Größere Figuren, die gleichartig mit jenen, nur mit komplizierteren Zeremonien, behandelt werden, werden gegen die Schlafkrankheit hergestellt. Auf die Holzart des Baumes, die zu den Statuetten verwandt wird, kommt es nicht an. Je nach Wunsch stellt die Figur einen Basundi oder

einen Bateke dar. Der Hauptunterschied liegt in der Haartracht, die bei dem Bateke in einer „Krone", bei dem Basundi in einem „Helm" besteht. — Der Basundiname für diese Figuren ist „kifouiti" (pl. „bifouiti"), der Batekename: „itegui" (pl. „bitegui"). — Im Musée Colonial von Marseille sollen sich nach Kiéner (S. 28) Basundi- und Batekefiguren befinden.

Bei Bruel (Afr. Equat. Fr., S. 183) findet sich nur ein farbloser Hinweis auf „sehr rohe und unproportionierte" Holzfiguren von Menschen und Tieren. Eine Tervuerener Figur bildet Maes im JPEK 1928 ab (Taf. II, 4).

Falls der von Kiéner behauptete Unterschied zwischen Basundi und Bateke hinsichtlich der Frisur zutrifft, wären manche männliche Standfiguren für Basundi zu erklären, da sie eine helmartige Raupenfrisur tragen. Doch schließt der Umstand, daß die Figur evtl. bei Basundis erworben ist, nicht die Möglichkeit aus, daß sie von Batekes hergestellt wurde, da ja der Fetischkult von dem der Bateke abstammt.

17. RÉGION DES CATARACTES

Aus diesem Bezirk, der sich oberhalb der Région Maritime in schmalen Streifen nördlich, in breiter Fläche südlich vom Kongo ausbreitet, enthält die Publikation des Kongomuseums (Bd. „Religion") eine Reihe von Schnitzwerken, deren Zuteilung an die verschiedenen Volkselemente problematisch ist.

Ein gemeinsamer Typus tritt zutage in den Figuren 469—471: stark stilisiert, mit kreisrundem Kopfumriß, wagerecht abgeschnittenen Schultern, stark reliefierten Schulterblättern, ornamental geformten Gliedmaßen. Da die erste Figur als Babuende bezeichnet ist,

darf man die beiden anderen Stücke wohl auch diesem Stamm bzw. Bakongounterstamm zuschreiben.

Andere Statuetten (Fig. 459, 461) fallen unter das Schema, das uns aus dem Kapitel über Loango und Kongomündung bekannt ist. Man darf sie wohl als Bakongoarbeiten betrachten.

Den Basundi wären wohl die Figuren 500—503 zuzuschreiben. Es sind dies Stücke mit einem stärkeren Einschlag ornamentalerer Art, als die anderen Stücke sie zeigen. Langovale Köpfe, oben von einer hohen Frisur überstiegen, die an einen Raupenhelm erinnert, unten in schmalen oder breiten Bärten endend, mit scharf abschneidender Kinnpartie, in der Höhe des Adamsapfels verdickte Halspartie, — wagerecht abgeschnittene Schultern, — dünne, kantige Arme am runden Körper, — eingeknickte Beine, — das sind die Hauptkennzeichen dieser Figurenreihe, wenn sie sich auch nicht bei allen Stücken in gleicher Stärke finden.

Diese Zuschreibung erfolgt mit Rücksicht auf die Mitteilungen von Kiéner, die wir bei den Basundis zitierten. Kiéner hatte geschrieben, daß die Basundi- und Batekefiguren nur an den verschiedenen Frisuren zu unterscheiden wären. Falls seine Angaben zutreffen und auch für das belgische Gebiet richtig sind, könnte man sie so für die Zuteilung der sonst sehr gleichartigen Figuren an Basundi und Bateke verwerten. — An Batekearbeiten bringt die Museumspublikation eine große Zahl, so daß wir diesen Arbeiten wiederum einen besonderen Abschnitt widmen können.

Eine Anzahl von Schnitzarbeiten aus der Région des Cataractes läßt sich vorläufig nicht zusammenfassen und einem bestimmten Volkselement zuordnen (Fig. 472 f., 475 f., 619).

An Steinbildwerken sind zwei größere Figuren bekannt geworden, von denen die eine Mutter mit Kind (Leiden, Abb. bei Nu., S. 71), die andere einen sitzenden Negersoldaten (Tervueren, Abb. AMC, Rel., Fig. 615) mit Käppi und Gewehr (Abb. auch bei Nu., S. 71), beide auf Säulen, die auf europäische Vorbilder deuten, darstellt. Dazu kommt eine kleine Steinfigur: ein auf dem Boden sitzender Mann, der seine Hände unter den Knien durchsteckt (Abb. AMC, Rel., Fig. 614).

18. RÉGION DU STANLEY-POOL

Die Kunstübung dieses Gebietes, auf dem die Bateke, Wabari, Wambundu, Bamfungunu, Babanzi, Batende wohnen, trägt überwiegend eine überraschende Gleichförmigkeit zur Schau. Es handelt sich bei den bekannt gewordenen Schnitzereien um Standfiguren mit einem Kopf, der zumeist die gleichen Charakteristika zeigt. Im Umriß: lang und breit, als Hauptzug viereckig mit langer, spitzer, nach unten vorspringender Kinnpartie. Die Frisur, hoch und rund aufgebaut, bildet gewissermaßen eine Krone. Breite, flach gewölbte, nicht hohe Stirn. Kurze Nase, die spitz vorspringt und geradlinig nach unten verläuft, mit etwas eingedrücktem Nasenansatz. Die Backen mit enggestellten, senkrechten, parallelen Rillen überzogen. Die Leiber vielfach zu Fetischbehältern umgewandelt. Die Beine, durchweg in geknickter Stellung, sind vielfach ornamental behandelt.

Von diesem Typus gibt es etliche Ausnahmen. So Wambundufiguren (Abb. in AMC, Rel., Fig. 477), die gleichmäßig auf Rundlichkeit eingestellt

sind. — Auch ein paar Figuren aus dem Gebiet der Batende (Abb. ebd., Fig. 473) fallen heraus.

Die Frage des Ursprungs jener Figuren ist problematisch. Der Versuch, einen bestimmten Typus mit einem bestimmten Volksnamen zu verbinden scheint nicht durchführbar zu sein. So schreibt die Publikation des Kongomuseums den Wambundu Figuren ganz verschiedenen Stils zu (Abb. l. c. Fig. 474, 477, 492 f.). Hiervon gehören zwei Stücke (Fig. 492 f.) zu dem eingangs skizzierten Haupttypus, von dem die beiden anderen Stücke durchaus abweichen.

Die literarischen Mitteilungen sind nicht geeignet, dies Dunkel des Ursprungs ganz zu lichten, aber sie geben doch Hinweise auf allgemeinere, interessante Tatbestände. So berichtet Mense (ZE 1887, S. 625): „Die meisten der bei den Bateke und Wabari vorgefundenen Figuren werden von den fleißigen Wambundu geschnitzt und an die anderen beiden Stämme verkauft". Die Fetische der Wabari, die überall mit den Bateke innig verschmolzen seien, sind die gleichen, wie bei den Bateke: „Holzfiguren, welche die Gestalt des Menschen nachahmen und auf der Brust eine tief ausgeschnittene Grube tragen, in welche eine teigartige, aus Palmöl, gestampftem Rotholz usw. bereitete Masse eingeknetet wird. Die Masse dient als Medikament, während die Holzpuppe keine andere Bedeutung als die eines Trägers dieser Paste hat." Die von Mense erwähnte Vermischung zwischen Bateke und Wabari ist nach Struck (Kol. Rundschau, 1912, S. 212) am Stanley-Pool zu finden.

Auch van Wing (Etud. Bakongo, S. 102), der die Wambundu, die er Bawumbu nennt, zu den Bateke rechnet, erklärt sie für ein produktives Schnitzer-

volk. Er läßt die Bakongo viele Fetische von den Bawumbu entleihen, ja, er hält es für möglich, daß die ersten Fetischstatuetten der Bakongo von den Bawumbu kamen. Demnach würden also die Bawumbu Lieferanten von figuralen Schnitzereien für die Bateke, Wabari und Bakongo sein.

Ein Problem geringerer Bedeutung wird durch die Strichtätowierung der Backen gestellt. Nach verschiedenen Quellen (de Vos in Rev. Congolaise I, 87; Maes, Notes . . . Bassins du Kasai, S. 187, Abb. S. 189; Bruel, Afr. equat. fr., S. 311) tätowieren sich die Bateke und Banfungunu, auf französischer Seite nur die Bateke südlich von der Léfini, mit den senkrechten Parallelstrichen von den Schläfen bis zum Kinn. Falls eine solche Tätowierung bei den Wambundu-Bawumbu nicht üblich ist, so sind die Figuren die sie zeigen, zum mindesten Darstellungen von Bateke-Banfungunu-Männern.

Hierzu stimmt auch die Art der Haarfrisur, die auf den Statuetten, die in Frage stehen, nachgeahmt wird; die Haartracht der Häuptlinge und Vornehmen besteht in einem Chignon, der den Hinterkopf verlängert, und in sonst abrasierten oder kurz gehaltenen Haaren (Maes, Notes . . . Bassins du Kasai, S. 176 ff., Abb. S. 184), während die Frisur der Bawumbu kurzen Schnitt oder kielförmige Erhebung über dem Scheitel zeigt (Rev. Congol. II, 386). Folglich würden jene Statuetten Batekearistokraten darstellen. Ueber die Schnitzer dieser Figuren ist damit freilich noch nichts gesagt.

Falls wir tatsächlich diese Figuren als von Bawumbu hergestellt annehmen können, würde sich durch eine weitere Nachricht der Export dieser Figuren noch weiter ausdehnen und in das Gebiet der Batende

reichen. Scrivener (Folk-Lore, XX, 312, Abb. Taf. 19) gibt nämlich an, daß die Figuren der Bolobo, Bobangi, Moye und der benachbarten Stämme immer von den Batende stammten, die sie ihrerseits wieder von den Bateke erworben hätten. Danach hätten wir also die Abfolge: Bawumbu, Bateke, Batende usw. Das Kongomuseum besitzt Batendefiguren, deren Stil verschieden ist (Abb. AMC, Rel., Fig. 478 f.).

Ob auf diese Weise der eigentliche Ursprung der Schnitzereien klargestellt ist, steht freilich noch nicht fest. Immerhin ergibt sich aus den verschiedenen Notizen der innige Zusammenhang zwischen einer Reihe von Stämmen, die vom Stanley-Pool bis hinauf zu den Batende sitzen.

Die D e u t u n g der betreffenden Figuren ist nicht minder problematisch, als die Frage nach ihren Urhebern. Im allgemeinen werden sie als Fetische aufgefaßt und die eingefügte Ladung mit magischer Materie scheint dieser Deutung jedes Recht zu geben. Neuerdings jedoch hat Maes (Notes . . . S. 22, 177) die Figuren der Bateke, Banfungunu nicht als Fetische, sondern als S c h u t z f i g u r e n f ü r K i n d e r angesprochen, die bis zur Erreichung der Mannbarkeit aufbewahrt würden. Doch hat er diese neue Interpretation gegeben, ohne Gründe für sie anzuführen.

Neben jenen Standfiguren, welche Figuren von Bateke-Banfungunu-Vornehmen nachahmen, existieren noch andere Schnitzereien, die einen anderen stilistischen Charakter zeigen. Bei Maes (Notes, S. 77) findet sich ein B a n f u m u j a g d f e t i s c h abgebildet, der eine sehr einfache Formgebung hat: einen walzenrunden, kurzen Körper ohne Arme, mit kurzen Stummelbeinen, bekrönt von großem Kopf, dessen Einzelheiten auf der Abbildung nicht erkennbar sind.

Eine durch Ueberlebensgröße ausgezeichnete männliche Halbfigur (Bateke) besitzt Tervueren (vgl. IPEK 1928, S. 80; Abb. auf Taf. IX, Fig. 13).

Bei aller Einheitlichkeit des Stils der meisten Figuren des großen Gebietes können wir doch Varianten, bzw. Ausnahmen feststellen, wie wir früher sahen. Ob es sich hierbei um originale oder importierte Abweichungen handelt, ist noch nicht zu sagen. Nur bei den Banfungunu sehen wir deutlich den Einfluß der Bayaka. Ein paar Figuren (Berlin, Nr. 1463; Leipzig, Nr. 1766) zeigen in der Form des Gesichts, besonders der Nase den Typus der Bayaka. —

Die Masken sind weitaus weniger zahlreich im musealen Material vertreten, als die Figuren. An guten Stücken ist mir nur eine Maske im Trocadéro (Nr. 35543) bekannt, als Bateke-Tanzmaske bezeichnet, die in der gebuckelten Stirn, dem eingedrückten Nasenansatz, den tiefliegenden Augen, der stark vortretenden Nase, der starken Backenwölbung, der schmalen Zunge auf der Unterlippe vom Durchschnittstypus der Figuren abweicht, in den senkrechten Parallelstrichen der Backen ihm wieder folgt.

19. NÖRDLICHES KWANGO- UND DJUMAGEBIET

BAZOMBO (BAMBATA). Diese südöstlichen Bakongo nehmen einen Sonderplatz unter den Bakongo ein, insofern sie deutlich den Einfluß der benachbarten Bayaka verraten, der vor allem in ihren Masken zutage tritt, in den Figuren sich weniger stark, aber doch auch deutlich bemerkbar macht.

Von Figuren besitzt das Britische Museum aus dem portugiesischen Gebiet der Zombo eine weib-

liche Standfigur (Nr. 1905. 6 — 9. 13), die von dem üblichen Bakongotypus durchaus abweicht. Ihr schmaler, langer Kopf hat eine hohe, vorgewölbte Stirn, die zum Gesicht hin stark abschrägt, das in eine tiefliegende Augpartie (mit betonten Augwülsten), vorgewölbte Backenpartie und wieder etwas eingewölbte Mundpartie differenziert ist. Der Ausdruck wird durch das eigentümliche Lächeln bestimmt, falls man die Verzogenheit des Mundes so deuten darf. Der Hals ist sehr lang, der Körper rundlich und verhältnismäßig schmal, die Arme sind sehr dünn, ohne Hände.

Analogien bestehen zwischen dieser Figur und den Bayakafiguren, die Maes (AK, Fig. 59, 60) veröffentlichte, teilweise in der Gestaltung des Kopfes: dem Stirnmittelstreifen, der Zusammenfassung der Stirn und der Augpartie zu einem ovalen Rund. Doch ist dieser deutliche Einfluß durchaus selbständig verarbeitet. Es muß vorläufig dahingestellt bleiben, ob nicht die Zombofigur evtl. den älteren Typ darstellt, der auch den wesentlich moderneren Bayakafiguren zugrunde liegt.

Einen Kopf auf langem Hals hat H. Johnston (G. Grenfell, II, 639) abgebildet, der am Eingang der Dörfer aufgestellt ist, um böse Geister abzuwehren. Im gleichen Werk (l. c. II, 638) findet sich die Abbildung eines Schreins am Straßenrand, vom westlichen unteren Kwango. Einzelheiten sind auch hier unerkennbar. Man sieht, daß große Figuren isoliert in länglichen Rechtecken nebeneinander stehen, z. T. unbewegt, z. T. mit hochgehobenen Händen, in der Mitte eine Figur, zwischen deren Beinen ein Kopf zum Vorschein kommt, also wohl die Darstellung einer gebärenden Frau. —

In größerer Zahl kennen wir Masken der Bazombo.

Das Britische Museum besitzt etwa drei große und etwa neun kleine Stülpmasken: Tier- und Menschenköpfe. Sie sind teils umrahmt von Vogelfedern, teils bekrönt mit Zöpfen, bzw. hornartigen Zöpfen oder Hörnern, — eine kleine Maske hat nur ein hochstehendes Stoffstück, eine große Maske ist ohne allen Aufputz. Die Gesichtseinteilung hat überwiegend große weiße Augfelder, seitlich eingefaßt, bzw. im Nasenrücken durchschnitten von dunklem Feld, bzw. Streifen (dunkelblau, schwarz). Alle kleinen Masken haben ein breites Rund, das hutkrempenartig vorsteht, oberhalb der Stirn. Die Nase ist etwas in die Höhe gestülpt. Die Augöffnungen sind bei den großen Masken rund, bei den kleinen Masken, mit einer Ausnahme, ein wagerechter, schmaler Schlitz. Der Mund ist überall geöffnet und zeigt zwei Zahnreihen. Das Kinn läuft spitz zu. Die Nasenflügel sind deutlich abgesetzt.

Nach der brieflichen Erläuterung des Sammlers, Missionars Th. Lewis (Ms. im Brit. Mus., Eth. Doc. Nr. 200), werden diese Masken von den Initianden getragen, wenn sie am Ende ihrer Schulzeit („n'longo") in die Ortschaften kommen und in diesen Masken tanzen. Sie dürfen sich dann alles und jedes aneignen. Die Frauen fliehen vor ihnen. Diesem Briefe des Sammlers liegen drei Photos bei, die 16 Maskenkostüme darstellen. Analoge Masken vom Zombo-plateau stellt eine Abbildung bei H. Johnston (Grenfell and the Congo, II, 707) dar.

Der Typus all dieser Masken ist ein anderer, als der jener oben besprochenen Zombofigur. Die menschlichen Masken haben Verwandtschaft mit einem besonders charakteristischen Typus der Bayakamasken, der ein weißes Gesicht, oben und seitlich (bis zur Backenhöhe) dunkel eingefaßt, zeigt, auf dem Scheitel

zumeist von der Figur eines Menschen oder eines Tieres bekrönt. In beiden Fällen sind die Augen durch wagerechte Schlitze angegeben; und auch sonst treten Parallelen zwischen beiden Reihen auf: in der Umgrenzung der weißen Fläche, im Umriß des Kopfes, der oben breit, unten spitz ist. Aber auch hier ist die Form der Bazombomasken selbständig gearbeitet, — sie unterscheidet sich von der Bayakaform durch den vorstehenden Rand über dem Gesicht, den eingedrückten Nasenrücken, der eigentlich typischer bayakahaft ist als jene Bayakamasken ihn zeigen, und in der mangelnden figuralen Bekrönung.

Unter den Masken hatten wir Exemplare mit reichem Federschmuck (Abb. in „Africa" I, Taf. IV) erwähnt. Auf solche Masken bezieht sich wohl die Mitteilung von van Wing („Congo" II, 1, S. 369) über die Maske des Nkisi Mbau, deren Hals und Kopf mit großen Federn besteckt sei. Der Nganga läßt sie am Ende des Schulaufenthaltes vor sich hochhalten, legt ein Stück Maniok und Ziegenfleisch auf die Nase der Maske und jeder Kandidat schnappt nun im Vorübergehen nach einer Portion. Alsdann legt einer der Ueberwachenden die Maske an und tanzt mit ihr, verfolgt dann die Initianden, — diese fliehen, kehren zurück und umtanzen die Maske. — Eine spätere Notiz van Wings (ebd. S. 373) teilt mit, daß vom Nganga am Abend vor Beginn des Longo ein Maskenträger („lutumba") herumgeschickt wird, um Geschenke für den Nganga und die Kandidaten einzuziehen.

Der Gebrauch dieser Zombomasken würde nach diesen verschiedenen Notizen also ein dreifacher sein: Maskentanz der Initianden, ferner eines Ngangagehilfen am Ende der Schulzeit, drittens Maskierung eines Abgesandten.

BAYAKA. Bei den Bayaka treffen wir auf einen Stamm, der in Schnitzereien sehr produktiv ist: Figuren, Masken, beschnitzte Kleingebrauchsgegenstände sind in ansehnlicher Zahl vorhanden. Dieser vielseitigen Begabung haben wir es wohl auch zuzuschreiben, daß wir bei den Bakongo, besonders den Bazombo, und bei den Banfungunu auf ihre Einwirkungen trafen.

Allerdings sind die Figurenschnitzereien, die uns bekannt sind, nicht von künstlerischem Wert. Es handelt sich hauptsächlich um das Material einer Beschneidungshütte, deren Gesamtbildung Maes (AK, Fig. 60) veröffentlicht hat. Sie enthält im Hintergrund drei lange Bretter, mit freiplastischen Figuren beschnitzt, und vorn an den Seiten je eine große Freifigur. Genauer sind diese beiden Figuren von Maes (ebd. Fig. 58, 59) und eine von ihnen in der Museumspublikation (AMC, Religion, S. 241) abgebildet. Weitere Abbildungen solcher Fetischhütten, die leider unscharf sind, gibt die gleiche Museumspublikation (S. 156, 299 aus Kimutu, ob. Sele), — von Einzelstücken ebenso: Brett mit Freifiguren einer Schlange zwischen Leopard und Hund, die beide ihr zugewendet stehen (Abb. ebd. S. 244), dann Tambourschläger, der sein Instrument zwischen den Beinen hält, auf ihm gewissermaßen sitzend (Abb. ebd. S. 151).

Die menschlichen Figuren haben durchweg den gleichen Charakter. Fast identisch ist ihr Kopftypus, nur durch die Frisuren unterschieden. Der Umriß des Kopfes betont die Breite. Die Stirn ist niedrig und flach gewölbt. Bei den Augen ist das Oberlid betont, so daß es die obere Hälfte des Augapfels bedeckt. Die lange Nase steht vor. Das Kinn ist kurz. Ein langer dunkler senkrechter Strich läuft in der Mitte

der Stirn und über den Nasenrücken. Eine besondere Betonung der Breitendimension erhält der Kopf durch die großen, blockartigen Ohren, die weit abstehen. Stirn, Augenpartie und Nase werden eingerahmt durch ein von beiden Seiten in rundem Bogen bis zum Nasenflügel spitz vorstoßende, flach reliefierte Fläche, die dunkel die weiße Stirn, Augen, Nase einrahmt, unten die weiße Mund- und Kinnpartie freiläßt. Der Gegensatz zwischen dem weißen Gesicht und der dunkleren Umrahmung wirkt pikant und wird noch gesteigert durch die drei senkrechten dunklen Striche, die den Augapfel mit der Umrahmung verbinden.

Die Nasen erhalten ihren Ausdruck des Hochstrebens durch die Abschrägung der Scheidewand der Nasenflügel von unten her.

Die K ö r p e r sind schlank, rundlich, ohne Ausdruck. Die Arme liegen bei einer Figur im rechten Winkel am Körper an, zwei andere Figuren erheben die linke Hand zum Mund, die Rechte mit einer Art Sprechgestus seitlich hoch, — gewissermaßen das Gelöbnis des Stillschweigens darstellend. Die Geschlechtsteile sind mit großer Nachdrücklichkeit dargestellt, — die Behaarung der Schamteile ist nicht vergessen. Die Beinpartie, mit Kniebeugung, ist aber plump, — ohne Füße.

Die B e m a l u n g d e r F i g u r e n mit schwarz, weiß, gelb, rot, grau, macht einen ebenso neuen Eindruck, wie die technische Behandlung der Schnitzerei (abgesehen vom Kopf) als roh zu bezeichnen ist. Dazu kommt auch die Nachahmung europäischer Kleidungsstücke, wie z. B. einer Weste (Maes, AK, Fig. 58).

Eine Reihe anderer, unbemalter Figuren besitzt weiterhin Tervueren: männliche, weibliche, geschlechtslose und doppelgeschlechtliche S t a n d f i g u r e n (Abb. in AMC, Religion, Fig. 504—512).

Die Wandbretter mit freifigürlicher Beschnitzung in der Tervuerener Fetischhütte enthalten eine weibliche Standfigur (Nr. 26317), — eine männliche knieende Figur mit den Händen auf den Hüften (Nr. RIC a 97), — und einen Vogel mit langem Hals und rundgewölbtem Rücken. Die Färbung dieser Figuren und der Bretter ist sehr buntfarbig. — Andere Bretter mit freiplastischen Schnitzereien zeigen männliche Standfiguren, von denen die eine ein Gewehr hält, während die andere mit den Händen die Geste des Klatschens macht, oder eben jene Schlange zwischen Leopard und Hund (Nr. 4616 RIC a 48), die in den Annalen des Kongomuseums (Religion, S. 244) abgebildet ist.

Kleinere Stücke besitzt Berlin. Eine mit Fellmantel umhüllte, mit kleinen Stäben, Fruchtschalen usw. behängte Fetischfigur (Nr. 32 159). Eine kleine Standfigur auf kurzem Spitzpfahl (Nr. 3292). — Hamburg hat die Standfigur einer Mutter mit Kind an der Brust (Abb. bei Nu., S. 29), eine weibliche Sitzfigur mit Kind an der Brust (ebd. Taf. 17). Falls die zuletzt genannte Figur tatsächlich von den Bayaka stammen sollte, würde sie einen ganz anderen Typus darstellen, als wir ihn bisher kennengelernt haben. Die hohe, breite, hochgewölbte Stirn des langen Kopfes steht zum Gesicht in stumpfem Winkel, die Augen sind schmale, spitzovale Wülste, der breite Mund zeigt die zwei Reihen Zähne; es fehlt die Umrahmung von Stirn und Augenpartie; die Zehengliederung der Füße ist angegeben.

An jene Figur auf einem kurzen Spitzpfahl (Berlin) darf man wohl denken, wenn man bei van Wing („Congo“ II, 2, S. 59 f.) die Beschreibung des Schutzfeti-

s c h e s makala am Eingange des Lagerplatzes der Initianden liest. Hier ist die Rede von einem Pfahl, der in die Erde gesteckt wird und in seinem oberen Teil eine Figur darstellt. Oben auf diese Figur legt man einen Stein, der die bösartigen Zauberer abwehren soll und dem man große Bedeutung beimißt. — Dieser Gebrauch findet sich auch bei den B a s u k u am Konze, einem Nebenfluß der Wamba.

Das Britische Museum hat das M o d e l l e i n e s „z o r i l l a“ (07, Torday), der durch magische Mittel, wie Bestreichung mit Lehm, belebt wird, um für seinen Eigentümer fremdes Gut zu stehlen, — er ist ein schlanker Vierfüßler mit spitzem Hundekopf, geraden, im Querschnitt runden, fußlosen Beinen. In der Abhandlung von Torday und Joyce (Journ. Anthrop. Inst. 36. Bd., S. 39 ff.) ist die Figur eines D a c h s e s (40 cm lang) abgebildet: mit langem, rundem Körper, hochstehendem geradem Schwanz, spitz zulaufendem Kopf, kleinen Ohren (ebd. Taf. IV, 1).

Neben diesen Ganzfiguren besitzt Tervueren eine Reihe von H e r m e n: Köpfe auf hohen Zylindern, die in der Mitte eine viereckige, lange, hochstehende Aushöhlung haben, in die Medizin hineingetan wird (AMC, Religion, Fig. 513—519). Der Kopf- und Gesichtstypus ist der übliche. Doch gibt es Ausnahmen. So Breitschädel mit stark abstehenden Spitzohren (Fig. 516). Oder Gesichter mit kleiner Nase (Fig. 517).

Die M a s k e n s c h n i t z e r e i der Bayaka ist künstlerisch weit höher stehend, als ihre figurale Plastik. Wir haben v i e r v e r s c h i e d e n a r t i g e T y p e n d e r M a s k e n k ö p f e zu unterscheiden, von denen drei grundsätzlich gut mit dem Kopftyp der Figuren zusammengehen, während der vierte Typus eine ganz abweichende Sonderstellung einnimmt.

Der erste Typus zeigt ganze Köpfe mit Gesichtern, die den Ausdruck des Todes tragen und vielfach weiß gefärbt sind, — auf dem Scheitel dieser Masken erhebt sich die freiplastische Figur einer männlichen Sitzfigur oder die Standfigur eines Vierfüßlers oder eines Vogels. In einzelnen Fällen wird der Kopf durch große ornamentale Wölbungen bekrönt (Tervueren, Abb. in Maes, AK, Fig. 10 f., in AMC, Religion, S. 301; — Abb. bei Sy. II, Taf. V; — Abb. in H. Johnston, Grenfell and the Congo, II, 664, — JAI 37. Bd., Taf. 17, Fig. B 3, aus Zange, vgl. Torday, Camp and Tramp, S. 150).

Der zweite Haupttypus besteht aus einem großen Stülphut, der vorn eine kleine figürliche Schnitzerei zeigt, mit figuraler oder ornamentaler Bekrönung. Hier kann man zwei Untergruppen unterscheiden. Die weit zahlreicher vertretene gibt als jene Vorderfigur einen menschlichen oder tierischen Kopf, umrahmt von hohem, kreisrundem oder viereckigem Rand (Abb. in Maes, AK, Fig. 1—6; in AMC, Rel., S. 302). Die nur geringfügig vertretene zweite Untergruppe zeigt eine Maske mit einer Geburts-Szene (Maes, AK, Fig. 7). — Die Gesichter jener Hauptgruppe haben einen ziemlich gleichförmigen Ausdruck, — besonders scharf werden sie charakterisiert durch ihre lange Nase mit breiter, senkrecht nach oben zeigender Spitze. Der Mund ist immer geöffnet und zeigt zwei Reihen Zähne. Die Stirn- und Augpartie ist wie bei den Statuetten in einer runden Fläche durch die Einrahmung zusammengehalten. Nur in einem Falle ist die Stirn gebuckelt. — Ein Zapfen unterhalb des Kinns dient zum Festhalten während des Tanzes (Maes, l. c. S. 10). Der Aufsatzschmuck dieser Masken ist sehr variabel. So finden sich menschliche Stand-

figuren oder Vogel und eine Schlange oder Schlange, die einen Vogel verfolgt, oder ein Vierfüßler.

Die Farbigkeit dieser Masken ist nahezu ebenso groß, wie die der großen Fetischfiguren, gewöhnlich wird schwarz, weiß, rot bevorzugt.

Einen dritten Typus repräsentiert eine prunkvolle Maske, die in den Annalen des Kongomuseums unscharf abgebildet ist („Religion", S. 170, Text: ebd. S. 302) und die sich durch eine stark nach oben umgebogene breite Nase und sehr breiten, gewölbten Haaraufbau auszeichnet.

Der vierte Typus wird von zwei mächtigen Masken repräsentiert (Maes, AK, Fig. 12, 13, besser in Cahiers d'Art 1928). Diese Masken folgen nicht dem preziösen Typus der ersten beiden Typen, sondern haben Langschädelform mit breiter, niedriger, gewölbter Stirn, langen, hohen Backenwölbungen, langer, schmaler Nase, kleinem Mund, sehr langem, breitem, vortretendem Kinn, kleinen Augen. Der Haupteindruck dieser Masken beruht in dem Auf und Ab der Wölbungen und Vorsprünge von Stirn, Backe und Kinn. Wie die kubische Struktur, so weicht auch die Färbung des Gesichts von der Art der früher betrachteten Maskengesichter ab, — das Nebeneinander von Weiß (in Kinn und Aug) und Rot (der anderen Gesichtspartien) unterstreicht noch die Feierlichkeit der einfachen, großartigen Formensprache.

Die Erläuterungen, die Maes (AK, S. 9 ff.) zusammengestellt hat, ergeben, daß der erste und zweite Typus der Masken von den Fetischeuren bei den großen Tanzfesten gebraucht wurden, die bei den Initiations- und Beschneidungszeremonien stattfanden; die Masken des vierten Typs repräsentieren das männliche und weibliche Element des Fetischeurs.

Eine andere Maskenreihe, über die Maes keine formalen näheren Angaben macht, soll für die Neuinitierten bestimmt sein (AK, S. 13).

BASUKU. Auf Masken, in denen die Initianden der Basuku am Konzi, Nebenfluß der Wamba, kurz vor dem Ende ihrer Schulzeit tanzen, hat van Wing („Congo" II, 2, S. 60 ff.) hingewiesen. Es handelt sich nach ihm um Menschen- oder Löwenköpfe mit Aug- und Mundöffnungen. Raphiafibern stellen die Haare dar. Der Umriß der schwarz und weiß und rot bemalten und mit sehr vielen kleinen Ornamenten verzierten Masken ist oval. Als Größendurchschnitt gibt van Wing 40/50 : 25 cm an. Zu große Masken konnte man mit Hilfe eines Griffstabes halten.

BAHUANA. Von den Bahuana sind Schnitzwerke figürlicher Art nur in geringem Umfang bekannt geworden. Sie haben nach Torday und Joyce (Notes ethnolog., S. 296) keine Fetischfiguren. Dennoch sind einige Stücke nach Hamburg gekommen. Von diesen kennen wir ein paar Beispiele. So eine Mutter mit Kind, die auf einem viereckigen Untersatz sitzt (Abb. bei Nu., S. 28). Der kleine, runde Kopf hat eine niedrige Raupenfrisur, deren hinteres Ende spitz absteht, vorn aber bis zur Stirnmitte übergreift. Je zwei Wülste legen sich hinter das Ohr und reichen bis zum Hals hinab. Die Stirn ist hoch und breit gewölbt. Im ganzen macht der Kopf einen stark plastischen Eindruck, der freilich durch die hochgereckte Schlankheit der Figur gemindert wird.

Berlin besitzt eine Reihe von Standfiguren (Nr. 3309/11, 3778), die auf Grund einer Analogie mit einer schlecht erkennbaren Abbildung einer ge-

hörnten, geschlechtslosen Standfigur mit eingeknickten Beinen und zum Kopf erhobenen Armen, deren Enden handlos im Kinn des offenen Mundes verschwinden (JAI 36. Bd., Taf. 32, Fig. 1), den Bahuana zugeschrieben worden sind, da auch sie ihre handlosen Arme zum Kinn des offenen, zahnlosen Mundes erheben. Sie haben flache, im Umriß rundliche, breite Köpfe, rundliche Leiber und etwas eingeknickte Kniee. Die zuletzt genannte Berliner Figur ist gehörnt.

Zu diesen Figuren kommen einige Stücke des Hamburger Museums, die einen J a n u s k o p f mit langem Hals auf rundem Untersatz zeigen. Die Züge sind sehr unausgesprochen, nur flach angedeutet (Nr. 4528 bis 31 : 05).

Die Farbe all dieser Figuren ist rötlich. Eine Identität ihres Typus ist nicht zu erkennen, immerhin stehen sich die Figuren nahe. —

Bedeutender als die Figurenschnitzerei ist die M a s k e n s c h n i t z k u n s t der Bahuana. Der eigenartigste Typus ist in Dresden (Nr. 41 392) und mehrfach in Hamburg (Nr. 4367, 4369/73:05) vertreten: eine Stülpmaske mit zwei schweren, rückwärts gebogenen Hörnern, — der Kopf mit breiter, niedriger Stirn ist beherrscht von den fast kreisrunden, großen Augen, die eine kurze, abgeflachte Nase flankieren. Diese „Mahembe"- oder „Mungid"-Maske wurde zur Hochzeit des Häuptlings getragen.

Andere Hamburger Masken (Nr. 4374 : 05, 4375 : 05) repetieren typische Bayakamasken, sei es nun, daß sie von Bayaka eingeführt wurden, sei es, daß die Taufe unzutreffend ist.

Ein d r i t t e r T y p u s , der ebenfalls durch ein Paar in Hamburg vertreten ist (Nr. 4365, 4366 : 05), hat anscheinend einen wesentlich primitiveren Aus-

druck; doch sind mir diese Stücke nur aus dem Zettelkatalog bekannt geworden.

BAJANSI. Das Hamburger Museum besitzt ein paar vortreffliche Arbeiten. Vor allem die sitzende Mutter mit Kind (Nr. 5252 : 05; Abb. in Nu., Taf. 15), die Nuoffer eingehend besprochen (l. c. S. 25): „Nicht auf dem Schemel, sondern auf dem Stumpf eines Waldbaumes ruht der schwere Körper, und stark wie ein Baum steigt der Rumpf in die Höhe . . . Von Muttermilch strotzt die eine Brust, die andere, vom Kindesmund wie ein Schlauch hinabgezogen, ist schon fast leer von Nahrung . . . Auf den kräftigen Schultern und dem übertrieben dicken Hals sitzt der Kopf. . . . Kurz ist das Gesicht, bei den Männern eckig, bei den Frauen gerundet, die Nase breit zwar, aber nicht eingedrückt, die Lippen auffallend schmal. Ziernarben auf der Stirn; ein ornamentiertes Band geht quer über die Stirn.“ Die Frisur gleicht einer Art Raupenhelm.

Analog in ihrer Kräftigkeit ist eine weibliche Standfigur des Hamburger Museums (Nr. 5257:05) mit abgeflachterem Gesicht, in den Augen leicht eingewölbt, mit breiter, flacher, hoher Stirn, breiter, seitlich verfließender Nase, offenem Munde, flacher Backenpartie. Kurzer, dicker Hals. Schmale abfallende Schulternpartie. Runder, gerader Leib. Kleine Brüstchen.

BAMBALA. Aus dem Gebiet der Bambala ist eine größere Anzahl von Statuetten bekannt geworden. Es unterscheiden sich zunächst die Nord- und Südbambala in beträchtlichem Maße, soweit man dies nach den verhältnismäßig wenigen Exemplaren mit sicherer Provenienzangabe beurteilen kann.

Von den Nordbambala stammen eine weib-

liche und eine zwitterhafte Standfigur des Britischen Museums (Nr. 1907, 5 — 28. 38, aus Mokunji, Abb. im JAI 37. Bd., Taf. 17, A. 1; 1907, 5 — 28. 37), beide noch vor der zauberkräftigen Färbung mit Rotholz. Im Typus gleichen sie sich sehr: rundliche Schädelform, vorgewulstete Stirn, sehr schmale, ovale Schlitzaugen, kleine senkrechte Striche vom Auge abwärts. Ihre Frisur zeigt das Haar in hohem, rundem Schopf hochgenommen, der schräg nach hinten hochsteht. — Das Basler Museum besitzt eine rotgefärbte männliche Standfigur (Nr. 1912, 4105—10) mit breitem Kopf, stirnlos, mit dicker Nase.

Zu diesen Figuren kommen Nackenstützen der Nordbambala mit einer weiblichen oder mit einer Janusfigur als Tragfigur. Diese Figur streckt ihre mächtigen, vierkantigen Arme nach beiden Seiten wagerecht aus, biegt sie dann senkrecht nach oben. Ihr Leib reduziert sich auf die obere Hälfte, darunter setzen dann unmittelbar die breiten Beine mit ganz flachen, breiten Füßen an. Die Gesichter sind abgeplattet (Berlin, Nr. 31 989; London, Abb. bei Johnston, Grenfell and the Congo II, 745; HdL, S. 226; JAI 37. Bd., Taf. 17, A. 2, von Putumbumba).

Zu diesen Stücken, deren Herkunft von den Nordbambala sicher ist, kommen weitere Arbeiten, die z. T. stilkritisch auf die nördlichen Bambala zurückgeführt werden können. So ein Trommler des Tervuerener Museums (Abb. in AMC, Religion, Taf. 47, Fig. 578, Angabe der Bambalaherkunft in einem Briefe des Museums vom 23. November 1928), — die asexuelle Figur beugt sich wagerecht über den wagerecht liegenden Tambour, den sie zwischen den langen, dünnen Beinen hält. Das Gesicht zeigt starke Analogien mit den zuerst

erwähnten Figuren der Nordbambala im Britischen Museum, hat aber zierlichere Züge.

Auch eine Anzahl von Figuren des Hamburger Museums dürften den Nordbambala zuzurechnen sein. Ihre Physiognomie ist verwandt mit der des Trommlers in Tervueren. Da haben wir u. a. eine Doppelstandfigur (Nr. 4397 : 05): eine männliche und eine weibliche Figur, die nur im Rücken durch einen breiten Wulst miteinander verbunden sind. Die weibliche Figur ist von den Hüften aufwärts in Drehung nach links gegeben. Diese Figuren haben eine genaue Analogie der Struktur zu den Londoner Figuren.

Dann finden wir ebenfalls in Hamburg die interessante Schnitzerei einer Figurengruppe (Nr. 4408 : 05): ein Mann, der seine Hände auf die Schultern einer vor ihm stehenden, kleinen weiblichen Figur legt, sitzt auf einer Tragbahre, deren Tragbalken auf den Schultern zweier männlicher Standfiguren ruhen. Das Profil der Figuren zeigt die gleichen Züge, wie der Trommler des Tervuerener Museums, aber abgeschliffen und verkümmert. Diese Gruppe ist rot gefärbt, mit weißen Punkten im Gesicht und auf der Brustpartie; die Frisur ist schwarz.

Eine dunkelrote weibliche Standfigur des Hamburger Museums (Nr. 4400 : 05) gleicht einer Bajansifigur des gleichen Museums, die wir schon erwähnten (Nr. 5257 : 05), würde also auf einen Zusammenhang zwischen beiden Gebieten deuten.

Die Schnitzerei der Südbambala ist durch eine weibliche Standfigur in London (Nr. 1907, 5 — 28, 107) repräsentiert, die einen beträchtlich rundlicheren Typus darstellt als die nördlichen Arbeiten.

Wohl ist auch bei ihr der Kopf in die Breite gerundet, aber das Gesicht ist nirgends abgeflacht, sondern gewölbt. Ferner sind die Augen so vergrößert, daß sie den Gesichtsausdruck beherrschen. Auch bei dem Körper und bei den Gliedmaßen ist die herbe Form durch eine weichere Rundung ersetzt. — Immerhin haben wir eine stilistische Verwandtschaft beider Typen zu konstatieren.

Die rote Färbung der Figuren erklärt sich wohl aus der Gepflogenheit der Bambala, sich vollständig rot anzumalen und auch die Kleider, Haare, Schmuckgegenstände mit rotem Ton zu färben, — eine Gewohnheit, die Torday für die Südbambala ausdrücklich bezeugt (Camp and Tramp, Titelbildunterschrift).

Die Mitteilungen über den Gebrauch der Figuren sind kärglich. Torday und Joyce (Notes ethnol., S. 226; JAI 35. Bd., S. 419) berichten nur, daß holzgeschnitzte männliche und weibliche Figuren bei dem Erraten der Ursache von Todesfällen eine Rolle spielen, — der Fetischeur befragt sie angesichts einer großen Zuschauermenge. Es ist unklar, auf welche Figuren sich diese Notiz bezieht.

Einen bedeutenden Holzschnitzer der Bambala, mit Namen Molimo, erwähnt Torday (Camp & Tramp, S. 28). —

Ueber die Maskenschnitzerei der Bambala sind wir schlecht orientiert. Die Tervuerener Sammlung enthält eine gehörnte Maske (Nr. 1534 R II C b 54), auf die bereits Maes hingewiesen hat (AK, S. 16 f.). Es handelt sich um ein Stück, das den Typus repräsentiert, der uns bei den Bakete-Bapindi in größerer Zahl begegnen wird.

Das Hamburger Museum enthält eine Reihe von

Masken, die den üblichen Bayakatypus des Todesgesichtes mit bekrönendem, figürlichem Aufbau repräsentieren, der als Vogel, Vierfüßler, Affe usw. gegeben ist (Nr. 4305—4309 : 05). Falls diese Provenienzangabe richtig ist, würden wir also einen starken Zusammenhang zwischen beiden Stämmen zu konstatieren haben. Vorläufig wird man sie aber mit einiger Skepsis betrachten müssen.

BAKWESE. Die Tervuerener Sammlung besitzt eine Anzahl Bakwesefiguren, bei denen zwei Typen hervortreten. Vereinzelt kommen Standfiguren mit weicher Formgebung vor, die einen gewissen Naturalismus graziös zu gestalten wissen und die das Lob des Schnitztalentes der Bakwese durch Torday und Joyce (JAI 37. Bd., S. 148) zu rechtfertigen scheinen. So z. B. eine weibliche Figur aus der Ortschaft Yongo (Nr. 15 548).

In weit größerer Anzahl aber ist die entgegengesetzte Richtung vertreten, die auf das derbe, kantig Rohe geht. Es gibt hier Stücke (z. B. 14 499, 15 503), in deren Kopftypus die Schnitzkunst der Bambala anzuklingen scheint, ohne daß die Geschicklichkeit der Bambala erreicht würde. Bei diesen Stücken haben wir den von breiter Raupe überragten Rundkopf mit der größten Breite in Augenhöhe, abgeflachtem Gesicht, dessen Stirn durch kantige Begrenzung ersetzt wird, und zurücktretende Gesichtsmitte, aus der die Nase vortritt. Der Körper zeigt einen noch höheren Grad von Unbeholfenheit: in grotesker Eckigkeit stehen die Brüste in Ellenbogenhöhe, springt der Nabel doppelt so hoch vor. — Dieser Typ wirkt als Ausklang, um so mehr, als er vielfach europäische Farben verwendet.

BABUNDA. Die Babunda zeigen Tendenzen, die einerseits zu dem bisher behandelten Gebiet neigen, andererseits haben sie eine Richtung, die wir im Gebiet der Bapende-Bapindi wieder finden werden. Jenes kommt in den Statuetten, dieses in den Masken zum Ausdruck. Vermutlich haben die Babunda, die von den Kimbundu Angolas abstammen und vom Süden her (ob. Kuilu, Ortschaft Moshinge) im 16. Jahrhundert eingewandert sind (Man, 1919, S. 59 ff.; Torday u. Joyce, Notes ethnol., S. 230 ff.), bei ihrer friedlichen Durchdringung des Landes dessen Kunstsprache übernommen.

Die figürliche, nach Tordays Urteil hochstehende Schnitzkunst wird meines Wissens einzig vertreten durch die Sitzfigur einer Mutter mit Kind in Tervueren (Abb. in AMC, Religion, Taf. 47, Fig. 575, reprod. bei Nu., Taf. 18; Museumsbrief über Provenienz vom 23. November 1928). Es handelt sich um eine Figur, die dem Typus der analogen Hamburger Bayakafigur (abgeb. bei Nu., Taf. 17, Text S. 27) nahesteht; nicht mit Unrecht betont Nuoffer den Naturalismus der Gesichtszüge und die künstlerische Kraft der Figuration. Diese Figur zeigt also die Verbindung mit dem Westen auf.

Von kleinen Holzstatuetten in menschlicher Gestalt weiß Tordey (Bull. Soc. Belg. Et. Col. XVII, 701) zu berichten, die durch Zauberstoff mit magischer Energie erfüllt werden. —

An Masken besitzt das Tervuerener Museum ein Exemplar (Nr. 2870 R II C b 115). Diese Stülpmaske hat nahe Verwandtschaft mit den Masken der Bapende-Bapindi, aber sie übertreibt die bei einzelnen Bapendemas-

ken vorhandene Verlängerung der Kinnpartie, die wohl einen Bart andeuten soll, in hohem Maße. Dieser Fortsatz beginnt hier vorn unterhalb der Unterlippe und seitlich fast in Augenhöhe, geht schmaler werdend nach unten und biegt dann erst nach vorn. Dieser „Bart", der seitwärts und unten in Raphiafasern ausläuft, ist mit dem gleichen schwarz-weißen Dreieckmuster überzogen, den wir auch bei den Bapendemasken (zweiter und dritter Typus) vorfinden werden. Doch unterscheidet sich diese Maske von den Bapendemasken des zweiten Stils durch die allseitige Rundung und von denen des dritten Typus durch die maßvollere Formensprache naturhafterer Art, — von beiden Typen durch die runde Kopfbedeckung, die oben wagerecht abgeschnitten ist. Das Gesicht ähnelt mehr dem ersten Bapendetyp: mit niedriger Stirn, breitrückiger Nase, vorstehendem Oberlid.

BAPENDE-BAPINDI. Die Bapende am Loanje und die Bapindi am Kwengo und Kwilu bildeten nach Torday (Bull. Soc. Belge Etud. Col. XVII, 702) einstmals eine Gruppe, die am oberen Kwango wohnte und von dort vertrieben wurde, — nach der Trennung bildeten sich bedeutende Verschiedenheiten heraus. Diese ursprüngliche Einheitlichkeit des Ursprungs, die auch in dem Umstand anklingt, daß sich die Bapende selbst als „Bapindji" (laut Torday) bezeichnen, macht es begreiflich, daß beide Gruppen gleichartige Kunstformen haben. Eine Ausnahme bilden nur die bekannten M a s k e n a n h ä n g e r kleinen Formates aus Elfenbein, Holz, Messing, Zink, die am Flechtband auf der Brust getragen werden und — nach mündlicher Mitteilung von Herrn Torday — andeuten, daß die Träger ein Kimpasi durchgemacht haben (London, Berlin,

Wien); — bei den Bapindi gibt es solche Maskenanhänger nicht (Torday, l. c. S. 703).

Von figuraler Freiplastik ist nichts bekannt, außer einer weiblichen Standfigur der Bapindi, deren Gesicht einer schönen Bapendemaske des Britischen Museums (Nr. 1910, 4—20, 478) gleicht (Abb. im JAI 37. Bd., Taf. 17, A 3). —

Desto zahlreicher sind die Masken der Bapende-Bapindi in den Museen vertreten (Tervueren, London). Sie zeichnen sich gewöhnlich durch großen, halbrunden Kopfumriß und spitz zulaufende Kinnpartie aus.

Drei Hauptformen treten auf.

Zunächst einfache Vorlegemasken relativ naturalistischen Stils, die mit einem mehr oder minder großen Haaraufbau und Bartumhang aus Raphiafibern verbunden sind. Man kann innerhalb der naturalistischen Art verschiedene Formen unterscheiden, je nachdem es sich um eine ruhige oder mehr dynamische Stilisierung handelt. Für die einfach ruhige Art ist charakteristisch das sehr schöne Exemplar des Britischen Museums (Nr. 1910, 4—20, 478 [Bapende], Abb. bei Hilton-Simpson, Land and Peoples of the K., Taf. bei S. 283 r.; Maes, AK, Fig. 21). Ihre lange Form mit vorgebuckelter Stirn, langer Nase, breitem, offenem Mund, winklig gebrochener Augöffnung, weich gerundeten Backen hat ein Gleichmaß, das mit der schwarzbraunen Farbe sehr schön zusammenklingt. — Andere Masken dieser Art (Tervueren) haben wesentlich härtere Akzente.

Dramatischer werden andere Masken, die den Kopf gewissermaßen gewaltsam in die Breite oder in die Länge ziehen, zumeist die Stirn hochbuckeln und dem Gesicht auf verschiedene Weise einen lebhaft gespannten Ausdruck verleihen (Tervueren, Abb. in Maes,

AK, Fig. 15, Fig. 21 [Bapende]; Norden, Auf n. Pf. im Kongo, Titelbild [Bampende]; Werner, Mythology of all Races, VII. Bd., Taf. 241; C. Einstein, Afr. Pl., Taf. 45).

Die naturalistische Grundlage dieses Maskentyps wird bei dem zweiten Typus beträchtlich durch die stilisierende Tendenz überdeckt. Ihre radikale Form versieht zunächst den Kopf mit Annexen verschiedener Art. Eine Maske umzieht den Kopf allseitig mit einem Rahmen, der oben sehr breit, an den Seiten schmaler ist, so daß die ganze Maske den Eindruck eines gewissermaßen verdoppelten Kopfes macht (Tervueren. Nr. 15 403 R II C b 53 [Bapende]). Oder sie setzt auf den Kopf zwei Hörner (Bapindi, Maes, l. c. Fig. 19). Oder sie versieht ihn mit einem Paar gerader Hörner, die oben durch ein Querbrett verbunden sind (Tervueren, Nr. 15 409 R II C b 50 [Bapende]). Oder man setzt auf den Kopf ein hohes, breites, flaches Brett mit einer Durchlochung in der Mitte (ebd. Nr. 15 412 R II C b 42 [Bapende]), — oder es ist sanduhrhaft geformt (ebd. Nr. 15 390 R II C b 56 [Bapindi]) oder halbrund (London, Brit. Mus., Abb. in JAI, 37. Bd., Taf. 17, A. 4). Das Gemeinsame dieser verschiedenen Exemplare liegt in der niedrigen, breiten, gewölbten Stirn, dem flachen Gesicht, dem hohen, langen Nasenrücken, vorgeschobenen Augrändern (rund oder spitz oval) und in dem kleinen Mundblock (viereckig, rund, schmal oval). Das Kubische dieser Formen wird verstärkt durch die durchaus ornamentalisierende Bemalung mit parallelen Linien oder Dreieckreihen an den Backenseiten.

Ein dritter Typus, der aus dem zweiten Typ sich entwickelt haben mag, ist in einer großen Stülpmaske vertreten (Tervueren, Nr. 15 415 R II C b 85

[Bapindi]). Sie entwickelt jenen Typus in origineller Weise weiter, indem sie die Stirn auf das Nachdrücklichste nach vorn buckelt und sie steil abschrägt zur glatten, runden Gesichtspartie mit langen Augschlitzen, kleinem Mundkubus, kurzer, seitlich flacher, stirnhoher Nase und mit stirnhochbreitem, wagerechtem, flachem Rand, in den die Backen- und Kinnpartie verwandelt worden ist (s. Abbildung auf Tafel X.).

Uebrigens kommen solche Fortsetzungen der Kinnpartie, die mit diesem wagerechten Teil der Stülpmaske verwandt sind, auch bei dem zweiten Typus vor, — so bei der von Hilton-Simpson (Land and Peopl., Taf. bei S. 283 l.) abgebildeten Maske. Auch bei den B a b u n d a begegnen wir solchen, freilich nach unten gerichteten Verlängerungen des Gesichtes (s. oben S. 388).

Die beiden letzten Maskentypen der Bapende-Bapindi schließen sich ihrem ersten Typus gegenüber wieder zu einer Einheit zusammen und zwar in farbiger Hinsicht. Während der erste Typ schwarzbraun bevorzugt, ist der zweite und dritte Typ durchaus auf scharfe Farbigkeit eingestellt: färbt das Gesicht z. B. rot mit weißen Augwülsten, Mundblock, schwarzem und weißem Dreieckmuster auf den Backenseiten.

Ueber den G e b r a u c h d e r B a p e n d e - B a p i n d i m a s k e n stimmen die Mitteilungen zumeist überein. Nach Torday und Joyce (Notes ethnogr., S. 334) handelt es sich bei ihnen um I n i t i a t i o n s m a s k e n , und zwar sind es, nach Torday (Bull. Soc. Belg. Etud. Col. XVII, 703), die in der Initiation begriffenen Knaben, welche solche Holzmasken tragen. Die gleiche Angabe macht Hilton-Simpson (Land and Peoples of the K., S. 282). Diesen Mitteilungen gegenüber meint Maes (AK, S. 17) jedoch, die Masken

und ihr Kostüm (Abb. ebd. Fig. 19) dem „Fetischeur oder Beschnittenen“ zuschreiben zu sollen, während jene Angaben nur von den Initianden sprechen.

Allerdings beschränkt sich der Gebrauch der Masken nicht bloß auf die Initiationszeit. Sondern Bapendeträger von Palmöl für die Diamantminen in Tschikapa bedecken, nach Norden („Auf neuen Pfaden . . .“, Titelbild), ihr Gesicht mit einer Maske (zweiter Typus), und zwar als Schutz gegen die Dämonen.

Vergleichen wir die Masken der Bapindi mit denen anderer Stämme aus ihrer Nachbarschaft, so fällt die Verwandtschaft des ersten Typus der Bapindimasken mit dem ersten Typus der Bayaka auf.

BAKETE. An figürlichen Schnitzereien besitzt das Hamburger Museum ein paar schöne Stücke, die einen starken stilistischen Zusammenhang mit den Bushongoarbeiten aufweisen. Es handelt sich um eine männliche und eine weibliche Standfigur (Nr. 4857 : 06 und 858 : 06). — Andere Stücke der gleichen Sammlung („Kapungu und Kalamba“) machen z. T. einen benaluluahaften Eindruck.

Einen Uebergang zu den Maskenschnitzereien bildet ein Baketefetisch in Gestalt eines Kopfes, der dem zweiten Baketemaskentypus (s. u.) angehört und nach Angabe des Sammlers bei Geheimbundzeremonien auf einen Stab oder eine Lanze gesteckt worden sein soll (Tervueren, Nr. 15 003 R II C a 101; Maes, AK, S. 32 f.). Der Form nach würde es sich um einen nicht zur Stülpmaske ausgehöhlten Kopf handeln. —

Die Masken der Bakete kann man in zwei Hauptgruppen einteilen. Die eine Gruppe zeigt einen

Typus, der übereinstimmt mit dem zweiten Typus der Bapende-Bapindi: halbrunder Umriß der oberen Kopfhälfte, spitz zulaufende Kinnpartie, vorgewölbte Stirn, abgeflachtes Gesicht, lange, ziemlich schmale Nase, schmale Augschlitze (Tervueren, Abb. in Maes, AK, Fig. 16 ff., Text S. 16 ff.; ferner Tervueren, Nr. 17 433 R II C b 65, 17 434 R II C b 104).

Von dieser Reihe sind die ersten drei Exemplare mit Aufsätzen versehen, wie wir sie analog auch bei den Bapende-Bapindi finden: sanduhrförmiges Brett, ein paar Standfiguren, zwei Hörner. Auch die Färbung stimmt mit den betreffenden Bapendemasken überein: rotes Gesicht mit schwarz-weiß-rotem Dreieckmuster.

Die zweite Maskengruppe, die den Ostbateke im Lubudi-Sankurugebiet entstammt, umfaßt große Stülpmasken eines ganz anderen Formprinzips. Ihr Umriß betont bei aller Höhe die Breitendimension. Die Schwerfälligkeit dieses Typus wird belebt und dramatisch erregt durch die Form der sehr langen und an dem Ende sehr verbreiterten Nase, und durch die Augäpfel, die aus Einsenkungen in mächtigen Kegeln vorstoßen. Den oberen Abschluß dieser Figuration, die zu den bewegtesten Formgebilden Afrikas gehört, bildet eine hohe, runde Kopfbedeckung, die einmal oder mehrfach eingezogen ist, diskushafter Art (Tervueren, s. Maes, AK, Fig. 34, Text S. 32 f.; Berlin, Abb. bei Sy. III, Taf. 19; Hamburg Nr. 5244:07). Ein Zusammenhang mit dem ersten Maskentypus ist durch die rote Gesichtsfarbe und das schwarz-weiß-rote Dreieckmuster gegeben, das sich in breiter Lage unterhalb der Augen quer über das Gesicht zieht.

Neben diesen Hauptgruppen treten noch andere Formen vereinzelt auf.

So wird im Mus. Journ. Philadelphia (XI. Bd.,

1920, S. 39, Text S. 55) eine Maske abgebildet, die wir ohne die ausdrückliche Angabe, daß sie den Bakete entstammte, eher den Buschongo und Bena Lulua zuteilen würden.

Eine sehr interessante Janusmaske besitzt Hamburg (Nr. 6667 : 06). Das Hauptgesicht erhebt sich hoch reliefiert von einem viereckigen, plattenhaften Grund. Die Stirn ist gut gewölbt, schließt als Wulst das Gesicht ab und läuft in breitem, etwas eingesenktem Nasenrücken bis zur scharf nach vorn vortretenden Nasenspitze weiter. Die Augwülstchen liegen in tiefen, viereckigen Einsenkungen. Die schmale Durchbrechung des Mundes dient zum Durchschauen. Diese Seite der Maske ist reich mit Kupfernägeln dekoriert. Die Rückseite zeigt eine Kappe zum Aufsetzen, mit einem kleinen, hochplastischen Kopf darüber: mit stark gewölbter Stirn, schmalem, eingewölbtem Nasenrücken, breitem, offnem Mund.

BENA LULUA. Die Figuren der Bena Lulua umfassen in der Tervuerener Sammlung Standfiguren von Männern, Frauen, Müttern mit Kindern, — Halbfiguren zum Aufstellen und als Bekrönung einer kurzen Spitze, die wohl zum Einstecken diente. Der Typus all dieser (ca. 20) Figuren ist der gleiche: auf schlankem Körper erhebt sich auf langem Hals ein großer Kopf, im Umriß meist oval und mit langem Kinnbart, — die Frisur besteht in hornartigem, spitzem Zopf, der nach oben steht, und zwei Zöpfen, die nach unten zeigen. Die Arme, deren Schulterblätter stark hervortreten, halten in den Händen Szepter und Schale oder Flasche. Um den Leib ist ein Leopardenfell gegürtet, das vorn herabhängt. Der Nabel steht stark vor, — bei einer Mutterfigur ist die Spitze des übergroßen Nabels nach

unten verlängert (Nr. 9446 R II C a 131). Das Auffällige der meisten dieser Figuren ist ihre überaus reiche Tätowierung: Stirn, Gesicht, Hals, Schultern, Oberarme, Vorderseite und Rücken des Körpers, Gesäß und Waden sind mit reliefierter Ornamentik überzogen, die sich eines großen, variantenreichen Formschatzes bedient: Zickzack, Halbrund, Viereck, Punkt, Voluten, S-Linie, Kreise usw. Ein besonders auffälliges Ornament hat die Form eines gleichschenkligen Dreiecks mit sehr stumpfem Winkel, dessen Grundlinie nicht zu Ende geführt worden ist, sondern kurz vor dem Ende mit einem offenen Haken endet. Diese Ziernarbe kommt auf Backe, Körperseite und Rücken vor, — eine merkwürdige Form, deren Genesis nachzugehen sehr interessant wäre. Im allgemeinen werden geschwungene Linien bevorzugt (Abb. in Luschan, Beninwerk, Taf. 127; Sy. III, Taf. 20, 21; Art. et Décor. 1921, S. 10; bes. IPEK 1928, Taf. III, IV, Text S. 80).

Bei den männlichen Figuren gibt es allerhand Varianten. — Vgl. Zusatz II.

Bei den weiblichen Figuren haben wir Beispiele für solche Typenunterschiede nicht feststellen können. Hier ist anscheinend nur der entwickeltste, am reichsten ornamentierte Typus vertreten. Eine sehr schöne Mutterfigur (Tervueren, Nr. 18 805 R II C a 142) zeigt eine weibliche Standfigur mit sehr weich geformtem Kopf, schlankem Hals, ein Kind wagerecht in den Armen haltend, — der weibliche Typus ist dem männlichen, herberen gegenüber sehr gut herausgebracht.

Erläuterungen dieser Figuren bringt die Literatur nicht, außer einer Notiz von Wißmann (Im Innern Afrikas, Taf. bei S. 262, Fig. 1, 2, Text S. 263), der zufolge die von ihm abgebildete Figur (Berlin) „maka-

bu-buanga" genannt wurde, — in der Abwesenheit des Häuptlings beschirmte er dessen Eigentum.

Aehnliche kleinere Figuren (ebd. Fig. 3, 4) spricht Wißmann als männliche Schutzfetische an. Weibliche Figuren (ebd. Fig. 5, 6) erklärt Wißmann für Schutzfetische der Felder, — sie tragen als Zeichen des Ueberflusses und der Arbeitsamkeit in den Händen eine Schale voll Maniokmehl und einen Stampfer.

Von größerer musealer Verbreitung, als jene Häuptlingsfiguren, sind Hockerfiguren auf übergroßen Füßen, den Kopf auf die Hände gestützt (Tervueren, AMC, Rel., Fig. 527), — vielfach sehr graziös, vor anderen Figuren sich auszeichnend durch deutlich sichtbare Angabe der Rippen und des Rückgrates.

Gruppenbildung von Figuren kommt anscheinend nur in Gestalt eines Häuptlings, der auf den Schultern eines Sklaven reitet, vor (Leipzig, Nr. 4876 [„Baluba"], Abb. in „Gäste" [Kattowitz] I, 83).

Die Färbung der Figuren ist gewöhnlich rot. Eine Häuptlingsfigur in Leipzig (Nr. 4874 [„Baluba"]) hat braune und weiße Ziernarben auf graugrünlichem Grund.

Die Gebrauchskunst verwertet mit großem Geschick die figuralen Formen der Freiplastik. So hat Wißmann einen großen Tambour mitgebracht, der getragen und teilweise gebildet wird von der Gestalt eines stehenden Mannes (Berlin, Abb. bei Wißmann, l. c. S. 215, Sy. II, S. 139, C. Einstein, Afr. Pl., Taf. 24), dessen Kopftypus der entwickeltsten Form der besprochenen Standfiguren entspricht, in seinem Körperbau die sachlich notwendige Vereinfachung zeigt, im Gesicht ohne Ziernarben ist.

Dazu kommen Hanfstampfer. So in Tervue-

ren (Nr. 9081) eine kleine weibliche Standfigur mit einem Rundgefäß auf dem Kopf. Oder eine der bekannten Hockerfiguren (ebd., Abb. in AMC, Rel., Fig. 528). Diese Figur dient auch als Pfeifenkopf (Wißmann, Unter deutsch. Flagge, S. 98).

Eine Kopfstütze mit tragender Standfigur (Abb. bei Sy. I, Taf. 8) dürfte nach den Tätowierungen ebenfalls den Bena Lulua zuzuschreiben sein. Ebenso ein Exemplar in Tervueren (Abb. in Art et Décoration, 1921, S. 10, Fig. 13 b).

Nach Wißmann (Unter deutsch. Flagge, S. 102) würden die Bena Lulua auch Tonplastik ausführen; er erwähnt wenigstens im Boden vergrabene, aus Ton gemachte Tiergestalten, die die Eltern eines Häuptlings repräsentierten.

Fetische (Figuren?) mit Kreuzen erwähnt Johnston (Grenfell and the Congo, I, 160, A. 3). —

Das Maskenwesen der Bena Lulua kennt keine große Abwechslung der typischen Grundform, mit wenigen Ausnahmen, aber es variiert sie auf geschickte und geschmackvolle Weise. Man kann fünf Gruppen verschiedenartiger Stilisierung unterscheiden, für welche das Tervuerener Museum eine Fülle von Belegmaterial liefert.

Der erste Typus umfaßt Masken, die durch eine eingewölbte Augenpartie zwischen zumeist stark vorgewölbter, breiter Stirn und vorgeschobener, schmaler Kinnpartie gekennzeichnet werden (Nr. 15 399 R II C b 99, s. Maes, AK, Fig. 31, hier irrtümlich als Bankutshu bezeichnet; Nr. 3341, Abb. in „Afrika", I, Taf. IV, bei S. 224). Die farbige Ornamentierung besteht in schwarzen, weißen, gelben Strichen, Zickzacklinien auf der Gesichts- und Stirnfläche außerhalb der Augen, deren Partie schwarz ist und durch den Kontrast mit

der farbreichen Umgebung einen starken Stimmungsausdruck gewinnt, der durch die Vertiefung der Augenpartie noch verstärkt wird. Die stimmungsvolle Kraft dieser Maskenreihe beruht auf ihrer Farbgebung. — Der zweite Typus umfaßt Masken, deren Köpfe oben breit und wagrecht abgeschnitten sind und sich aussondern durch ihre Augpartie, deren Augäpfel kurz und kegelförmig vorstoßen, umzogen von rundem Graben, der mehrfach durchlöchert ist (wohl um dem Träger die Durchsicht frei zu geben) (Nr. 6663 R II C b 122, s. Maes, AK, Fig. 32 [irrtümlich als Bankutshu bezeichnet]). Farbig ist diese Gruppe noch reicher ausgestattet, als die vorhergehende. Varianten liegen hier deutlicher zutage in breiten Bändern aus Dreieckreihen oder aus Streifen oder Tupfenflächen. — Ein dritter Typus wird durch eine flachgewölbte Maske vertreten (Nr. 5941 R II C b 90), deren breite Stirn oben wagerecht abgeschnitten ist, — die Augen sind schmale Ovalwülste in flacher Vertiefung, die breite Nase steht vor und ist mit dem halbrunden Block des Mundes reliefhaft verbunden. Die Bemalung ist auch hier lebhaft. — Der vierte Typus ist in den europäischen Sammlungen an verschiedenen Stellen vertreten. Er zeigt die reichste Ausstattung mit farbiger Bemalung, farbiger Stoffbekleidung der Schädeldecke mit aufgenähten Kaurimuscheln, — besonders prächtig wirkt ein breiter Streifen mit Perlenüberzug, der von der Nasenwurzel über den Mund zur Kinnspitze sich erstreckt. Diese Masken sind im Vergleich mit den sonstigen afrikanischen Masken als elegante kunstgewerbliche Arbeiten zu bezeichnen (Tervueren, Nr. 24 969 R II C b 87, s. Maes, AK, Fig. 29 [rechts unten]; — Leipzig, Nr. 26 499, s. Sy. II, Farbtafel VI). — Der fünfte Typus ist nur in zwei mir bekannten

Exemplaren vertreten (Tervueren, Nr. 15 421/22, R II C b 88/89). Diese Masken zeigen einen ganz anderen Typus, als alle bisher betrachteten Bena Luluamasken. Es sind Stülpmasken mit großer, gut gewölbter Stirn, die fast in gleicher Höhe im Nasenrücken weiterläuft und zu den Vertiefungen der Augpartie abschrägt, in denen sehr große, vorn querkantige Wülste sich unmittelbar an die Nase anlegen. Das Gesicht ist ganz flach und glatt, nur durch lebhafte Farbgebung aufgeteilt.

Ueber den Gebrauch der Masken gibt es nur ganz ungenügende Mitteilungen, die Maes (AK, S. 31) anführt. Danach meint hinsichtlich des ersten Maskentyps der eine Sammler, daß die Kinder sich ihrer bei Spielen bedienten, während die anderen Sammler sie als Teil einer Kostümierung für die Angehörigen eines Initiationsgeheimbundes bezeichnen. Maes selbst hält sie für Einweihungs- und Beschneidungsmasken, ohne einen Grund für diese These anführen zu können.

Hinsichtlich der Lokalisation der Maskentypen ergibt sich aus den Notizen von Maes (AK, S. 31 f.), daß der erste Maskentyp aus dem Südwesten von Luluaburg, besonders aus dem Süden von Shitadi stammt, während der zweite Typus im Nordosten des Gebietes der Bena Lulua im Gebrauch ist.

BUSHONGO. In diesem verhältnismäßig kleinen Gebiet, dem Torday und Joyce eine eingehende Monographie widmeten (AMC, „Les peuples Bakuba. Les Bushongo“, 1911, im folgenden als „L. Bush.“ zitiert), treffen wir auf eine überaus reichhaltige und künstlerisch hochstehende Kunstübung. Die rein figurale Kunst ist freilich im ganzen wenig entwickelt. Wenigstens sind uns nur wenige Exemplare figürlicher

Schnitzwerke erhalten. Diese wenigen Exemplare gehören aber zu den bedeutendsten Zeugnissen der afrikanischen Schnitzkunst, — weniger ihrem Ausdrucksgehalt, als ihrer technischen Vollendung und ihrem inhaltlichen Interesse nach. Es handelt sich um Statuetten von Bushongokönigen, also um Erzeugnisse einer Hofkunst. Sie haben in dieser Hinsicht eine Analogie zur Kunst von Benin, die ja ebenfalls als Hofkunst auftrat. Wir finden denn auch die gleichen Merkmale, wie bei ihr, so bei den Bushongo: keine urwüchsige, sondern sehr kultivierte Kunstrichtung, mit starkem naturalistischem Einschlag, der von der Tendenz zur „hohen Haltung" durchdrungen wird. Diese Charakteristik gilt von der ganzen Bushongokunst mit nur wenigen Ausnahmen, sie gilt aber besonders von den Figuren der Könige.

Im Besitz von Museen befinden sich 5 Exemplare (zwei in Tervueren, drei in London). Diese Figuren stellen Könige der Bushongo in gleicher Haltung dar: auf einer kleinen, viereckigen Basis mit gekreuzten Beinen, im Scherenschnitt, sitzend, die linke Hand auf das linke Schienbein gelegt, in der gesenkten Rechten ein Szepter haltend. Auf dem Kopf eine kappenförmige Bedeckung, mit einer Art Sonnenschirm, das Kennzeichen des Adels (Torday in „Africa", I, 165 f.). Vor der Sitzplatte sind freiplastisch verschiedene Attribute angeschnitzt, die auf bestimmte Handlungen oder Eigenschaften der Dargestellten hindeuten. Diese rund 54—62 cm hohen Figuren gleichen sich fast genau. Vielleicht, daß die angeblich älteste Figur als unantastbares Vorbild galt. Der Kopf zeigt jeweils den gleichen breit ovalen Umriß. Die Stirn ist breit, nicht hoch, begrenzt von der flachreliefierten Frisur. Die Nase ist breit und tritt stark vor, mit leicht gebogenem Nasenrücken. Der

breite Mund hat dickwulstige Lippen. Das breit gerundete Kinn ist betont. Die breiten Augen haben spitzovale Wülste mit betontem Oberlid. Im Ausdruck der Köpfe liegt die Verbindung von Ueberlegung und Willenskraft. Dieser Kopf sitzt auf einem relativ schlanken Körper mit hochgezogenen, ziemlich breiten Schultern. Um den Leib ist ein breites, angeschnitztes Band geschlungen, das mit zwei oder drei Reihen Kauris besetzt ist.

Die Attribute der Figuren sind verschieden. Die älteste Figur, die den Shamba Bolongongo darstellt (Torday und Joyce, L. Bush., Taf. I, — in Man X, Taf. I, — reproduz. bei Sy. II, S. 131), zeigt ein Mankalaspielbrett, weil er dies Spiel (wohl aus dem Königreich Kongo) bei seinem Volk eingeführt hatte (Torday in „Africa", I, 167). — Die Figur des Bope Pelenge (Torday und Joyce, l. c. Taf. XXIII) zeigt einen Amboß, da er ein berühmter Schmied war. — Misha Pelenge Che (Abb. ebd., Taf. ebd., — bei Einstein, Afr. Pl., Taf. 38, 39) und Kata Mbula führen eine Trommel, da sie keine besonderen Verdienste hatten. — Mikope Mbula (Abb. in Man, 1925, Taf. M; in „La Nervie", 1926, Sondernr. „L'Art Nègre", S. 30) hat vor sich eine kleine menschliche Figur, die nach Joyces Annahme vielleicht die Sklavin darstellt, die er geheiratet hat.

Torday und Joyce (l. c. S. 35) setzen die Statuette von Shamba Bolongongo in den Anfang des 17. Jahrhunderts, — die Figuren von Bope Pelenge und Misha Pelenge in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, — die von Kata Mbula und seines Nachfolgers Mikope Mbula in die erste Zeit des 19. Jahrhunderts.

Die Zahl der Königsstatuetten ist gering. Nach der Ueberlieferung der Eingeborenen wurden nur dann Bild-

nisse der Herrscher geschnitzt, falls sich zu ihrer Zeit ein besonders tüchtiger Künstler fand. Die Bilder von Misha Pelenge Che, Bope Pelenge, Kata M'Bula sollen von dem gleichen Schnitzer herrühren. Die Statuette des Mikope Mbula scheint von einem dritten Schnitzer zu stammen. Wir hätten also im ganzen die Arbeiten von drei Künstlern vor uns. Joyce hat eine gute Charakteristik der Figuren gegeben (Man, 1910).

Außer diesen Königsfiguren ist wenig an freifigürlicher Schnitzerei bekannt geworden, also auch wohl nicht mehr vorhanden.

Einen J a g d f e t i s c h in Gestalt eines aus dichter Umhüllung von Stoffen, Raphia usw. herausragenden gehörnten Kopfes mit breit ausladender Stirn, schmalem Gesicht, pointierter Nase besitzt das Britische Museum (Abb. in Folk-Lore XXII, Taf. I, — bei Torday und Joyce, L. Bush., S. 118). Kupferblechstreifen bedecken Nasenrücken, Augen, ziehen sich gradlinig vom Ohr zum Auge, in Dreizackenmusterung über die Stirn. Beide Elemente: Horn und Gesichtsbeschlag deuten wohl auf Basonge-Einfluß hin. — Auf die gleiche Einflußsphäre ist auch wohl die Dekoration von drei sehr roh gearbeiteten S t a n d f i g u r e n des Tervuerener Museums (Nr. 15 486 usw.) mit Knochenteilchen zurückzuführen, die vor allem in die Stirnfläche gesteckt sind. Diese Figuren haben einen Stilcharakter, der sich von allen anderen Bushongoarbeiten durchaus unterscheidet. An die Stelle der technisch vollendeten, innerlich kultivierten Durcharbeitung, die alles Grobe und Kantige vermeidet, tritt hier eine ebenso kantige, wie grobe Figuration, die allerdings voll urwüchsiger Kraft ist. Eine von Torday und Joyce (JAI 37. Bd., Taf. 18 B) als Bakubaarbeit bezeichnete S t a n d f i g u r ist doch wohl den Baluba (Bena Lulua!) zurück-

zugeben. — Holzgeschnitzte Puppenfiguren bilden Torday und Joyce (L. Bush. S. 86, Text: S. 87) ab: Kopf auf Säule, also Herme, — Oberkörper mit Armen. — Schmiedeeiserne Figuren aus dem Bushongogebiet hat Torday in Antwerpen aufgefunden und auf den König Miele im frühen 16. Jahrhundert zurückgeführt, ohne einen schlüssigen Beweis erbringen zu können. (Abb. in Man, 1924, Taf. B, Text S. 17; vgl. „Africa", I, 159 f.). Es sind elende Machwerke im Körperbau und in der Durchformung der einzelnen Glieder, besonders ihrer riesenhaft großen, flachen Hände! — Dazu kommen noch (unscharfe) Abbildungen von Zauberfiguren (Torday und Joyce, l. c. S.28, 124).

Wir kommen jetzt wieder zu vorzüglich gearbeiteten Schnitzereien, wenn wir uns den Orakelinstrumenten des Bushongo zuwenden (Tervueren; London, Brit. Mus., Abb. bei Torday und Joyce, L. Bush., S. 123, Text S. 122). An einem langgestreckten, in der Mitte nach unten ausgewölbten Mittelstück, das von zwei Paaren relativ sehr starker Beine getragen wird, sitzt ein weniger stark stilisierter Tier- oder Menschenkopf in wagrechter Lage, während der kurze Schwanz meist schräg nach unten zeigt. Als Tierköpfe sind solche vom Krokodil, Hund, Schwein, erkennbar. Der Rücken dieser Figuren zwischen den Beinpartien ist glatt und flach. Bei der Orakelprobe werden kegelartige Rundstücke, die mit Wasser oder Oel befeuchtet sind, auf ihm entlang geführt (Maes, Oracles ou Fétiches divinatoires au Congo Belge, in „Congo", 1925). Der Typus der Figuren ist der gleiche bei den verschiedenen Untergruppen des Bushongo. Auch die Durcharbeitung scheint gleichmäßig gut zu sein; die besten derartigen Arbeiten meint Maes bei den Bashilele und Bakongo gefunden zu haben. Es finden sich

solche Stücke aber auch bei den Basongo Meno, Bankutu.

Gehen wir zur eigentlichen Gebrauchskunst der Bushongo über, so befassen wir uns fast ausschließlich mit den figurenhaft geschnitzten Trinkbechern, die in großer Zahl in den verschiedenen Museen stehen. Wir haben zwei Pole der Figuration: Einzelköpfe und ganze Figuren, dazwischen vermittelnde Stadien der menschlichen Figur.

Auch die Becher in Form von Köpfen können verschiedene Gestaltung zeigen. Da haben wir zunächst einfache Köpfe auf kurzem Untersatz (Abb. in Art et Décor. 1921, S. 4; Cicerone 1921, S. 616; C. Einstein, Afr. Pl., Taf. 35, 37; Clou. II, Taf. 34; Sy. II, S. 113, III, Taf. 17; Torday u. Joyce, L. Bush., S. 199 f.; Va. S. 62). — Dann Köpfe mit hohen Frisurhörnern (Abb. bei Bateman, First ascent of the Kasai, Taf. bei S. 96; Sy. III, S. 85, Ahnenkult und -bild, Taf. 17). — Neben den Bechern als einfachen Köpfen stehen solche mit zwei oder mehr Köpfen (Abb. in Art et Décor. 1921, S. 3; bei Bateman l. c., Taf. bei S. 96; Sy. I, Taf. 12; Torday u. Joyce, l. c. S. 200). — Dann hermenartige Köpfe. Ein dunkelbrauner Becher in Berlin (Nr. 18 643) hat einen langen, dicken Hals mit Griff auf der Rückseite. Eine Unterart dieser Hermenköpfe bilden Köpfe auf langem Hals, der in einen richtigen Fuß ausläuft (Abb. bei Einstein, Afr. Pl., Taf. 36; Torday und Joyce, l. c. S. 200).

Die Gruppe von Ganzfiguren-Bechern hat etliche vortreffliche Vertreter gefunden, sei es nun, daß es sich um einen kleinen Leib oder um eine Figur handelt, bei der eine freiplastikhafte Proportionalität herrscht (Abb. in Art et Décor. 1921, S. 4; Clou II,

Taf. 34; Sy. I, Fig. 13, 15, II, S. 133; Torday u. Joyce, l. c. S. 200).

Fast ausnahmslos sind alle diese Stücke gut durchgearbeitet, so daß jeder Becher eine selbständige Arbeit darstellt. Der Gesamtcharakter ist Repräsentation, voller Gehaltenheit. Einige Exemplare haben in den hohen, rund gebogenen Frisurhörnern eine besonders stark dekorative Geste. Der Ausdruck ist vielfach lebendig, ja in ein paar Fällen zu hoher Intensität gesteigert (so Abb. in Sy. II, S. 133).

Zu den Bechern treten vereinzelte Gefäße in Form von Figuren. So ein Gefäß in Schildkrötenform (Dresden, Nr. 41 391). — Ferner Tabakspfeifenköpfe aus Holz in Form von menschlichen Köpfen (Berlin, Nr. 4125, 19 542, 19 854/855). — Interessant sind die Zeremonialbeile, die die ganze Figur eines schlanken Menschen zeigen, in dessen Mund die Klinge steckt (Abb. bei Torday u. Joyce, l. c. S. 201 f.).

Ein merkwürdiges, seinem Gebrauch oder Bedeutung nach unbekanntes Objekt sind Hände, die halb geschlossen sind, an Armen aus doppeltem Flechtband, oben in einer großen, spitzen, etwas gewölbten Platte endend; die Finger haben ausgearbeitete Nägel (Abb. in Nederland-Indie, Oud & Nieuw, XI, 200; Berlin, Nr. 19 623). Möglicherweise repräsentiert diese Hand bzw. dieser Arm die Hand des getöteten Feindes, die einstmals jeder erwachsene Bushongo vorweisen mußte.

Die Masken der Bushongo kann man in einige scharf unterschiedene Gruppen aufteilen. Die erste Gruppe besteht aus Stülpmasken, die den „Bombo"-Typus repräsentieren (unscharfe Abb. eines Bombomaskenträgers bei Torday und Joyce, L. Bush., S. 22). Exemplare dieser Gruppe sind vielfach im Mu-

seumsbesitz (Berlin, Hamburg, Leiden [Abb. Schmeltz-Marquardt-Album, Taf. 200], London). Die größte Sammlung (acht Exemplare) besitzt Tervueren (Maes, AK, Fig. 27, 28).

Die gemeinsamen Merkmale dieses Typs sind die breite, stark vorgewölbte Stirn mit einem Dreizackornament, dessen Spitze auf dem eingesenkten Nasenansatz liegt, — das breite Querband aus Perlenreihen, das über die Augen und den Nasenansatz gelegt ist, die Bedeckung des Nasenrückens mit einem analogen Perlenstreifenband, — der geschlossene, in einzelnen Fällen mit Kupferblech überdeckte Mund, — das große, gut ausgearbeitete Ohr, — der geschwungene Kupferblechstreifen vom Ohrzipfel zum inneren Augwinkel, — zwischen Aug und Ohr eine oder mehrere hochreliefierte Kegelpunkte. — Der Schmuck: Kupferblechbeschlag, Perlen- und Kauristreifen, fehlt den einfachsten Masken. Ob wir es mit Altersunterschieden oder mit Stadien der Ausschmückung zu tun haben, kann noch nicht beantwortet werden.

In bezug auf die Darstellungsart dieser Maskenköpfe heißt es in einer Notiz bei dem Londoner Exemplar des Bombotyps (Abb. bei Torday und Joyce, L. Bush., S. 23), daß sie vom Vorbild eines wasserköpfigen Fürsten beeinflußt sei.

Eine ähnlich luxuriöse Ausstattung, wie die Bombomasken, haben die M u k e n g a - oder M o k e n g e - masken des Babendegeheimbundes der Bangenge-Bushongo (Abb. bei Torday und Joyce, L. Bush., Taf. V). Das Museum in Tervueren besitzt an 17 Exemplare dieses Typus (Maes, AK, S. 20, Abb. ebd., Fig. 23; — Berlin, Abb. bei Sy. II, S. 132; — Abb. in Bull. Soc. Belge de Géogr., 31. Bd., S. 183). Ihre Struktur hat Maes gut beschrieben. Das Ganze besteht aus Geweben

von Rottangstücken. Das Gesicht ist flach, gewöhnlich mit Antilopen- oder Büffelhaut überdeckt, die sorgfältig rasiert ist. Nase und Ohr sind aus kleinen Holzstücken geschnitzt und mit gedrehten Fibern befestigt. Die Exemplare, welche am reichsten ausgestattet sind, haben eine lange, hohe, zylindrische Verlängerung, die stark nach vorn gebogen ist und an der Spitze mit einem Büschel Papageienfedern oder kleinen Schellen verziert ist. Der Bart besteht aus Raphiafasern oder langen Ziegenhaaren. Nase, Augen, Augenbrauen, Gesichtsumrahmung, Kopfeinfassung, — alles besteht aus breiten Streifen aus Perlen- und Kaurireihen.

Die Deutung dieser Masken ist übrigens bestritten. Während Torday sie dem Babendegeheimbund zuschreibt, meint Maes (AK, S. 29 f.), daß sie von Berufstänzern vor aller Welt getragen würden.

Als dritte Gruppe wird der „Bungu"-Typ (eine Form, die mit dem Bombotyp entfernte Verwandtschaft hat) durch Exemplare in Tervueren und London vertreten (Nr. 6560 R II C b 107, Abb. bei Maes, AK, Fig. 26). Die stark vorgewölbte Stirn zeigt das bekannte Dreizackornament, die große Nase tritt aus tiefer Einsenkung stark hervor. Der Mund, in spitzovaler Blockform, hängt mit der Nase durch einen Wulststreif zusammen. Ferner: eine Stülpmaske mit zwei dicken, rückwärts gebogenen Hörnern, großer, sehr breiter Nase, kleinem Mund, brillenhaft umrandeten Augen. Eine wesentlich besser ausgeführte „Bungu-" Maske, in deren bunter Gesichtsbemalung sich der Einfluß der Bena Lulua zeigt, besitzt das Britische Museum (Abb. bei Torday und Joyce, L. Bush., S. 23). Nach Torday würde auch diese Maske dem Geheimbund der Babende angehören.

Ferner viertens die Maske „Nyati" mit zwei

großen, graden Hörnern (London, Brit. Mus., Abb. in Torday und Joyce, l. c. S. 23).

Zu diesen vier Maskenarten treten noch zwei weitere Gruppen, in denen die Bushongo mit den Bena Lulua übereinstimmen. (London, Brit. Mus., Abb. bei Torday und Joyce, l. c. S. 84; Tervueren, Nr. 3341 R II C b 117 [Maes, AK, Fig. 25], Nr. 15 416 R II C b 95, Abb. ebd., Fig. 33; — Abb. in Bull. Soc. Belge de Géogr., 31. Bd., S. 183). Die beiden Londoner Exemplare (Brit. Mus.) sind vom Sammler, E. Torday, als Wassergeistmaske und als „Shene malula, Tanzmaske des Babendebundes" bezeichnet.

Interessante, aber wohl moderne Stücke besitzt Neuchâtel (Abb. in Bull. Soc. Neuchât. de Géogr. 34. Bd. Taf. bei S. 64).

Ein Maskenkostüm „Le Nyenge", das von einem der alten Leute bei Initiationen kleineren Stils getragen wird, stellt eine unscharfe Abbildung in der Bushongomonographie von Torday-Joyce dar (S. 81).

Die Kamm-Maske Esapula (Abb. bei Torday-Joyce, l. c. S. 82, Text S. 87 f., — Maes, AK, Fig. 24, Text S. 23 f.) kommt für uns nicht in Betracht, da sie nicht figural geformt ist.

Eine Gruppe für sich bilden zwei „Tanzhüte für religiöse Tänze" im Hamburger Museum (Nr. 4 768 : 06; 4 771 : 06). Es sind Aufsatzmasken, die in ihrer pompösen und feierlichen Art eine gute Parallele zu den großen Aufsatzmasken der Joruben bilden. Das eine Stück stellt eine weibliche Halbfigur dar, deren Arme seitlich herabhängen. Das andere Exemplar ist eine weibliche Halbfigur mit Kind im rechten Arm. Die allgemeine Formgebung beider Arbeiten ist durchaus gleichartig. Im einzelnen sind sie gut durchgearbeitet. So sind die Augäpfel, die

in weißer Einsenkung liegen, oben weiß und unten rot, bzw. umgekehrt gefärbt. Die Fingernägel der Mutterfigur sind durch Kaurimuscheln angegeben. Die Bemalung und der Ziernarbenschmuck der Figuren ist sehr reich und wirksam in ornamentaler und farbiger (schwarz, weiß, rot) Hinsicht: konzentrische Vierecke, Zickzack, Parallelen, Dreiecke, Halbrunde, Punkte usw. Gesicht, Hals, Leib sind in verschiedene wagerechte Zonen aufgeteilt.

Dieser Figurentypus mit seiner überaus reichen und geschmackvollen Ornamentierung hat seine Analogien bei den Bakete (Hamburg, s. S. 393), Bankutshu (Tervueren, s. S. 411) und Yaelima (Tervueren, s. S. 412), aber er hat in diesen beiden Hamburger Figuren seine höchste Ausbildung gefunden.

Interessant ist die Mitteilung von Wilmet, die von Maes (AK, S. 24 f.) zitiert wird, daß der Bushongokönig selbst alle Bushongomasken als Nachahmung fremder Gebräuche bezeichnet hat. Für die beiden Maskengruppen, die Bena Luluamasken gleichen, ist das fremde Vorbild klar. Ungewiß bleibt noch, ob die anderen Maskentypen vielleicht ebenfalls ausländische Muster nachahmen. — Nach Harroy (Bull. Soc. Roy. Belg. Géogr., 33. Bd., S. 224) gehören die Masken nicht einem einzelnen, sondern den Alten der Ortschaft. Sie treten in Funktion bei Totenfesttänzen. Das weibliche Geschlecht darf den Tänzen nicht zuschauen.

BASONGO-MENO und BANKUTSHU. Von den Basongo-Meno und Bankutshu (Bankutu), die nach Maes (Notes sur les populations, S. 8) identisch, nach Torday (Bull. Soc. Belge Et. Col. XVII, 689) verschieden sind, kennen wir einige interessante figür-

liche Schnitzereien. Diese Arbeiten sind Halbfiguren, meist männlichen Geschlechts, von denen das Kongomuseum eine Reihe besitzt (Nr. 16 661 R IV C a 5, Abb. AMC, Religion, Fig. 525; Nr. 28 542 R IV C a 6, Abb. ebd. Fig. 526). Diese Figuren stehen in Penishöhe auf einer Rundbasis, in der die Sexualia frei herausgeschnitzt sind und deren Durchmesser ebensogroß ist, wie die Breite der Figuren in Ellenbogenhöhe. Die Köpfe sind verhältnismäßig klein gegenüber dem Oberkörper. Ihre Frisur ist oben flach, breit ausladend und in der Mitte bekrönt von einem rückwärts gebogenen oder auch geraden, dicken Aufsatz, der mit Kaurimuscheln verziert ist. Den Hals umziehen dünne Wülste. Der Leib ist sehr lang und schmal mit etwas abgebogenen Armen, die ihre breiten Hände oberhalb der Sexualia an den Leib legen. Diese etwas steife Haltung gibt den Halbfiguren eine nachdrückliche Feierlichkeit, die freilich durch den reichen Ziernarbenschmuck einen dekorativen Beiklang erhält. Diese Tätowierung ist nicht ganz einheitlich. Der Kopf hat zwei große Runden aus konzentrischen Ringnarben zwischen Aug und Ohr, ferner eine Rundnarbe am Nasenansatz. Weit bewegter und graziöser ist der Narbenschmuck des Körpers, vorwiegend aus konzentrischen Halb- und Ganzrhomben, konzentrischen Halb- und Ganzkreisen bestehend, zu denen Querstriche, Punkte, Kreuzlinien usw. hinzutreten.

Neben diesen exquisiten Schnitzwerken stehen andere, die einen roheren Charakter tragen. So ein kompliziertes Basonge-Menostück in Berlin (Nr. 19 586), das vier Figuren mit vier Köpfen und vier Armpaaren auf zwei Beinpaaren zeigt; der Leib ist für alle vier sozusagen ein Leib, auf dessen Rundfläche die handlosen, über den Sexualia zusammen-

gelegten Arme liegen. Der Kopftypus stimmt mit dem der Halbfiguren nicht überein: die allen Gesichtern gemeinsame Kopfpartie wölbt sich hoch und endet in einem kleinen Zapfen, — auch die sehr hohe Stirn ist im Umriß halbrund. Der Mund ist kurz, die Nase unbedeutend. Die Schulternpartie ist wagerecht abgeschnitten. Kopf und Körper ohne Ziernarben.

Einen Bankutubecher in Gestalt eines Kopfes mit zwei sehr großen Frisurhörnern, die sich um die gabelförmig nach oben verlängerte Stirn legen, besitzt Tervueren (Nr. 18 995 R IV A a 369); dem Stil nach gehört dieser Becher zur ersten Figurengruppe.

Die Bankutshumaske des Britischen Museums (Abb. bei Torday und Joyce, Notes Ethnogr., S. 173) entspricht in ihrer Stirn- und Nasenbildung dem ersten Figurentypus, von dem sie freilich sowohl in der seitlich geradlinig und schräg zulaufenden Backenpartie, als auch im vollständigen Mangel an Ziernarben abweicht. Diese Maske dient für Initiationszeremonien.

YAELIMA. Aus diesem Gebiet ist mir nur eine Halbfigur auf dicker Rundbasis bekannt, die das Tervuerener Museum besitzt (Nr. 3694 R IV C a 3, Abb. in AMC, Religion, Fig. 524, u. JPEK 1928 [Maes, Taf. VI]) und die analog ist den Halbfiguren der Bankutshu.

BENA KANIOKA. Die figürliche Schnitzerei der Bena Kanioka wird am besten durch eine Reihe von Holz- und auch Elfenbeinfigürchen repräsentiert, die das Tervuerener Museum besitzt. Wir haben verschiedene, z. T. genrehafte Motive vor uns. Neben einer einfachen weiblichen Standfigur aus Elfenbein (Nr. 1845 R II C a 62) mit steifen, gerad-

linigen Beinen haben wir eine weibliche Standfigur in starker Sitzstellung (Nr. 1846 R II C a 61), dann eine männliche Sitzfigur, deren eines Bein im Block steckt (Nr. 15 255 R II E b 1, analoges Stück bei C. Einstein, Negerplastik, Taf. 48 f.), oder eine weibliche Standfigur, die vor einem runden Gefäß steht und in den Händen einen großen Stampfer hält, dessen oberes Ende mit einem menschlichen Kopf beschnitzt ist. Zu diesen Freifiguren treten Dinge der Gebrauchskunst. So zwei Pfeifenköpfe in Gestalt einer auf Schemel sitzenden Frau, in deren Bauch das Rohrende führt (Nr. 1347 II RC a 60; Nr. 15 257); das zweite, ebenfalls in Tervueren befindliche Exemplar stammt aus dem Besitz eines Kiokehäuptlings.

Der Kopf dieser Figuren ist ziemlich klein im Verhältnis zum langen Körper und kleinen Beinen. Im Umriß oval, hat er eine hohe, breite, gut gewölbte Stirn, spitzovale Augwülste mit großem Oberlid und differenzierter Zeichnung, scharfen Nasenrücken, geöffneten Mund mit nach oben hochgezogener Oberlippe. Die Lippen sind durchweg schmal und lassen die Zähne oder die Zunge sehen. Die Frisur ist flach, dem Kopf angepaßt mit kleiner Reliefmusterung, — im Nacken hängt ein Doppelschopf. Die Schultern sind wagerecht und ziemlich breit, Leib und Arme lang und ziemlich dünn.

Zu jener Serie verschiedenartiger Motive kommen aus den Beständen des Hamburger Museums Stücke weniger ausgeprägten Stilcharakters. So Doppelköpfe mit langem Hals auf hohlem, viereckigem Untersatz (Nr. 5384 : 06; 5389 : 06; 5478 : 06), oder Doppelkopf mit kurzem Hals auf hohlem Bogen, der auf breitem Untersatz aufsteht (Nr. 5383 : 06), oder Januskopf mit Hals auf Rund-

basis (Nr. 5477 : 06). — Ferner gehört hierher eine Doppelfigur mit beiderseits männlichen Figuren, die durchaus basongehaft aussehen, also wohl von dort importiert sind (Nr. 5277 : 06).

Das Hamburger Museum besitzt auch Sitze mit Tragfiguren, — und zwar handelt es sich bei ihnen um einen Kopf oder eine Figur oder vier Figuren.

Dazu kommt dann noch eine Nackenstütze mit einer männlichen knienden Figur als Träger. —

Die Maskenschnitzerei der Kanioka ist durch ein paar Stücke des Hamburger Museums eindrucksvoll vertreten. Das eine Stück ist von Niemeyer („Kündung", 1921) veröffentlicht worden (Nr. 5742 : 06). Es handelt sich um eine schwarze Vorlegemaske mit einem roten Mittel- und zwei weißen Seitenzacken, die hinten am Kopf hochragen. Der Kopf selbst hat ovalen Umriß mit hochgewölbter Stirn, flacherer Mund- und Kinnpartie, zwischen denen die großen Augeinsenkungen mit hochreliefierten Augwülsten liegen, — der scharfe Grat der Nase ist stark eingebogen. Der Mund steht als zylindrischer Block vor. — Die andere rote Vorlegemaske (Nr. 5740 : 06) hat eine sehr stark vorgebuckelte Stirn, eine sehr kleine, spitze Nase, schmale Augschlitze, rhomboid geöffneten Mund mit langen Zahnreihen. Das Kinn fehlt. — Beide Masken haben mit den figürlichen Schnitzereien keine stilistische Gemeinsamkeit.

21. SANKURU-LOMAMI-KATANGA-GEBIET

BASONGE. Aus dem Gebiet der Basonge, denen Overbergh (Les Basonge, 1908) und Torday und Joyce (Notes ethnographiques, 1922, S. 1 ff.) größere und

kleinere Monographien gewidmet haben, sind uns zahlreiche Figuren, in geringerem Umfang Masken, sehr wenig figürlich verzierte Gebrauchskunst bekannt geworden.

Beschäftigen wir uns zunächst mit den Figuren (Tervueren, London, Berlin), so ist zugleich zu sagen, daß ein großer Teil der von uns als Basongearbeiten betrachteten und als solche im folgenden behandelten Figuren ihrer Provenienz nach nicht ohne Problematik ist. Diese Figuren stammen nämlich aus Luluaburg. Torday (Bull. Soc. Belg. Etud. Col. XVII, 684) weist darauf hin, daß sich in Luluaburg alle möglichen Rassen träfen. Andererseits sagt er (Notes Ethnogr., 1922, S. 1), daß die Basongegruppe der Zappo-Zapp in Luluaburg Flüchtlinge verschiedener Basongestämme, vor allem Benekki, Basanga, umfaßt, die 1888 unter dem Häuptling Zappo-Zapp nach Luluaburg ausgewandert sind.

Der Formenschatz, den die Figuren der einheimischen und der Zappo-Zapp-Basonge zeigen, ist in bezug auf die allgemeine Stellung der Gestalten eintönig. Es handelt sich zum allergrößten Teil um Standfiguren, die mit einer gleichartigen Gebärde die Hände seitlich an den stark vortretenden Bauch legen. Die Haltung dieser Gestalten ist die der einfachen Frontalität. Nur wenige wenden ihre Köpfe im rechten Winkel über die Schulter (Abb. in AMC, Religion, Taf. 42, Fig. 536). Ausnahmsweise und mißglückt ist gelegentlich der Versuch gemacht, die eine Hand an die Backe zu legen (Abb. ebd. Taf. 41, Fig. 534; Taf. 42, Fig. 540).

Knieende, hockende, sitzende Gestalten scheinen bei den Basonge nicht vorzukommen. Ebenso selten ist der Versuch einer gesteigerten Stilisierung,

so die Reduktion des Leibes zu einer dicken Rundscheibe (Abb. ebd. Taf. 42, Fig. 535). Im allgemeinen hält sich der Stilwille innerhalb eines engen Bezirks, in dem auch der Naturalismus sein Recht hat.

Neben den Ganzfiguren haben wir Halbfiguren (Abb. ebd. Taf. 43, Fig. 545 f.), die in der Haltung von den Ganzfiguren nicht abweichen. — Ferner Köpfe, bzw. Janusköpfe als Hermen (Abb. ebd. Fig. 574) oder als Bekrönung von hohlen, breiten Runden auf Untersätzen (Abb. bei Torday und Joyce, Notes Ethnogr., 1922, S. 26, Fig. c) oder auf menschlichen Füßen.

Nach der Monographie van Overberghs (S. 310) gibt es außer den männlichen und weiblichen Figuren solche, die armlos, kopflos, bucklig sind.

Eine Frauenfigur mit einer Schale in den Händen bilden Torday und Joyce (Notes Ethn. 1922, S. 39) ab.

Der Bauch, auf den die Figuren ihre Hände legen, ist durchweg sehr betont. Gewöhnlich ist er ausgehöhlt und mit Zaubersubstanz gefüllt.

Die Gleichförmigkeit dieser Figurenbildung wird auf äußerliche Weise gemildert. Einmal werden die Fetische vielfach mit allerhand Stoffen eingewickelt, mit kleinen und großen Gegenständen behängt, vor allem ihre Köpfe mit einem relativ sehr großen Antilopenhorn (mit Zaubersubstanz) oder mit Federn besteckt oder z. T. mit Kupferblechstreifen oder mit Kupfernägeln oder mit Zahneinlagen verziert. Auch Einlagen von Kaurimuscheln an Stelle der Augen sind häufig (Berlin, Nr. 1792, Abb. bei Sy. III, S. 41). Manche Figuren dieser Art wissen den metallischen Schmuck zu dekorativen Zwecken zu verwerten, denen man ein Gefühl für Größe nicht absprechen

kann. So umzieht eine Standfigur (Berlin, Abb. ebd. Taf. 25) den Hinterkopf mit einer großen Frisur aus kupfernen Metallplättchen, die dem Kopfe eine glänzende Aureole und großen Rahmen geben. — Es scheint, als ob die Zappo-Zapp in Luluaburg fast ausschließlich unverzierte Holzskulpturen, die einheimischen Basonge aber hauptsächlich mit Kupferbeschlag usw. dekorierte Figuren besäßen. Man kann auf Grund des literarisch bekannten Materials etwa fünf Stilgruppen unterscheiden (I.: Berlin, Nr. 31 974/75: „Basonge, Zappo-Zapp"; Tervueren, Abb. in AMC, Religion, Taf. 41, 42, Fig. 531—39; — II.: ebd. Fig. 540/41). — III.: ebd. Fig. 542 f. — IV.: ebd. Fig. 545 f., 548. — V.: ebd. Fig. 559, wohl auch ebd. Fig. 560, 561; Brit. Mus. Nr. 1891, Clarke.

Außerdem haben wir noch Exemplare verschiedenartigen Stilcharakters, die isoliert sind und insofern jeweils eine Gruppe für sich bilden. So eine schlecht erhaltene männliche Figur mit großem Kopf, breiter Schläfengegend, rundlich gewölbten Backen, spitzovalem Mund mit Zunge zwischen den Lippen, rundlicher Beinpartie (Tervueren, AMC, Rel., Taf. 41, Fig. 530). Ferner eine Figur mit breiter Stirn, spitzem Kinn, großen Augwülsten, dicker Nase (ebd. Taf. 46, Fig. 573).

Eine ausgefallene, sehr primitive Art stellt sich in einem Tervuerener Fetisch (Nr. 19 247 R II C a 199) dar.

Nehmen wir hinzu die Figuren mit Metallbeschlag und sonstiger Ausstattung, so ergibt sich für einzelne Gruppen eine Bereicherung, die vor allem der fünften Gruppe zugute kommt. (Und zwar: Frankfurt a. M., Abb. bei Va. S. 77, 78; Brit. Mus., Abb. in Torday und Joyce, Notes Ethnogr., 1922, S. 26, Fig. a; Berlin, Nr. 3623, Nr. 4256).

Falls die folgenden Stücke in Tervueren aus dem Gebiet der Basonge stammen sollten, würden sie ebenfalls zum 5. Typus gehören: AMC, „Religion", Taf. 44, Fig. 550, 551, 553, 554, 557. Dem eben besprochenen Typus nahe stehen zwei von Torday und Joyce (Notes Ethnogr. 1922, S. 26, Fig. b, d) abgebildete Figuren, deren Augen und Münder aber weniger differenziert geformt sind.

Ein paar Arbeiten der Bekalebue: Mann und Frau, erwähnt van Overbergh in seiner Monographie der Basonge (S. 366).

Ueber die Art der Aufstellung und der Benutzung solcher Fetische enthält die Literatur wenig. Wir entnehmen dem Reisebericht von H. Norden (Auf neuen Pfaden im Kongo, S. 104), daß bei den Basonge in Kisengwa „überall" die kleinen Erdhaufen mit Nkischigötzen zu sehen waren, — „sie wirken wie eine Holzpuppe auf einem Grabhügel". Der gleiche Reisende berichtet aus dem Gebiet der Benakalebue (er schreibt: Bakelebwa), daß vor der Begräbnishütte mit zahlreichen Nägeln beschlagene Nkischis am Boden lagen (ebd. S. 122), — ferner, daß die Nkischis von den Priestern angefertigt werden (ebd. S. 124).

Eine männliche Standfigur, die Maes abbildet (AK, Fig. 57), dient dazu, auf magischem Wege Leoparden dirigieren zu können (ebd. Text S. 56 f.).

In der Monographie van Overberghs (S. 310 f.) ist die Rede von einem Fetisch der Ortschaft Moana-Sukka, im Gebiet der Bena-Mona, der die Größe eines Jünglings hatte, — bei einer Beschwörung zuungunsten eines belgischen Abgesandten wurde er aus seiner Hütte herausgenommen, umtanzt und beschworen. Als die Wirkungen dieser Beschwörung sich bemerkbar machten, wurde er in Stücke geschlagen.

Eine Rolle scheinen Figuren auch bei den Festen zur Zeit des Mondwechsels zu haben. Wenigstens schildert ein Bericht in der Monographie Overberghs (l. c. S. 319 f.) über ein solches Fest in Dibue die Tänze um eine Figur, die folgendermaßen beschrieben wird: eine kleine männliche Figur aus Rotholz, eine Puppe im Arm, — ihr Kopf wie der eines Hundsaffen, mit dicken Lippen — mit einer Frisur aus Büffelschwanzhaaren, mit grünen Perlen besät und mit einer Kappe aus Affenhaut bedeckt, — Muschelschalen als Augen, Eisenringe um den Hals, zwei Kupfernägel als Brustspitzen, — ein Leopardenfell hing von seinem Nabel herab.

Aus der Gebrauchskunst sind zwei Sitze (Tervueren) erwähnenswert. Das eine Exemplar (Nr. 2104) läßt die Sitzplatte von einer weiblichen Standfigur tragen, deren Augen ziemlich große Knocheneinlagen haben. — Das andere Exemplar (Abb. in Art et Décoration, 1921, S. 7) mit zwei weiblichen Standfiguren, die sich den Rücken zukehren, steht der fünften Gruppe nahe und ist mit vier großen rhomboiden Komplexen von Ziernarben um den Nabel herum, sowie auf den Unterarmen und mit anderen Ziernarben versehen. Die ebenmäßig geschnittenen Köpfe dieses Stückes reihen es in die schönsten Arbeiten der Basonge ein.

Ein Sitz mit weiblicher Standfigur wird in der Monographie van Overberghs (S. 366) beschrieben, — er stammt aus dem Gebiet der Bena-Ebula. —

Das Maskentum der Basonge zerfällt in drei scharf gesonderte Typengruppen. Die erste Gruppe hat eine verhältnismäßig zahlreiche Vertretung. Sie umfaßt hochstilisierte Gebilde von Vorlegemasken mit

halbrund gewölbter Stirn, abgeflachtem Gesicht, das nach einer seitlichen Einziehung in der Mundhöhe sich in der untersten Partie wieder etwas verbreitert, — mit ganz schmalen Augen, hohem Nasenblock und mit hohem Zylinder- oder Blockmund, — das Ganze mit Linien in Zickzack, Fischgrätenmuster, schraffierten Dreiecken usw. eng überzogen. Solche Masken besitzt Berlin (Abb. in Sy. III, Taf. 11), Dresden, Stuttgart (Abb. bei Va. S. 110). Nach den Angaben von Frobenius (zit. bei Vatter, l. c. S. 107) stammt die Stuttgarter Maske aus dem Gebiet der Bena Mpassa, — es handelte sich um Masken, die mit dem Totenkult in Beziehung stehen und bei schwereren Erkrankungen und Sterbefällen in Aktion treten. Es sollen bei ihrer Herstellung bald ein Mensch (Vatter, l. c. S. 107), bald mehrere Menschen (ebd. S. 181) das Leben lassen, um der Maske Kraft zuzuführen. — Ihrem Stil nach gehen diese Masken durchaus parallel mit den Kifwebemasken der Urua, so daß hier wohl ein Zusammenhang besteht, der sonst zu fehlen scheint oder doch nur sich vereinzelt in den weiblichen Figuren mit Schalen oder den Sitzen mit Tragfiguren zu erkennen gibt.

Die zweite Maskengruppe entstammt dem Nordwesten des Bassongegebietes: den Basonge-Batempa. Eine Serie dieser Masken besitzt Tervueren. Maes hat ihren Typus gut charakterisiert (AK, S. 33): diese Masken haben eine längliche Form, prägen den Mund kaum aus, bilden die Nase durch die Verlängerung eines weit vorspringenden crête, die vom Scheitel ausgeht und eine vorgebuckelte Stirn bildet; die Augen sind durch zwei Zylinder gebildet, die hohl sind und stark vorstehen. Eine fächerartige Rundung, die mit Federn oder Raphia besteckt ist, zieht sich quer oben über die Maske. Manchmal ist dieser Quer-

wulst dreieckig und erinnert von weitem an die Mithra der Bischöfe (Abb. bei Maes, AK, Fig. 36). Neben solchen Stülp- und Vorlegemasken aus Holz (Tervueren, Nr. 19 284 R II C b 110, Abb. ebd. Fig. 35), die mit schwarzen, weißen, roten Linien verziert sind, gibt es eine Abart, die aus R a p h i a g e f l o c h t e n ist (Tervueren, Nr. 15 417, Abb. ebd. Fig. 38), weniger differenziert, aber mit analogem Querwulst und mit hohen Zylinderaugen.

Eine d r i t t e A r t wird durch eine Maske des Britischen Museums repräsentiert (Torday und Joyce, Notes Ethnogr., 1922, S. 29, Fig. 14): eine große, runde Stülpmaske mit großen, tiefliegenden Augöffnungen, stark vortretender Nase, viereckigem breitem Mund, drei fast wagerecht nach vorn vorstehenden Hörnern, — grau und weiß bemalt.

Die Basonge-Batempamasken werden gebraucht bei T ä n z e n , die a m E n d e d e r R e g e n z e i t stattfinden. Die Frauen dürfen die maskierten Männer nicht sehen (Maes, AK, S. 34).

BATETELA. Die F i g u r e n s c h n i t z e r e i der Batetela (London, Brit. Mus.) steht, verglichen mit den Arbeiten der Basonge, auf einer verhältnismäßig niedrigeren Stufe. Die Stücke, welche Torday und Joyce (Not. Ethnogr., 1922, S. 54, 55, 74) abbilden, sind teils äußerlich, teils innerlich so wenig gekonnt, daß ein intensiver Zusammenhang zwischen den beiden Nachbargebieten kaum bestehen kann, wenn auch die M o t i v e die gleichen, wie bei den Basonge sind: Standfiguren, mit beiden Händen die stark vortretende Nabelpartie, bzw. die Wölbung voll magischer Substanzen haltend. Aber es ist nicht bloß das geringfügige Können, das die Batetelaschnitzereien von den

Basongearbeiten trennt. Auch die Typen sind verschieden. So besitzt das Britische Museum zwei Standfiguren (Abb. bei Torday-Joyce, l. c. S. 74), deren schlaffe Art bei den Stilgruppen der Basonge nicht wiederkehrt. Nur das dritte, kleinere Stück (Abb. ebd.) gibt mit herberer Kantigkeit einem präziseren Stilwillen Ausdruck. — Die beiden Elfenbeinfiguren der Batetela in Basel (MfV, Nr. 1916, 4885/86) können das Werturteil über die Batetelaschnitzkunst nicht verändern.

Nach Torday (Bull. Soc. Belg. Etud. Col. XVII, 683) sind alle diese Figuren Phantasiefiguren, keine Fetische, — wiewohl doch die Einbohrungen in Nabelhöhe und die rundliche Substanzwölbung dort und auf dem Scheitel für ihre Auffassung als Zauberfiguren sprechen.

Ueber die Gebrauchskunst der Batetela wissen wir wenig. Frobenius hat einen Kopfbecher mit langem dickem Hals auf zwei langen, viereckigen Beinen (Berlin, Nr. 4232, Abb. in IAE VII, Fig. 71) veröffentlicht. —

Das Maskenwesen der Batetela hat starke Zusammenhänge mit dem der Basonge. Das Britische Museum besitzt eine große Stülpmaske, die die eigentümliche Konstruktion der drei schräg nach vorn stehenden Hörner auf der großen Londoner Basongemaske erklärt. Während sie bei den Basonge als sehr unnötig und auch unklar erscheint, bilden bei der Batetelamaske drei große Hörner, die lang und schräg nach vorn gerichtet und mit Fellstücken umkleidet sind, einen stilistisch einwandfreien Schmuck. Es scheint dies Moment also für die größere Originalität der Batetelastücke zu sprechen. Den gleichen Eindruck erweckt der Vergleich anderer Einzelheiten. Verblüf-

fend ist bei der Batetelamaske der Mangel an Angabe der Augen, — weder Oeffnungen noch Wülste sind vorhanden, nur die Ueberwölbung der Augen deutet auf die Struktur dieser Partie hin.

Eine zweite Gruppe der Batetelamasken (London, Brit. Mus., Abb. bei Torday und Joyce, Not. Ethnogr., 1922, S. 75 f., Text S. 74; — Tervueren, Nr. 19 347 R II C b 112) findet ihr abgeschwächtes Analogon ebenfalls bei den Basonge. Es handelt sich hier um runde Stülpmasken, deren Stirne durch eine Mittelkante senkrecht durchschnitten wird, die in dem Nasenrücken weiterläuft oder oberhalb der Nase spitzeckig endet; ein hohes Querbrett auf dem Kopf ist mit Federschmuck ausgestattet.

Dem Gebrauch nach sind Masken wie die beiden zuletzt erwähnten nach den englischen Forschern für Initiationszeremonien bestimmt, — vom Fetischeur getragen, um Schrecken einzuflößen.

Eine interessante Janusmaske besitzt Hamburg, die hier den Batetela zugeschrieben wird (Nr. 5611 : 07). Die Vorderseite der viereckigen Platte zeigt ein großes, die Rückseite ein kleines Gesicht, dies letzte oberhalb eines Kappenansatzes zum Aufsetzen der Maske. Der Kopf der Vorderseite hat eine sehr hohe, hochgewölbte Stirn, mit senkrechter Mittelkante, die zum stumpfkantigen Nasenrücken scharf nach unten sich senkt. Die Augen sind flach ovale Einsenkungen mit kleinem Querspalt, die aber über Augenhöhe liegen. Der Mund ist ein schmaler Querspalt, der zum Durchschauen dient. Diesen ganzen Kopf umziehen vier starkreliefierte Rillen. Der kleine Kopf auf der Rückseite ist, bei aller Plastizität, doch von verschiedener Struktur; so sind die Augen kurze Zylinder in großen, runden Abflachungen. Im Stil geht diese Ja-

nusmaske mit den oben beschriebenen Masken nicht zusammen.

BALUBA. Wir verstehen unter „Baluba" die Lubavölker in dem großen Gebiet, das im Westen von den Baluba-Hemba und der Moeroseegegend, im Süden von Rhodesien, im Osten von den Balunda und im Norden von den Basonge begrenzt wird. Den mannigfachen Wanderungen der Baluba, die Torday skizziert hat (Bull. Soc. Belge Etud. Col. XVII, 857 ff.), haben wir es wohl zuzuschreiben, daß kein einheitlicher Typus der Plastik vorhanden ist. Unter den Balubafiguren des Tervuerener Museums befinden sich verschiedenartige Typen, bei denen großenteils nur ein gemeinsamer Zug eine äußerliche Gemeinschaft stiftet: der stark vortretende Bauch, in den Zaubersubstanz hineingetan und der mit einem Propfen verschlossen wird.

Neben dieser Gruppe stehen zwei andere Gruppen aus Kayumba an der Mündung der Lufira im Süden des Balubagebietes. Sie zeigen einen wesentlich verschiedenen Formcharakter. Sie bilden insofern gegenüber der oben skizzierten Gruppe eine Einheit, als sie die mannigfachen Zutaten (Amulette, Benagelung usw.) entbehren, also nur als einfache Holzschnitzereien vor uns stehen. Von diesen beiden Gruppen enthält die eine Gruppe Figuren ohne beträchtliche Ausdruckskraft (AMC, Religion, Taf. 49, Fig. 594/95) in den Köpfen, deren Umriß von vorn und von der Seite halbrund ist, in den walzenrunden Leibern, den eng anliegenden Armen. Die andere Figuren-Gruppe (Abb. ebd. Fig. 596—98) zeigt eine wesentlich preziösere Variante mit Einschnürungen unter der Achsel und über der Hüfte, und reichliche Anschwellung in der Mitte des schlanken Leibes, mit

dünnen Armen, die ornamental gebogen sind, — dieser Mittelteil der Figur wird bekrönt von einem kreisrunden Kopf, der uruahafte Züge mit großen tiefliegenden Augen trägt. Die Tätowierung dieser zweiten Gruppe ist sehr reich. Ihr graziöser Charakter unterstützt das Zierliche, Preziöse dieser Figuren.

Vielleicht bezieht sich auf solche Figuren die Notiz von Brohez (Bull. Soc. Belge de Géographie, 29. Bd., S. 462), daß die Baluba im Westen des Moerosees Figuren von Ahnen und von eindrucksvollen Persönlichkeiten besäßen.

Dem gleichen Autor verdanken wir ein paar Mitteilungen über die Bashila, die zwischen dem Westufer des Moerosees und dem Kasale-See sitzen (ebd. S. 395 A). Auf ihr Gebiet am Westufer des Moerosees bezieht sich eine unkontrollierbare Nachricht über eine Sphinx als Symbol der Wiedergeburt und auf ihr Gebiet auf beiden Ufern des Lualaba eine Notiz über die Figur eines kauernden Leoparden aus weißer, gehärteter Erde, der den Kopf erhoben hat (ebd. S. 461).

Die figürliche verzierte Gebrauchskunst hat in der an die Baluba-Hemba angrenzenden Region deren Einfluß erfahren. So bei Sitzen mit Tragfiguren (Tervueren), die aus dem Gebiet von Buli stammen (Tervueren, Nr. 14 350 R III A c 17; Nr. 14 352 R III A c 24). Das erste Exemplar zeigt eine männliche Standfigur, die mit dem Kopf und den Händen die Sitzplatte trägt; das andere Exemplar hat drei Standfiguren, von denen zwei weiblichen Geschlechtes sind, die mit den Händen und dem Kopf die Sitzfläche stützen, während der Mann seinen Kinnbart faßt. Die Figuren beider Sitze haben einen gleichartigen Stil; in der Formensprache des Kopfes, der

Arme, der Schultern, der Füße ist alles kantig, glatt, herb gegeben, die Gesichter sind ohne ausdrucksvolle Züge, die nur flach angedeutet sind. — Interessant ist ein Balubasitz in Neuchâtel (Nr. III c 983, Abb. im Guide Sommaire, Fig. 6/7). Er stützt die Sitzfläche durch zwei breite, einfach ornamentierte, ausgebogene Brettflächen, zwischen denen eine männliche Standfigur in betonter Sitzstellung steht, die Ellenbogen auf die Knie gestützt, mit den Fingern die Backen berührend, also eine Art Hockerfigur, — und eine weibliche Standfigur, die mit beiden erhobenen Händen die Sitzfläche trägt.

Den Baluba wird in der Tervuerener Sammlung ein Sitz mit weiblicher Standfigur als Tragfigur zugeschrieben (Nr. 17 193 R III A c 5), der nach der großen Kreuzformfrisur des Weibes eher nach Urua zu setzen wäre. Es handelt sich um eines der reich tätowierten Exemplare mit ganz kurzen Beinen. Ein Exemplar, das man fast als ein Duplikat dieses Balubasitzes bezeichnen kann, begegnet uns bei den Urua (s. unten S. 450).

Eine interessante Stützkonstruktion tritt uns bei einem Sitz des Tervuerener Museums (Nr. 6662 R III A c 2) entgegen. Hier wird die Sitzplatte getragen von vier menschlichen Figuren (abwechselnd Stand- und Hockerfiguren), die auf breiten Stützen stehen, die die Form menschlicher Beine und Füße haben.

Ein uruahaft stilisierter Sitz, getragen von einer knienden weiblichen Figur, deren Beine parallel zu ihren Oberschenkeln seitlich zurückgelegt sind, steht im Britischen Museum (Abb. in Man, 1901, Taf. D, Text S. 49; vgl. auch H. Johnston, G. Grenfell and the Congo, II, 744). Man wäre geneigt, an Import von Norden her zu denken, der diesen Sitz in das Gebiet

unmittelbar westlich vom Ausfluß des Luapula aus dem Moerosee verschlagen hätte, wenn nicht ausdrücklich gesagt würde, daß die Eingeborenen jener Gegend, also wohl die Bashila, vielfach derartige Stühle in verschiedener Musterung und Größe herstellen.

Auf eine Kopfstütze mit männlicher Hockerfigur, die Pfeife raucht (London, Brit. Mus. Nr. 1913, 5—20. 2), ist im Uruakapitel hingewiesen. — Eine andere Nackenstütze mit weiblicher Standfigur bilden Torday und Joyce ab (Notes Ethnogr., 1922, S. 39, Fig. 24 c).

Zu diesen menschlichen Figuren tritt noch eine vortreffliche Krokodilsfigur (London, Brit. Mus., Nr. 1921, 11—17, I) vom oberen Sankuru, also wohl von den Baluba stammend, hinzu. Diese Figur, mit abgeflachtem Schädel, erinnert sehr an die Itombwafiguren der Bushongo usw.

Ein Hüttenpfeiler, der im Hause von Mutombo Batubenge, dem Häuptling der Bena Kitolo, eines Unterstamms der Baluba, stand und den jetzt das Museum in Tervueren besitzt (Nr. 2299), zeigt zwei Paare von je einer männlichen und einer weiblichen Standfigur, die übereinanderstehen, die Figuren eines Paares mit dem Rücken jeweils einander zugewendet und durch eine tiefe Rinne getrennt. Die Gesichtszüge der Figuren sind wenig ausgeprägt. —

Die Masken der Baluba sind weder zahlreich, noch ihrer Provenienz nach gut dokumentiert. Wir kennen aus Kisengwa am Lomami eine große Maske in Tervueren (Nr. 3341 R II C b 119, Abb. in Maes, AK, Fig. 41, Text S. 38 f.), die mit einer kleineren Maske der gleichen Art ein Paar bildet. Es handelt sich um eine Vorlegemaske, die zugleich fast Stülp-

maske ist, mit einem großen Kopf, der unten von einem breiten Brett (= Bart ?) umrahmt wird, während er an den Seiten von zwei Armen und Händen eingefaßt ist, die nach drei Bruchstellen zu urteilen, wohl zu einem Wesen gehört haben, das oberhalb des Kopfes sich befunden hat. Der Gesichtsausdruck ist bestimmt durch die lange, große Nase, die spitzovalen Augschlitze und die ausstrahlende Musterung der Ornamentierung, besonders des Bartbrettes. — Allerdings ist es fragwürdig, ob diese Maske mit Recht den Baluba im engeren Sinne zugeschrieben werden darf. Sie wird von Maes nach analogen Exemplaren aus Kisengwa bestimmt. Kisengwa aber liegt nach der Karte von Overberghs Basongemonographie im Bereich der Basonge, allerdings nahe an der Grenze zu den Baluba hin. — Es muß daher auch der Fetischheur vom Lomami, dessen Bild Maes reproduziert (ebd. Fig. 42), der Stammeszugehörigkeit nach problematisch bleiben.

Eine weitere Lomamimaske aus Berlin (Nr. 1953) hat Frobenius (FA, Taf. II, 14) veröffentlicht, über deren Zugehörigkeit zu den Baluba oder zu den Basonge Zweifel obwalten müssen.

Zu diesen Masken tritt ein schönes Stück des Britischen Museums (Abb. bei Torday und Joyce, Not. Ethnogr., 1922, S. 29): eine Stülpmaske mit großen Hörnern, die nach vorn gebogen sind, drei Zacken auf dem Hinterkopf, runden großen Augvertiefungen und mit einer großen, breiten, etwas aufgestülpten Nase.

Die von Frobenius den Baluba zugeschriebenen Masken (FA, Taf. I, 17 [auch bei Sy. II, S. 140], 18) sind ihrer Herkunft nach doch zu unsicher bekannt, als daß man sie, außer unter großem Vorbehalt, für die Baluba in Anspruch nehmen könnte. Die von

Frobenius ebenfalls für die Baluba in Anspruch genommene Maske mit groß gewölbtem Gesicht (München, Abb. ebd. Taf. I, 16) muß eher den Ostbaluba zugeschrieben werden.

Den südlichen Baluba dürfte eine schöne Maske des Britischen Museums (Nr. 1904, 6—11. 29, Abb. bei Johnston, G. Grenfell and the Congo, I, 407) angehören. Sie ist durch Etikett als Babemba bezeichnet, doch enthält der Katalog des Museums (laut Mus.-Mitteilung vom 4. Mai 1928) nur die Angabe „Baluba". Gleichwohl dürfte der Hinweis auf Babemba nicht ganz unrichtig sein. Denn stilistisch geht diese Maske durchaus mit einer Wawembafigur des Britischen Museums (Nr. 1909, 4 — 7. 25) zusammen.

BALUNDA. Ueber Lundaidole finden sich manche Hinweise in Livingstones Reisebeschreibungen (zit. nach H. Kletkes: L.'s Reisen in Südafrika, S. 370, 381, 386, 407, 473). Danach wäre die Verehrung von Idolen bei den Balunda ganz allgemein üblich. Jedes Dorf hat die seinigen. Bei jedem Dorf steht im Walde ein Fetisch in Gestalt eines Menschen- oder Löwenkopfes. Je dichter und dunkler der Wald ist, desto häufiger werden die Idole. Auch in die Rinden der Bäume am Wegrand finden sich Menschengesichter eingeschnitten.

Als ein „Götzenbild", das man besonders häufig träfe, erwähnt Livingstone eine Tierfigur, auf die er bei einer Maispflanzung traf, und die Aehnlichkeit mit einem Alligator hatte: aus Gras gemacht und mit Ton überzogen, — die Augen bestanden aus zwei Muscheln, und Haar aus den Borsten des Elefantenschwanzes war hier und da um den Hals herumgesteckt. Die Balunda kamen aus größerer

Ferne dorthin und schlugen die ganze Nacht über die Trommel vor dem Idol, falls sie Kranke hatten.

Weiter erwähnt er die Ueberreste eines alten Götzenbildes in einem verlassenen Balundadorf: einen Holzblock mit angeschnitztem Menschenkopf, überstrichen mit rotem Ocker und Pfeifenton.

Dann ist dem Reisenden „einer dieser scheußlichen Fetische" aufgefallen, der auf einem wagerecht liegenden Balken ruhte, der von zwei Pfosten getragen wurde.

Pogge (Im Reiche der Muata Jamwo, S. 155, Abb.) erwähnt in Mussumba eine menschliche Halbfigur, die in einer Schale stand, die auf einem niedrigen Gerüst in der Mitte eines Platzes ruhte; zwei ähnliche Fetischbilder sah er auf den Vorplätzen in der Kipanga Muata Jamwos.

Der gleiche Autor (l. c. S. 239 f.) schreibt, daß die „Fetischgerätschaften" meist holzgeschnitzte menschliche Gestalten und Köpfe darstellten. Es muß dahingestellt bleiben, ob diese „Köpfe" ident sind mit den von ihm bei den Balunda an anderer Stelle (Mitt. der afr. Gesellsch. IV, 1883/85, S. 255) erwähnten „in der Erde stehenden Holzstücken, deren oberes Ende zu einem menschlichen Kopfe zurecht geschnitzt ist" und die bei den Balunda „akisch" genannt werden.

Ein neues Moment bringt Pogges wichtige Notiz (I. Reich des M. J., S. 117 f.): „Die Eingeborenen errichten an den Stellen, wo sie Wasser aus den Bächen schöpfen, kleine primitive, etwa 2½ Fuß hohe und 2 Fuß breite Strohhütten, unter denen allerlei Knochen, Steine ... liegen; ebenso findet man oft an diesen Stellen unter eben solchen Strohhütten Figuren aus Lehm geformt, welche Schlangen oder Krokodile vorstellen. Vor ihren Häusern sieht

man manchmal geschnitzte Holzklötze, schwarz und weiß oder rot mit Ton bestrichen, welche Leoparden oder andere Tiere darstellen sollen. An den Wegen sieht man große Strohhütten, Gräber von Verstorbenen . . . Alte, bunt mit Ton bemalte Töpfe, auch wohl Fetischfiguren findet man in denselben." Die Illustration (l. c. S. 117), die eine Hütte über einer Schlangenfigur darstellt, macht nur die allgemeine Situation sichtbar. Sie bezieht sich anscheinend, wie auch die Notiz, auf die Umgegend des Dorfes Himbue im Luluagebirge, nahe dem Luluafluß.

Melland (In Witchbound Africa, Taf. bei S. 264) bringt die Abbildung von zwei Tonfiguren, die einen Löwen und eine Löwin darstellen und die von einem Manne hergestellt wurden, der in seinem Traum von einem Löwen getötet worden war, — es bleibt ungewiß, ob diese Figuren einem Balunda oder einem Kaonde zugeschrieben werden. Es handelt sich bei ihnen um sehr vierschrötige Figurenbildungen.

Aus dem Besitz der Museen kenne ich von freifigürlichen Dingen nur drei schöngeschnitzte hohle Köpfe in Berlin (Nr. 33 231—233, Abb. von Nr. 33 231 und Nr. 33 233 im Vorläufigen Führer durch das Mus. f. Völkerk., 1926, Taf. 38). Das Hauptgewicht hat der Schnitzer anscheinend auf die Darstellung der komplizierten Frisuren gelegt, die in hohem Relief und mit sorgfältigster Durcharbeitung gegeben sind: die ersten beiden Figuren zeigen kegelförmige Gebilde, — die Mittelreihe nehmen besonders starke Gebilde ein, die auf den Seiten und am Hinterkopf von kleinen oder mittleren Kegeln flankiert werden. Großartiger ist die Frisur der dritten Figur: mit großen Buckeln, breiten Seitenwölbungen, auch etlichem Schmuck von

Kupfernägeln, — der große Umfang der Frisur ist es wohl gewesen, der als Stütze noch einen zweiten Oeffnungsrand hinter der Oeffnung zwischen den Kinnladen nötig gemacht hat.

Die beiden ersten Köpfe gehören ihrer Struktur nach zusammen: sie betonen die Breite, so daß sie fast oval sind, haben einen großen, nackten Vorderkopf, niedrige, gewölbte Stirn und abgeflachtes Gesicht mit schmalen Augwülsten und mit kleinem, unbedeutendem Mund, dem die Kinnpartie fehlt.

Einen anderen Typ vertritt die dritte Figur mit ihrem Langschädel, hochgewölbter Stirn, ovalem Mundblock, hohem breitem Kinn, mit dem der Kopf aufsteht, während die beiden anderen Köpfe noch einen Untersatz haben.

Dem Stil nach haben diese Köpfe am ehesten Verwandtschaft mit der Uruagruppe, ohne aber deren Delikatesse zu erreichen. Ihre Konstruktion erinnert an die Becher der Bushongo, wenn es auch unklar ist, ob sie als Becher gedient haben. —

An Masken besitzt Tervueren einen vollständigen Maskenanzug (Abb. in Maes, AK, Fig. 22, Text S. 18), mit dem sich der Beschneider verkleidet. Die Vorlegemaske zeigt einen Stil, der mit dem der drei hohlen Köpfe (Berlin, siehe oben) nicht übereinstimmt. Ihr Langschädel hat fast kreisrunde Augen, eine unbedeutende, schmale Nase und einen Mund mit stark aufgeworfenen Lippen; das Unterkinn ist stark vorgeschoben.

Den Beschneidungszeremonien gehört auch die Maske an, welche Melland (In Witchbound Africa, Taf. bei S. 232) abbildet: sie hat einen fast kreisrunden Umriß, ist rund gewölbt, anscheinend mit großen, kreisrunden Augvertiefungen, zwischen denen die Nase

fast verschwindet, und einem kleinen, viereckigen Mund, der wohl als Block zu betrachten ist. Ihrem Stilcharakter nach hat diese Maske Verwandtschaft mit der von Maes (AK, Fig. 40) abgebildeten Kifwebemaske der Baluba. Solche maskierten Tänzer werden nach Melland (l. c. S. 54) oft aus Angola herbeigerufen, oft auch sind es einheimische junge Leute. Sie holen die Knaben zur Beschneidung herbei. Diese Beschneidung steht unter der Aufsicht der Familiengeister. So nehmen denn auch die Tänzer die Namen toter Vorfahren an, die wegen ihrer Geschicklichkeit berühmt waren. Ihr Tanz dient dazu, die Geister günstig zu stimmen. Frauen und Kinder halten die Maskierten (ikishi, Plural: makishi) für Geister (= mukishi, Plural: akishi), die aus dem Erdloch kämen, um die Kinder für mysteriöse Zeremonien zu holen.

Der Typus dieser und der vorhergehenden Maske ist sehr verschieden. Neben dieser stark stilisierten Maske wirkt jene zuerst erwähnte ziemlich charakterlos. Doch ist dies Material zu gering und in seiner Provenienz zu unbestimmt, als daß man daraus Folgerungen ziehen könnte. Nur soviel ist klar, daß in der Tervuerener Maske der Einfluß des nördlichen Teiles des Südkongo sich widerspiegelt, während in der von Melland abgebildeten Maske der südwestliche Bezirk anklingt.

22. URUA (Warua, Uruwa)

Der Name „Urua" bezeichnet seit Colles Balubamonographie (1913) einen fest umschriebenen Bezirk, der durch die folgenden Grenzen bestimmt ist: Lukuga im Norden, Nyemba und Lukumbi im Osten, Luvwa und Lualaba im Süden und Westen, bewohnt von den Baluba-Hemba und Bahemba. Diese bestimmte Be-

sonderung des Geltungsbereiches des Namens Urua ist jedoch nicht alt. Früher bezeichnete man mit ihm einen weit ausgedehnteren Bezirk, der vom Manjemagebiet bis nahe an den Bangweolosee reichte (z. B. Cameron: Quer durch Afrika, 1877, Karte am Schluß), während die Grenzen im Osten und Westen fließende waren. Es galt im großen das ganze Gebiet westlich vom Tanganjikasee und südlich von den Manjema als „Urua". Diese Auffassung kommt auch in manchen Provenienzangaben zum Ausdruck, die man nachprüfen kann. So bezeichnet etwa ein Sammler eine Baholoholofigur zugleich als Warua (Berlin, Nr. III E 1918). Da der Sprachgebrauch von Colle erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit in Aufnahme gekommen ist, so daß die älteren Provenienzangaben auf die frühere Bedeutung des Namens bezogen werden müssen, erscheint es mir geboten, auch für die gegenwärtige Behandlung des Themas die ältere Auffassung „Uruas" zugrunde zu legen. Vielleicht gelingt es einer monographischen Behandlung, den alten Uruabegriff der betreffenden Herkunftsangaben in seine geographischen Bestandteile zu zerlegen. Ob für die Kunsttopographie damit viel gewonnen ist, steht dahin; vorläufig macht das ganze Gebiet Uruas, im alten Sinne, einen stilistisch homogenen Eindruck.

Eine A u s n a h m e hinsichtlich der zusammenfassenden Darstellung wird für diejenigen Gebiete gemacht werden, bei denen eine Aussonderung auf Grund bestimmter Sammlerangaben oder auf Grund monographischer Behandlung möglich ist, das ist der Fall bei den Wabembe, Baholoholo usw.

Der große Uruabezirk ist eines der produktivsten Gebiete Zentralafrikas. Als Urua-, bzw. Waruaarbeiten ist eine Fülle von Figuren, Masken, Sitzen usw. in die

europäischen Museen gekommen, die bei aller Verschiedenheit der Einzelzüge im ganzen den Uruatyp als einen besonderen Typus erscheinen lassen. Seine Wesenszüge kennzeichnen sich durch rundliche Fülle im Umriß und in der plastischen Form, und durch eine gewisse träumerische Stimmung, — beides auf der Grundlage einer verhältnismäßig naturalistischen Formgebung. Dem Gehalt nach ist es die am meisten lyrische Produktion des Kongogebietes, insofern sie die weichste und schwebendste Art hat, — die statische Beschaulichkeit ist hier zur seelischen Konzentration geführt worden. Mit dieser weichen Plastizität der Figuren und Masken geht der Trieb zum reichen Schmuck zusammen: der Unterleib umzieht sich bei den weiblichen Figuren zumeist mit hochreliefierter Tätowierung in mehr oder minder komplizierter Musterung. Auch die Frisur der Haare ist kunstvoll aufgebaut, — vielfach wird eine große Kreuzform bevorzugt, die in ihrer allseitigen Schwere mit dem Figurentypus gut zusammengeht.

Doch gilt diese Charakteristik in vollem Umfange nur von den weiblichen Figuren, die freilich die Mehrzahl der Uruaschnitzereien bilden. Bei den männlichen Figuren ist der Kopftypus schmal, der Körper schlank, die Tätowierung fehlt. Dennoch ist bei ihnen der gleiche Gehalt spürbar, den wir bei den weiblichen Figuren finden, — ein Beweis dafür, daß er nicht mit den äußerlichen Mitteln, wie Ziernarben usw., erreicht worden ist, sondern daß er die seelische Bestimmung der künstlerischen Produktion bildet.

Die Vielfältigkeit der Haltungen der Figuren ist nicht groß. Im allgemeinen überwiegt durchaus der Typus der ruhigen Stellung: Standfiguren, die Hände auf den Leib oder an die Brust ge-

legt, — Sitzfiguren, die in beiden Händen eine Schale vor sich halten. In ein paar Ausnahmefällen sehen wir bewegtere Stellungen. So bei einer Figur, die anscheinend im Begriff ist, auf ein Kissen (?) niederzuknien (Berlin, Nr. 12 750). Oder bei einer knienden Mutter, die seitlich mit einer Hand ihr Kind hochhält, das seine Hände auf den Kopf der Mutter legt (Paris, Kunsthandlg. B. H.). — Bei einer sitzenden Mutter mit lang ausgestreckten Beinen, zwischen und auf deren ausgestreckten Armen eine Mädchenfigur balanciert (Hamburg, Privatbes. J. K.). — Ein hübsches, genrehaftes Motiv bringt eine weibliche Standfigur, die auf ihrem Kopfe einen großen, viereckigen Korb festhält, auf dessen Deckel zwei kleine Vögel sitzen (Hamburg, ebd.). — Ein Menschenpaar, Mann und Weib, hält sitzend in den erhobenen, ausgestreckten Händen ein Kind (Abb. in NI, XI, 201).

Sonst aber ist der Vorrat an Motiven gering. Die sehr umfangreiche Schnitzerei von Tragfiguren an Häuptlingsschemeln (Tervueren, Stuttgart, Berlin, Darmstadt) bringt nur die einfachsten Stellungen. Es ist schon eine Ausnahme, wenn eine männliche und eine weibliche Standfigur nebeneinander die Sitzplatte tragen (u. a. Berlin, Nr. 14 966).

Die Nackenstützen haben keinen reicheren Vorrat an Motiven. Nur zeigen sie insofern eine gewisse Abwechslung, als bald zwei, bald vier Köpfe aus dem Tragpfosten hervorwachsen (Berlin, Nr. III E 8629, III C 19 989), bald wächst der Pfosten aus einer knienden Frau mit oder ohne Kind hervor (ebd. Nr. 19 990, 19 987), bald sind es zwei Figuren, die isoliert auf der gleichen Basis knien, auf der auch die Kopfstütze steht (ebd. Nr. 19 988). Ein paar Abbildungen bringt Baumann (S. 87).

Auch die figuralen Bekrönungen der Szepter, die figürlichen Mittelstücke der Bogenhalter, auf die wir hier nur nebenbei hinweisen können, bieten übrigens keine wesentlichen Varianten, abgesehen davon, daß etwa eine weibliche Figur (Häuptlingsfrau?) auf den Schultern einer Zwitterfigur reitet (ebd. Nr. 20 006).

Der Wert der Uruaschnitzerei liegt nicht in der Variationsfreudigkeit, sondern in der Durchformung des Einzelwerks. Und tatsächlich ist hier der Bereich besonders liebevoller Durcharbeitung der Figuren und Masken, sowohl in technischer Hinsicht, als auch in bezug auf das, was man als „Beseelung" zu bezeichnen pflegt. Fast jedes Stück ist gut durchgearbeitet. Einige Schnitzereien, die eine besondere Auszeichnung verdienen, ragen durch ihre Qualität hervor.

So eine männliche Standfigur mit imposantem, von Haarwülsten und von schmalem Backenbart eingerahmten Kopf, dessen naturhaft weiche Züge so eine dekorative Folie erhalten, — der Körper, dessen Unterleib ausnahmsweise reich tätowiert ist, bildet nur die schmale Basis des breiten Kopfes (Berlin, Abb. in Sy. II, S. 142).

Eine analoge Figur, die aber stilisierter geformt ist, besitzt Neuchâtel (Nr. III c 987, Abb. im Guide sommaire, S. 9, Mittelstück), — diese Gestalt ist glatter, einfacher. — Unter den weiblichen Standfiguren finden jene Männergestalten ein fast gleichwertiges Gegenstück in einer zierlichen, rötlichen Figur des Berliner Museums (Sy. III, Taf. 13).

Unter den weiblichen Sitzfiguren mit Schalen, die sie halten, finden sich ein paar außergewöhnlich gute Stücke. Ein Berliner Exem-

plar (Sy. III, Taf. 15f.; Sy.IV, Taf. IX) gibt dem Kopf einen kreisrunden Umriß und wölbt auch die Gesichtsfläche, — mit wenig hervorgehobenen Gesichtszügen gelingt hier doch ihre ungewöhnlich wirksame Betonung und zugleich eine starke Belebung der breiten Flächen; die ruhig starre Haltung der untätowierten Figur unterstreicht noch die Feierlichkeit des Gesichtsausdrucks. — Viel ornamentaler ist eine analoge Stuttgarter Figur gegeben, die reich tätowiert mit breit ausladenden Schultern und Hüften dasitzt, — alles ist hier auf Rundung und Wölbung eingestellt (Nr. 82 366, Sy. III, Taf. 14). — Eine kniende weibliche Figur, die eine Schale vor sich hinhält (Tervueren, Abb. bei Einstein, Afr. Pl., Taf. 33) bildet mit ihrer naturalistischeren Gestaltung eine dritte Variante des Grundmotivs.

Schalenhaltende Frauenfiguren kommen übrigens vielfach vor (Abb. bei Colle, Baluba, Taf. III, 44, 47, 48).

Eine Reihe vorzüglicher Stücke findet sich unter den Tragfiguren von Sitzen. So eine kniende weibliche Figur in Leipzig (Nr. 2667; gilt hier als Manjema, doch ist der Typus uruahaft; Abb. in Nederland-Ind. Oud en N., XI, Taf. bei S. 195) mit sehr differenzierter Kopf- und Gesichtsbildung, bei der jeder Zug seine eigene Bedeutung und Prägnanz hat: die große, vorgewölbte Stirn, die gewölbten Backen, die vorstehenden Lippen, die schmale Nase mit den breiten Nasenflügeln, — ganz ornamental wirken die ganz hoch sitzenden schlanken Brüste mit dem reich tätowierten Leib zusammen. — Oder das Paar männlicher und weiblicher Standfiguren, die nebeneinander oder mit dem Rücken aneinandergestellt die Sitzplatte gemeinsam

tragen (Berlin, Abb. bei Sy. II, S. 145; — Darmstadt, Abb. in W. Hausenstein, Barbaren und Klassiker, Taf. 54, 55), — in der Bildung von Kopf, Gesicht, Körper, analog dem vorigen Stück und von der gleichen inneren Versonnenheit, wie jenes. — In Tervueren findet sich eine ganze Serie schöner, reich tätowierter weiblicher Tragfiguren, stehend oder sitzend, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem obengenannten Leipziger Exemplar haben, aber in ihrer gleichwohl besonderen Stilart leichter und graziöser wirken (Nr. 132 R III A c 1; 23137 R III A c 12; 17 194 R III A c 4). — Das Exemplar einer recht schönen Standfigur, das durch den Gegensatz von schlankem Körper und vollen, schweren Brüsten einen pikanten Zug erhält, besitzt Berlin (Nr. 19 207, Abb. in F C, Taf. 162).

Zu diesen Figuren treten andere Gruppen hinzu. So Hermen (Abb. bei Colle, Baluba, Taf. II, 20, III, 41, IV, 56), — Halbfiguren (Abb. bei Colle, ebd. Taf. II, 14—16 ff., III, 42—45, IV, 51, 57, V, 61, 69; — C. Einstein, Afr. Pl., Taf. 29).

Eine Reihe von Figuren sind mit kleinen Aushöhlungen im Kopf versehen, die wohl für Opfergaben bestimmt waren. So Standfiguren (Berlin, Nr. III E 8466, C 19996), — Halbfiguren (Berlin, Nr. III E 1918; Abb. bei Colle, Baluba, Taf. III, 42, IV, 56, V, 69).

Einige Figuren haben im Kopf ein hohes Horn für Zauberfüllung stecken (Abb. bei Colle, ebd. Taf. IV, 51, 57, V, 67).

Ein besonderes ästhetisches Interesse nehmen die Ziernarben in Anspruch. Ihre vielfach sehr hübsche Musterung unterstützt jenen Eindruck des Reizvollen, Weich-Träumerischen in hohem Maße, so bald sie in der Ueberfülle auftritt, wie das bei den

weiblichen Figuren der Sitze so häufig der Fall ist. Dieser vielseitigste Typus zeigt Querwülste auf dem Schamberg, lange Doppelquerwülste oberhalb der Hüften bis zur Nabelpartie hin, dann darüber doppelte oder vierfache schräge Wulststreifen, die sich zum Nabel hin in spitzem Winkel öffnen, so daß er zwischen zwei Gabeln liegt; dazu treten analoge Wulststreifen senkrecht oberhalb des Nabels, regelmäßig zwei Knoten auf jeder Rückenseite oberhalb des Gesäßes, endlich noch kreuz- oder rhombenförmig angeordnete Knotenmuster unter der Achselhöhle, bei einigen Figuren ferner analoge Ornamente auf dem Unter- und Oberarm; regelmäßig sind zwei bis drei senkrechte, kurze Wülste vor dem Ohr vorhanden, — diese finden sich auch auf den Masken. Diese überreiche Tätowierung ist nicht überall vorhanden. Vielfach begnügt man sich auch mit weniger Aufwand. Doch bleiben die Querwülste auf dem Schamberg und die doppelte Gabeleinrahmung der Nabelpartie durchweg beibehalten. In einzelnen Fällen findet man keinerlei Tätowierung des Körpers bei Frauen.

Außer jener mehr oder minder reichen Tätowierung mit Hochreliefwulststreifen usw. kommen noch a n d e r e M u s t e r u n g e n vor. So eine Gruppe von andersartigen Kreuzgebilden mit Doppelmittelstrich, flachreliefiert, um den Nabel herum (Berlin, Nr. 19 207). Oder es wird die Hochreliefierung durch Rillen auf der Vorderseite ersetzt (Stuttgart, Nr. 42 500, 43 752, 58 681), ziemlich weitläufig über die Fläche verteilt. Oder man greift zu imposanteren Rillenmustern, wie dem einer Stuttgarter Figur (Nr. 44 428), bei welcher breite Karostreifen sich senkrecht über den Leib ziehen und unten in einem spitzen Gebilde zusammenlaufen. Oder man begnügt sich mit einer langen, senk-

rechten Doppelreihe knopfartiger Erhebungen in der Mitte des Körpers (Abb. bei Einstein, Afr. Pl., Taf. 29).

Colle hat in seiner Balubamonographie die Tätowierungen der Frauen (S. 137) kurz beschrieben. Doch fehlt in ihr ein Hinweis auf die Gesichtstätowierung. Im selben Band gibt er auch einige Abbildungen von Ziernarbenschemata an (Taf. VIII).

Außer durch die Ziernarben wird der Eindruck der Schnitzereien auch durch die große Haarfrisur bestimmt, die durch ihren Umfang und ihre Form wohl geeignet ist, den Eindruck von Prunk und Feierlichkeit zu machen. Colle beschreibt in seiner Balubamonographie (S. 147) die Haartracht, welche von Frauen hohen, sozialen Ranges bei Feierlichkeiten getragen wird: „Sie setzen auf ihr Haar, das sie mit Perlen und Farben geschmückt haben, eine Art flachen Halbmonds aus Weidenruten. Der gewölbte Teil dieses Halbmondes liegt auf dem Scheitel des Kopfes, seine Enden berühren die Ohren. Verschiedenfarbige Glasperlen oder Oelfarben bedecken den Halbmond von beiden Seiten, während seine Spitzen mit Troddeln oder Raphiaflechten verziert sind. Das Ganze ermangelt weder einer gewissen Haltung, noch des Geschmacks.“ Diese Notiz bezieht sich auf die Querleiste über der Stirn bei den meisten Figuren der dritten Stilgruppe, ferner bei einzelnen Stücken der zweiten Gruppe.

Dieser Stirnbogen ist aber nur ein kleiner Teil der großen Frisur selbst. Cameron (Quer durch Afrika, I, 261) beschreibt die Haartracht der Waguha, deren Methode auch für die Uruahaartracht maßgebend zu sein scheint, wie wir sie auf den Statuetten repräsentiert finden: „Die Waguha verwenden auf ihren Kopfputz große Sorgfalt, indem sie ihr Haar in vier Teile teilen, es dann über Wulste ziehen und die Enden,

nötigenfalls unter Anwendung falscher Haare, in vier Stränge flechten. Diese Stränge werden dann kreuzförmig gelegt und mit einer Menge hölzerner oder eiserner Nadeln befestigt; manche umwinden auch noch den Kopf mit einer doppelten Schnur Kauris. Ferner tragen sie in den Haaren ... eiserne, ... Streifen, die wie in einer Königskrone übereinander gebogen werden. An den Enden der Flechten werden kleine, lichthütchenförmige Zierrate angebracht; auch eiserne und elfenbeinerne Nadeln mit Platten oder mit Muschelknöpfen sind in Gebrauch. Die Flechten sind mit roter Erde eingeschmiert und mit Oel geglättet." Analog beschreibt auch Thomson (nach Hein, Bastianfestschrift, S. 15 f.) die Konstruktion der Frisuren: das eigene Haar dient als Unterlage für das größere Arrangement, das falsches Haar und einen Holzblock benutzt.

Diese Frisuren werden von den Schnitzfiguren am Hinterkopf getragen, so daß sie senkrecht vorstehen. Es bildet jedoch Cameron (Quer d. Afr. I, 290) ein „Götzenbild" ab, das die große Kreuzfrisur oben auf dem Kopf trägt.

Zu den menschlichen Figuren treten T i e r f i g u r e n. Doch ist die Provenienz ihrer Freifiguren nicht klar. Hannover besitzt die ungewöhnlich schöne Schnitzfigur eines E l e f a n t e n mit sehr langen, dünnen Beinen, kurzem, gekrümmtem Oberkörper, mächtigem Kopf mit Stoßzähnen und Rüssel, ganz klein angedeuteten Ohren, — der starke Eindruck dieses Stückes liegt in der Stellung der Augen und in der prachtvollen Wölbung des Schädels (Nr. IV 4733; Provenienz nicht gesichert). — Ein paar weniger gute g e h ö r n t e V i e r f ü ß l e r besitzt Berlin (Nr. 12 758; Abb. bei Sy. II, S. 144).

Als Tragfiguren von Sitzen hat Stuttgart einen gehörnten Vierfüßler (Nr. 21 692) und einen Elefanten (Nr. 26 707), der wesentlich plumper und naturalistischer ist, als die geistreich und dekorativ ornamentalisierte Figur in Hannover. —

An Masken ist wenig bekannt geworden. Aber dies Wenige ist überraschend gut. So die breit gerundeten hochgewölbten Vorlegemasken Berlins (Abb. in Sy. II, S. 141; Nr. E 1922 a, Abb. in FA, Taf. II, 13). Vermutlich ist auch die sehr schöne Maske in Tervueren (Nr. 23 470 R III C b 34, Abb. bei Maes, AK, Fig. 44, 45, Text S. 39, Abb. in Art et Décoration, 1921, S. 12) mit großen Hörnern und mit einem kleinen Vogel auf dem Hinterkopf, ebenfalls uruahaften Ursprungs. Eine große Stülpmaske mit schöner, breit und hoch gerundeter Stirn, spitzovalen Augwulsten in großer Einsenkung, kleiner, kurzer Nase und mit langem, geöffnetem, spitzem Vogelschnabel besitzt Stuttgart (Nr. 58 691).

Dieser Gruppe gegenüber haben wir eine andere, homogenere Gruppe: die Masken Kifwebe. Von diesem Maskentyp hat Colle (Baluba, II, Taf. XII) eine Abbildung reproduziert, im Text (S. 440) einen kurzen Hinweis auf die Tänze Mukisi a kukaya gegeben, bei denen mit dieser Maske getanzt wird. Hierbei ist auch die Rede von einer größeren, weiblichen und einer kleineren, männlichen Maske; dieser Tanz wird dann (S. 676) wieder erwähnt. Vgl. unten S. 451 f.

Tervueren besitzt nach Maes (AK, S. 36) vier Exemplare dieser Masken (Nr. 6794 R III C b 30, Abb. bei Maes, l. c. Fig. 40). Der Typus dieser Masken ist im Umriß kreisrund, als ganzes Gebilde flach gewölbt, mit sehr prominenter breiter Nase, deren Rücken flach gewölbt ist, — mit schmalen, spitzovalen Augöffnungen

in einer großen, spitzovalen Vertiefung, viereckigem Blockmund mit schmaler Oeffnung. Die Farbe ist schwarz mit hellen, bzw. weißen, langen Linien, die gerade, gebrochen, gekrümmt sind und das ganze Gesicht und die Stirn gleichmäßig überziehen. — Die Masken kommen nach Maes (l. c. S. 36) aus der Ortschaft Kifwamba, zwischen Kiambi und Lubila, also im südwestlichen Gebiet der Baluba-Hemba. Nach den Angaben der Sammler wird diese Maskerade bei den Tänzen Makaye a Kifwebe getragen, die bei Totenfeiern für Vornehme, bei der Ernennung eines Chefs, drittens bei Besuchen eines vornehmen Mannes vorgeführt werden.

Ein weiteres Maskenpaar in Tervueren (Nr. 20 768/69 R III C b 32/33) dürfte ebenfalls den Kifwebemasken zuzurechnen sein. Sie haben Langformat, vorgewölbte Stirn, breite, vortretende Nase, vorstehenden Mundblock mit viereckiger Oeffnung und schmaler werdendes, abgestumpftes Kinn, das sich vorbiegt.

In der Literatur ist bei Colle (Baluba II, 441) die Rede von Masken kleinen Formates, unter Lebensgröße, die selten seien. Ihre Namen sind Nzoveu (Elefant), Kasingila-yenga, Kaomba. Vielleicht darf man aus dem Namen der ersten Maske schließen, daß sie einen Elefantenkopf darstellte.

*

Der Versuch einer geographischen Aufteilung der Uruaarbeiten scheint vorläufig untunlich zu sein. Zwar hat Hein in einer Arbeit über „Holzfiguren der Waguha“ (Bastianfestschrift) auf Grund von einigen wenigen Mitteilungen Camerons, Thomsons usw. über die Frisuren der Waguha und über

Ziernarben der Waguha (ebd. S. 15 ff., 20) die Waguha in den Vordergrund gerückt und für sie einige reich dekorierte Stücke des Wiener Museums in Anspruch genommen. Doch scheint seine Begründung nicht völlig stichhaltig zu sein. Denn auch vom M o e r o s e e kennen wir Stücke (z. B. Abb. in Johnston, Grenfell and the Congo, II, 744), die denen durchaus gleichen, die Hein für die Waguha in Anspruch genommen hat, und die andererseits Sitzen, die aus dem W a r u a - d o r f Lofoi stammen (Tervueren, Nr. 23 137 R III A c 12; 132 R III A c 1), und einem weiteren Sitz analog sind, der aus dem Gebiet der W a w e m b e in der Zone der Ufira stammt (ebd. Nr. 17 194 R III A c 4). Im Hinblick auf derartige Stücke hat Johnston die Vermutung äußern können, daß sie durch die Lunda-invasion vom Westen her eingeführt worden seien. Das ist mit Rücksicht auf Frisur und Tätowierung kaum annehmbar. Vermutlich haben beide Thesen insofern recht, als man am besten tun wird, bis auf weiteres den Westen des Tanganjikasees im allgemeinen, Urua im besonderen als Heimat der fraglichen Stücke anzusprechen. Denn gegen die Annahme des Ursprungs des betreffenden Stückes bei den Wawembe selbst spricht der abweichende Sonderstil der Wawembe, auf den wir noch zu sprechen kommen werden. Für die Lokalisation nach Urua sprechen die Provenienzangaben der meisten Stücke der Museen.

Inwieweit dennoch eine geographische und völkische Aufteilung des Museumsmaterials möglich ist, muß eine eingehende monographische Behandlung ergeben. Inzwischen erscheint es zweckmäßig, das Material nach s t i l k r i t i s c h e n G e s i c h t s p u n k t e n aufzuteilen, also gewissermaßen Schulen oder wenigstens Richtungen zu unterscheiden, da wir vielfach

verschiedene Stücke jeweils zu einer Gruppe zusammenschließen können.

Als erste Gruppe führen wir Bildwerke auf, in deren Kopf- und Gesichtsbildung die Tendenz zur Rundung im Verein mit einer ziemlich summarischen, wenn auch ausdrucksvollen Formbehandlung vorwiegt. So z. B. zwei Berliner und Stuttgarter Schalenhalterinnen (Sy. III, Taf. 14, 15), — zwei Vorlegemasken in Berlin (Abb. in Sy. II, S. 141, FA, Taf. II, 13), eine Stülpmaske in Tervueren (Maes, AK, Fig. 44, 45), eine weitere solche in Stuttgart (Nr. 58 691). Anzuschließen ist hier die weibliche Figur (Berlin, Nr. III E 13 163, Abb. bei Einstein, Afr. Pl., Taf. 17). Fast alle diese Figuren haben eine umgekehrte lateinische V als Zahnfeilung.

Es ließe sich erwägen, ob bei dieser Gruppe eine Ortsbestimmung möglich ist. Die eine Berliner Maske (Nr. III E 1922 a) stammt nach den Katalogangaben vom Luapula und gilt als Tanzmaske. Bei Frobenius (l. c. S. 14) wird die nähere Angabe „Wasära-Warua" gemacht und darauf hingewiesen, daß der Sammler „nichts über die Maske erfuhr". Danach scheint Frobenius mit dem Reisenden, Reichard, korrespondiert zu haben, so daß auch die Stammesbezeichnung Authentizität für sich beanspruchen darf. Allerdings ist der Name „Wasära" nicht zu eruieren, auch die Lokalisation von Warua am Luapula nur in dem alten, weitgefaßten Sinn dieses Wortes zu begreifen.

Ein zweiter Typus würde durch eine starke Differenzierung des schmalen, langen Kopfes und der Gesichtszüge (kleine Augen, lange Nase) ausgesondert. Hierher gehören ein Stuttgarter Sitz mit knieender weiblicher Tragfigur (Nr. 38 229), ein analoger Leipziger

Sitz (Nr. 2667, Abb. im Cicerone, 1921, S. 617), die Berliner und Darmstädter Sitze mit tragendem Menschenpaar (Abb. bei Sy. II, S. 145, Hausenstein, Barbaren und Klassiker, S. 54, 55), eine männliche Standfigur in Berlin (Nr. 16 999, Abb. in E. v. Sydow, Ahnenkult und -bild der NV., Taf. 13), eine weibliche kniende Figur mit Schale in Tervueren (Nr. 14358, Abb. in C. Einstein, Afr. Pl., Taf. 33), ein Sitz mit weiblicher Standtragfigur aus Buli (Abb. in Rev. Eth. et Trad. popul. I, Taf. I).

Einen dritten Typus, der dem zweiten Typus nahesteht, bildet eine Gruppe von schön geschnitzten Sitzen, die eine dem zweiten Typus analoge Formsprache haben, die aber ins Breitere und Glattere abgewandelt ist, — es sind weibliche Tragfiguren, die sitzen oder stehen (Tervueren, Nr. 132 R III A c 1; 23 137 R III A c 12; 17 194 R III A c 4; — Stuttgart, Nr. 1223/1; — Abb. in Johnston, Grenfell and the Congo, II, 744). Ein besonderes Kennzeichen scheint dieser Typus in der Zunge zu haben, die zwischen den Lippen breit zum Vorschein kommt.

Abwandlungen dieses dritten Typus sind eine sitzende Mutter mit hochgehobenem Kind (Hamburg, J. Konietzko), eine Schachtel tragende weibliche Figur (ebd.), eine knieende Mutter mit seitwärts hochgehobenem Kind (Paris, B. Hein), eine weibliche Figur auf den Schultern einer weiblichen Halbfigur (Berlin, Nr. 19 992), ein Sitz mit weiblicher Sitzfigur (ebd., Nr. 19 983).

Zu diesem dritten Typus ist wohl auch zu rechnen eine Figur mit Januskopf, die auf der einen Seite einen weiblichen Körper, auf der anderen eine Zwitterfigur (Penis, Brüste) zeigt, — die beiden Häupter haben oben eine gefäßartige Vertiefung; nur bei der Frau ist der Unter-

leib reich tätowiert (Berlin, Nr. 19 996). Ferner eine Nackenstütze, die von einer sitzenden Frau mit Gesäßkind getragen wird, — der Körper hat reiche Tätowierung und sehr spitz vortretende Brüste und Nabel (Berlin, Nr. 19 990).

Eine vierte Gruppe würden männliche Standfiguren in Berlin (Nr. 14 965, Abb. bei Sy. II, S. 142); in Stuttgart (Nr. 21 690) und in Neuchâtel (Nr. III c 987, Abb. in Guide sommaire, S. 9, Mittelstück) bilden. Diese Gruppe steht der vorhergehenden nahe, hebt sich aber von ihr durch die größere Kraft der Stilisierung und Glätte der Formbildung ab, — eine Differenz, die auch innerhalb dieser vierten Gruppe selbst zum Ausdruck kommt: das Stück in Neuchâtel ist von betontester Stilisierung.

Eine fünfte Gruppe bilden drei weibliche Standfiguren in Tervueren mit betont breiten Köpfen, etwas nach unten gewölbten Lippen, mächtig und hoch vorgewölbten Brustpartien, breiten Hüften (Nr. 39 333 R III C b 44, AMC, Religion, Fig. 603; Nr. 26 630, 26 631 R III C b 45/46).

Eine sechste Gruppe stellt eine halbkniende und eine stehende weibliche Figur als Sitzträger dar, deren ziemlich analoge Kopfbildung besonders deutlich in Augen, Nase, Mund zum Ausdruck kommt. Besonders kennzeichnend sind die schmalen Lippen des strichartig schmalen Mundes, die stark vorgeschoben sind, die betonten Backenknochen, die breite, schräg fliehende Stirn, die rundliche Breite des Kopfumrisses (Berlin, Nr. 19 207, III E 12 750). Zu diesen Figuren gehört auch eine weibliche Standfigur in Berlin (Nr. 17 368) mit freien, nach unten etwas vorgestreckten Händen.

Neben diesen mehr oder minder großen Gruppen

stehen isolierte Exemplare von Sitzen, von denen jeder seine eigene Stilart hat. Es finden sich kaum bedeutende Stücke unter den folgenden Arbeiten. So darf man schließen, daß jene Gruppen jeweils von besonders tüchtigen Schnitzern hergestellt wurden, während die nun folgenden Schnitzereien mehr die untere Schicht der Uruaschnitzkunst repräsentieren.

Ein immerhin recht gutes Stück möge den Anfang machen. Ein Sitz, getragen von einer Janusfigur, deren weiblicher Körper naturhell, deren männlicher Körper geschwärzt ist, — die Arme der weiblichen Figur stützen die Sitzfläche, beide Figuren haben Kaurimuscheln als Augen, der lange Hals steht auf einer wagerecht abgeschnittenen Schulternpartie (Tervueren, Nr. 643 R III A c 18). — Andere Sitze haben weibliche Standfiguren mit hochgehobenen Stützhänden (Stuttgart, Nr. 42 500, 43 752, 58 681) oder knieende Figuren mit hochgehobenen Stützhänden (Berlin, Nr. III E 6696; Tervueren, Nr. 17 191 R III A c 23 [Mann-Weib]; Darmstadt, Abb. bei Hausenstein, Klass. u. Barb., S. 53) oder Standfiguren mit an den Bauch angelegten Händen, die Sitzfläche mit dem Schädel tragend (Stuttgart, Nr. 44 428).

Einen ganz abweichenden Stil zeigt ein Sitz mit stehender Janusfigur (Stuttgart, L. 1223, Abb. in Buschans Völkerkunde [2. Aufl.] I, 541), die übergroße Köpfe, sehr kleinen Körper, lange Beine mit rundlich wulstigen Unterbeinen und an den Oberarm zurückgelegte Arme hat.

Ein Sonderproblem geben zwei Sitze auf, deren Tragfiguren, in bestimmter Weise stilisiert, durchaus einander gleichen, die aber verschiedene Provenienzangaben tragen. Der eine Sitz mit zwei tragenden Standfiguren steht in Berlin (Nr. 23 278), — der

andere Sitz ist in Tervueren (Nr. 17 193 R III A c 5). Beide Exemplare stimmen überein in der ovalen Umrißlinie des Kopfes, der hohen, gewölbten Stirn, den von ovalen, schmalen Wülsten umzogenen Augwülsten, der betonten Nase, dem breiten Munde mit den nach unten gewölbten Lippen, dann in dem flachreliefierten, geriefelten Halsband, den rhomboid schraffierten „Manschetten" und besonders in der Tätowierung und in der Haartracht (mit Kreuzmuster). Das Berliner Exemplar wird als Urua, das belgische Exemplar als „Baluba, Distr. Katanga, Zone de l'Urua" aufgeführt.

Eine analoge Schwierigkeit erhebt sich bei einer männlichen (?) Sitzfigur, die fast identisch auf einer Nackenstütze in Berlin (Nr. 19 987) und in einer Statuette eines Pfeifenrauchers in London (Nr. 1913. 5—20. 2; ursprünglich wohl ebenfalls Nackenstütze) wiederkehrt. Der Kopf ist in beiden Fällen identisch; die Beinhaltung weicht ab. Das Berliner Exemplar gilt als Urua, das Londoner hat die präzisere Angabe: Kabongo, Mai. Bei dem Fehlen jeglicher Tätowierung darf man wohl die Londoner Angabe für die richtigere halten.

Eine männliche Standfigur mit einem langen Stock in der Hand, auf dessen Spitze ein Vogel sitzt, hat zwei Varianten. Ein Exemplar in Berlin (Nr. 17 367) wird als Urua bezeichnet, ein anderes Exemplar in Stuttgart (Nr. 26 710) gilt dort als Urua-Manjema-Grenze. Die Struktur des Kopfes, besonders der Augen, ist gleichartig. So wird man wohl beide Exemplare in den Norden Uruas verlegen müssen

*

Ueber die inhaltliche Bedeutung der Statuetten sind wir noch sehr im unklaren. Colle

unterscheidet in seinem Balubabuch (II, 435) Mikisi mihake als Bezeichnung von Figuren mit magischer Bedeutung und Mikisi mihasi als Darstellungen von Toten, wahren Bildnissen, die, gewöhnlich aus Elfenbein geschnitzt, die Namen der Verstorbenen erhalten, am Arm, am Band oder auf der Spitze des Szepters getragen werden (Abb. bei Colle, Baluba, II, Taf. II, 17—19, 21—23).

Wichtiger als diese farblose Notiz sind die Mitteilungen Colles (ebd. S. 439 ff.) über Figuren, die mit verschiedenen Dämonen in Beziehung stehen. Wir führen im folgenden seine Angaben auf.

Der Ostdämon Mbugu-Manga hat als Fetischfigur einen großen Leoparden aus Ton, der oft 1 m hoch, 2 m lang ist; sein Kopf ist menschenähnlich; unter dem Maul und unter dem Schwanz hat er einen Behälter für Opfergaben; der Körper ist weiß und schwarz gefleckt auf grauem Grunde.

Der Westdämon Kalunga hat einen Baumstumpf (70 cm hoch), der zu zwei menschlichen Köpfen ausgeschnitzt ist.

Der Dämon Kalema ist durch einen Holzkopf auf Eisenspitze repräsentiert, der mit Zaubersubstanz ausgefüllt ist und von einem Messer bekrönt wird, das man mit Strohscheiben umgibt, wenn man vom Dämon etwas erbittet.

Kabwelulu ist repräsentiert durch eine Statuette mit Horn im Scheitel, — sie steht in einem Korb mit Schneckenhäusern.

Kifwebe ist durch eine Holzkugel oder durch eine Maske symbolisiert, die beide Augen, Nase, Mund, gewöhnlich Borsten am Kinn und Haare in den Nüstern haben; man trägt diese Symbole, um den Dämon zu ehren, auf der Schulter (Kugel) oder man tanzt mit ihm (Maske); es gibt einen kleinen männ-

lichen Kifwebe und einen doppelt so großen weiblichen Kifwebe. Colle gibt die Abbildung eines Kifwebemaskentänzers (Abb. Baluba, II, Taf. XII).

Mbuya ist symbolisiert durch eine Holzstatuette auf Eisenspitze, mit Zaubersubstanzhorn im Scheitel.

Kabila ka lulombo, Bettlerin, ist durch eine Holzstatuette einer weiblichen Sitzfigur dargestellt. Freunde des Besitzers tun Almosen in Gestalt von Perlen in den Behälter. Es ist unklar, ob wir bei solchen Figuren an die Schalenträgerinnen zu denken haben, die uns in den Sammlungen mannigfach begegnen. Colle bildet (II, Taf. III, 44) eine solche Schalenhalterin als „fétiche mendiant" ab, ferner (ebd. Fig. 47 f.) als „fétiche".

Eine Schalenhalterin aber ist ausdrücklich als Kabila ka vilye erwähnt (S. 441), — ihre Schale ist mit weißer Erde gefüllt, mit der sich der Zauberer vor und nach jeder Konsultation einreibt und deren er sich auch als Zaubermittel bedient.

Pungwe, Schützer des heiligen Blutes, aus einem Baumstumpf, oben mit Kopf beschnitzt, also in Hermenform, bestehend, mit blauer Perlenkette oder Kaurikette geschmückt. Colle bildet eine solche Figur ab (Baluba II, Taf. II, Fig. 20). Ein Häuptling hatte ein Exemplar, das 1,20 m hoch war, während die Herme eines seiner Untergebenen nur 35 cm maß. Falls solche Figuren in fremde Gewalt geraten, passierte nach der Meinung der Eingeborenen der betreffenden Familie ein Unglück.

Dies gilt auch von Kyanda, einer Statuette aus leichtem, weißem Holz, dem Schutzgeist der Familie.

Eine Statuette aus Holz auf einer Eisenspitze repräsentiert Kamwanga; sie liegt in einem mit Fell bedeckten Topf.

Kabezya wird durch eine Statuette symbolisiert, die von den Zauberern Kilumbu benutzt wird; der Zauberer kündigt seine Anwesenheit in auswärtigem Dorf dadurch an, daß er die Figur auf das Dach seines Hauses setzt, — später befragt er sie.

Kamusungabomi ist eine Statuette, die von den Frauen auf der Schulter getragen wird, um die Gesundheit zu fördern.

Kalala ka bwanga ist eine männliche Fetischstatuette, mit Fell bis zum Hals bekleidet.

Tuta ist eine geschlechtslose Figur, die zur Beschwörung von Verstorbenen dient, die die Lebenden beunruhigen.

Dem gleichen Ritual dient auch die Statuette mit bärtigem Männerkopf, namens Kaluvwalabyumu.

Die Statuette des Jagdfetisches Muhungu hat in seinem Kopf ein Antilopenhorn stecken.

Katunda ngulu, ein Ostdämon, ist repräsentiert durch eine Halbfigur aus Holz, mit einem Röckchen, in einem Deckelkorb, inmitten von Steinen, menschlichen und Tierknochen usw.; in seinem Kopf steckt ein Horn mit gleichartigem Inhalt; ebenso ist sein Kopf damit ausgefüllt. Bei seinen Beschwörungen wickelt man diese Figur in Blätter und wirft sie ins Feuer, reißt sie wieder zurück, bevor sie beschädigt wird, — die verbrannten Blätter gelten als Repräsentanten der Feinde, die man töten will.

Der Kriegsfetisch Kamukitina miketo ist eine Janusfigur, die man auf der Schulter trägt, um sie zu ehren.

Mande ist eine Fetischfigur, von deren Gestalt wir nichts näheres hören.

Diese Mandefigur spielt eine Rolle bei den Versamm-

lungen der Bakazanzi (Colle, l. c. II, 539), einem Geheimbunde von Menschenfleischessern.

Andere Geheimbünde führen ebenfalls Statuetten, so die Buyangwe (ebd. II, 550, 555, 558 f.), die Mbulye ya mutuma (ebd. II, 568 ff.), Bulungu (ebd. II, 576: Tonfigur eines liegenden Löwen, genannt kabombo; II, 577: Tonfigur eines Leoparden, 2,50 bis 3 m hoch; ebd.: zwei Holzstatuetten; ebd. II, 580: weibliche Statuette, namens Kabezya), — Buhabo (ebd. II, 603 ff.: Holzstatuette, namens Kabwelulu). — Figuren der Geheimbünde bildet Colle (Baluba, II, Taf. IV, V) ab.

Ueber die Schnitzer der Baluba macht Colle (Baluba, II, 693 f.) einige kurze Mitteilungen. Danach heißen die offiziellen Fetischschnitzer Bwana-Mutombo. Sie arbeiten ohne Modell. Maßgebend ist für sie der Stil jedes Fetisches. Dies ist wohl so zu verstehen, daß jede Fetischfigur ihre besondere Form hat?! Ein Schnitzer wird aufgeführt, der alles Mögliche auf Bestellung schnitzte: Elefanten, Hunde, Ziegen usw. Alle Fetischfiguren haben übergroße Köpfe. Die Schnitzer arbeiten mit Beil und Messer. — Hermen aus Baumstümpfen finde man oft in den Hütten, — sie sind vom Eigentümer der Behausung geschnitzt. — Bei ihren Nachbarn gelten die Baluba als tüchtige Schnitzer (Colle, l. c. II, 697).

MANJEMA. In dieser nördlichen Landschaft, jenseits des Lukugaflusses, spiegelt sich die Kunst Uruas, aber in einer weit gröberen, z. T. allerdings auch monumentaleren und herberen Art. Statuetten und Sitze mit Tragfiguren sind uns bekannt. Wie stark die Einwirkung aus Urua war, geht aus den knieenden und stehenden weiblichen Figuren in Stuttgart (Nr. 46 228) und Leipzig (Nr. 13 392). hervor.

Livingstone berichtet (zit. von Frobenius, Intern. Arch. f. Ethn. VII, 21), daß er in Manjema öfters aus Holz geschnitzte menschliche Bildnisse gesehen habe, — manche hatten einfach die Form von Kegeln. In Kitete hätte er erfahren, daß man die Figuren als Väter oder Vorfahren bezeichnete und daß man den Namen jedes Stückes sorgfältig aufbewahrte. Die alten Männer erzählten ihm, daß den Figuren bei gewissen Gelegenheiten Ziegenfleisch geopfert werde.

Cameron (Quer durch Afr. II, 33) bildet eine Dorfschmiede ab, bei der man eine mächtige Halbfigur (mit Tabakspfeife im Munde) unten mit einer zwiebelartigen Ausbauchung im Boden stehen sieht.

Unter den Sitzen kann man verschiedene Stile unterscheiden. Da haben wir zunächst einen Vertreter der weichen, naturhaften Richtung in dem Stuttgarter Sitz, dessen obere Fläche von zwei Standfiguren getragen wird (Nr. 21 694). Sehr kleine Augen sitzen unter der breiten, gewölbten Stirn. Der Mund unter der sehr breiten Nase ist ein kurzer, schmaler Spalt. Der Körper ist sehr schlank, die Tätowierung sparsam auf kurze Doppelquerstriche beschränkt.

Eine genau entgegengesetzte Richtung zeigt ein Sitz mit kniender weiblicher Figur (Stuttgart, Nr. 32 737), deren Formbildung viel mit harten Kanten, glatten Flächen arbeitet. Auch der Kopf ist von dieser Tendenz beeinflußt: die Stirn hat eine Mittelkante, die Nasenspitze ist zum Dreieck abgeplattet, der Mund schiebt seine Lippen quadratisch vor, auch die breite Kinnpartie ist scharf kantig begrenzt. Alles ist knapp und scharf formuliert, und paßt vortrefflich zu der geradlinigen, herben Präzision des Körpers. — Eine noch konsequentere Kubistik

zeigt ein Sitz in Privatbesitz (1925 bei Lange, Crefeld), der sonst dem Stuttgarter Exemplar analog ist.

Ein paar andere Sitze aus Manjema stehen zwischen den Extremen. Beide (Stuttgart, Nr. 32 735, 32 739) haben männliche Standfiguren, die mit Kopf und Fingerspitzen die Sitzplatte tragen. Die Formgebung ist im Körper und im Gesicht überwiegend rundlich, aber die Schulterpartie ist waagerecht abgeplattet. Beide Figuren haben, wie alle anderen Manjemafiguren, sehr kleine Augen. Sonst sind die Figuren verschieden. Das eine Exemplar (Nr. 32 735) ist wesentlich plumper.

Ein Leipziger Sitz (Nr. 2667), der dort als Manjema gilt, ist schon unter Urua behandelt worden.

Eine Abbildung bei Cameron (Quer durch Afr. II, 15) zeigt einen Häuptling, der auf einem Stuhl mit weiblicher Hockertragfigur sitzt.

BAKALANGA. In dies östlich von Manjema gelegene Stammesgebiet dürften die von Cameron in Uvinza und Ubudschwa erwähnten Kunstgebilde gehören. In Uvinza sah er „in der Nähe einiger Dörfer" „große, tönerne Götzen" in verschiedenen Stellungen, sitzend, aufrecht stehend, liegend; alle waren mit einem Schutzdach versehen und rings um sie lagen Töpfe mit Pombe und Gefäße mit Kornähren. (Quer durch Afr. I, 299). — In Ubudschwa fand er in jedem Dorf seine Fetischhütte mit kleinen, geschnitzten Götzen, unter deren Schutz es zu stehen meinte. Ebenso waren auf den Feldern rohere Götzenbilder aufgestellt, die das Gedeihen der Früchte überwachten. Diesen Bildern wurden oft Pombe und Korn zum Opfer dargebracht, zur Zeit der Aussaat und der Ernte wohl gar eine Ziege oder ein Huhn (ebd. I,

284). Die Abbildungen der vorhergehenden und folgenden Seiten illustrieren wohl seine Mitteilungen. Das Idol der ersten Seite (l. c. I, 283) zeigt eine Halbfigur mit ovalem Kopfumriß, wagerechtem Schulternabschnitt, fest am Körper anliegenden Armen, das Ganze sehr kubistisch stilisiert. Ebenfalls sind es Halbfiguren, die er später (l. c. I, 285) abbildet, mit ziemlich analoger Formbildung. Einzelheiten der Gesichtszüge usw. sind bei beiden Abbildungen nicht erkennbar.

BABUI. Im Babuigebiet treffen sich Tendenzen aus Urua und Ubembe. Aber in seinen Arbeiten stehen sie nebeneinander. So besitzt Tervueren eine männliche Standfigur (Nr. 11 985 R V C a 27), in deren Formbildung der Wabembestil sich widerspiegelt: in der Kopfform mit breiter Stirn und schmalem, spitz zulaufendem Gesicht, an dessen unterster Spitze der kleine Mund sitzt als Verlängerung gleichsam der langen, schmalen Nase, besonders deutlich in dem zackigen Backenbart, der Umbiegung der Kopfform in der Mitte der Augpartie. Deutlich kommt dieser Einschlag auch in der Schulternpartie mit den ornamentalisierten großen Schultern und dünnen Armen zum Vorschein, während die Struktur des Körpers weniger ubembehaft ist: kantig, hart, mit deutlich ausgesprochenem Knie. Auch das lang auf den Nacken herabhängende Haar hat bei den Ubembefiguren keine Parallele.—In Tervueren gibt es auch eine analoge Halbfigur dieses Stils.

Neben diesen ubembeartigen Stücken ist anscheinend ebenso der Uruastil im Babuiland repräsentiert. So fand ich in einer Pariser Kunsthandlung (Bela Hein, 1926) zwei Holzstatuetten von männlichen Standfiguren, deren Sammlernotiz lautete: „Ancêtres de la chefferie Niembo Babuy", — sie würden im Urua-

kapitel in der vierten Stilgruppe einzureihen sein. Es ist übrigens begreiflich, daß im nördlichen Turungu jene wabembeartigen Stücke gefunden wurden, während im südlicheren Niembo die uruahafte Richtung zu konstatieren ist.

WABEMBE. Das Kongomuseum enthält eine kleine Sammlung von Wabembefiguren, die durchweg den gleichen Typus darstellen. Es handelt sich um Standfiguren, deren Kopf eine besonders eindrückliche S t i l i s i e r u n g erfahren hat. Mit der Stirn kontrastiert die Gesichtspartie in doppelter Weise. Einmal im Umriß: die breit gerundete Stirn überwölbt ein spitzes und abgeflachtes Gesicht ohne Kinn. Dann in der kubischen Struktur: die Stirnwölbung biegt in der Augpartie senkrecht nach unten, — eine Bewegung, an der auch die überlange Nase teilnimmt. Der Kontrast beider Kopfteile wird dadurch gemildert, daß der Nasenrücken über die Augpartie hinweg sich nach oben fortsetzt, andererseits in dem annähernd ebenso breiten Munde mit eingekerbten Zähnen oder sichtbarem Zungenquerwulst eine gewichtige Basis findet. Die breite, flache und glatte Fläche des Gesichtes findet ihr Widerspiel in raupenhafter Gliederung der schweren Haarmasse oder in dem schmalen, zackigen Backenbart. Diese schweren Köpfe sitzen mit kurzen Hälsen auf Körpern, die an sich schlank sind, aber durch die Anpressung ihrer Arme und das Vordrängen der Schultern eine starke Gedrungenheit erhalten. — Dem Stil nach sind diese Figuren Dokumente einer hochentwickelten künstlerischen Eigenart, die sich gleichwertig neben die besten Uruaarbeiten stellen lassen. — Der Mehrzahl nach handelt es sich um ganze Figuren (Nr. RG. 7382, 14 785—94), in einem Falle um Halbfi-

guren (Nr. 14 796). — Abbildungen von 3 Figuren hat Maes im IPEK (1928, Taf. VIII) gegeben. Eine der schönsten Figuren reproduzieren wir auf Tafel IX.

Die Bedeutung der Ubembefiguren scheint verschiedenartig zu sein. Zwei Figuren (Nr. 11 998/99 R V C a 29, 88) gelten als Schutzfetische, die bei der Anrufung durch Hahnenfedern usw. geschmückt werden. Die anderen Figuren gelten als Grabfiguren. Es handelt sich nach Maes (l. c. S. 89 f.) um Ahnenfiguren ohne speziellere Bedeutung, die im Innern der Hütte aufgehängt wurden.

Diese Figuren werden im Kongomuseum den Wabembe und Wahutschi (oder Wantschi) zugeschrieben. Nach den Angaben des Sammlers (Pauwels) stammen sie größtenteils aus Baraka, — dann würden sie nach der Mittelafrikakarte von Sprigade und Moisel (1922) den Wabembe zuzuschreiben sein. Für zwei Standfiguren (Nr. 11 998/99) wird Niembo als Herkunftsort genau bezeichnet, so daß für diese beiden Stücke die Provenienz gesichert ist. Allerdings sind gerade diese beiden Stücke von minderer Qualität, während die anderen Arbeiten vorzügliche Leistungen darstellen.

Die Einflußsphäre der Uruakunst scheint sich bis in das Wabembegebiet zu erstrecken. Das Stuttgarter Museum (Nr. 10 030) besitzt die Standfigur eines Mannes, wohl Häuptlings, mit einem Zeremonialschwert in der Linken, die ganz im üblichen Uruastil gehalten ist, sowohl in der Struktur des Kopfes, als auch in der des Körpers. Es ist eine tüchtige Arbeit, die sich den Häuptlingsfiguren, denen wir früher bei den Warua begegneten, würdig anschließt.

WAZIMBA. Im Tervuerener Museum befinden sich drei Figuren, von denen zwei Exemplare

(12 050/51 R V C a 32/33) den gleichen Charakter zeigen, während das dritte Stück (Nr. 12 052 R V C a 31) von ihm abweicht. Jene beiden Stücke sind weibliche Standfiguren mit großem, breitem Kopf, fast viereckiger Form, mit rundem, niedrigem Blockaufsatz und stumpfwinkliger Kinnpartie. Die hohe, breite, leicht gewölbte Stirn hat das Uebergewicht über das kleine Gesicht mit den winzigen Augen in großen Vertiefungen. Eine verhältnismäßig reiche Tätowierung überspinnt den Leib mit kurzen, senkrechten, wagrechten Strichen und Punktgruppierungen. Im Stil haben diese Figuren mit den Urua-, Manjema-, Wabembearbeiten nichts zu tun. Sie leiten vielmehr über zu den Schnitzereien der Waregga, mit denen die Wazimba eng verwandt sind.

Die dritte Figur, eine wohl männliche (?) Halbfigur, hat in ihrer niedrigen Stirn, dem vorn und seitlich kantigen Leib und in dem rohrförmigen Nabel starke Unterschiede von jenen beiden Figuren.

Ueber vier Fetischfiguren hat Maes (in Man, 1911, S. 18 f., mit Umrißzeichnungen) berichtet. Jeder dieser Fetische in menschlicher und in tierischer Form hat seine bestimmte Kraftrichtung. Als einheimische Namen gibt Maes die folgenden an: „kese", „kese nsa", „tambui", „tambui ngu". Bei der Benutzung dieser Fetische werden Hühner geopfert oder aber (bei Nr. 4) der Fetischeur setzt die Figur auf den Boden, läßt einen Blätteraufguß machen, stellt einen Teig her, legt ihn in die Schale auf den Kopf des Fetisches, geht zweimal um das Haus herum, murmelt magische Worte und läßt den Kranken die Mixtur trinken.

BAHOLOHOLO. Aus dem Gebiete dieses rasch aussterbenden Stammes, dem R. Schmitz eine umfassende

Monographie (1912, Brüssel) gewidmet hat, sind im Berliner Museum drei Figurenschnitzereien, von denen mir aber nur ein Exemplar bekannt worden ist. Es handelt sich um eine Janushalbfigur (Nr. III E 1918), beiderseits weiblich, mit Doppelkopf auf langem Hals, — der Oberkörper, angedeutet durch beiderseits zwei Brüste, ist durch einen hohen Untersatz ersezt, der in der Mitte fast in der ganzen Höhe durchlocht ist. Der Typ der Köpfe mit ihren großen, nackten Vorderköpfen, großen Augwulsten, geradlinigem Nasenrücken, der die Stirnwölbung senkrecht fortsetzt, usw. fällt ganz in den Formbereich der allgemeinen Uruakunst.

Es sind ferner ein paar Figuren den Baholoholo zuzuschreiben, die unter dem Namen der Warua und Marungu gehen. Berlin besitzt eine männliche Standfigur (Nr. E 1916) mit langem Stock in der Hand. Ihr Typus geht mit dem allgemeinen Typ Urua-Baholoholo gut zusammen. Nur die Frisur ist anders: ein dreifacher Kranz von Locken in Gestalt von viereckigen, hohen Kuben umzieht den Kopf und aus seiner Mitte hängt eine breite Haarpartie nach unten. Der Sammler bezeichnete diese Frisur ausdrücklich als marunguhaft, während Jacques und Storms (Bull. Soc. Anthrop. Bruxelles, V, 29) nur den rasierten Vorderkopf und kleine Locken gelten lassen. Die Berliner Figur stammt nach der Sammlernotiz von Lusinga an der Grenze von Uguha und Marungu und stellt einen Vorfahr des Lusinga dar, wurde mit Oel gesalbt und beopfert. In Berlin gilt diese Figur als „Südurua". — Einen Lusinga stellt weiterhin eine männliche Standfigur dar, die Jacques und Storms (l. c. Taf. XI, Fig. 1) abbilden. Lusinga gilt ihnen als Chef einer Ortschaft im nördlichen Marunguland. — Beide Mitteilungen erhalten ihre Richtigstellung durch die

Notiz bei J. Thomsen (Expedit. nach den Seen von Zentralafr. II, 36, 38 f.) über einen Uguhahäuptling namens Lusinga, der als Eroberer sich am Luhanda in Baliolima niedergelassen hatte. Dieser Lusinga scheint mit den Lusingas, von denen soeben die Rede war, ident zu sein, da sein Dorf im südlichen Uguhaland liegt, wie aus der Karte Thomsens hervorgeht. Wir betrachten also beide Arbeiten als Baholoholostücke (da die B. mit den Waguha ident sind [Schmitz l. c., S. 1]).

Aus den kleinen und unscharfen Abbildungen in der Monographie von Schmitz (Taf. VI) läßt sich leider keine Bereicherung unserer stilistischen Kenntnisse schöpfen. Doch ergibt sich, daß die sonst in Urua üblichen Formen auch bei den Baholoholo wiederkehren: Standfiguren, Halbfiguren, — Sitz mit einer weiblichen, knienden Tragfigur, Nackenstütze mit Hundefigur.

Es ergibt sich ferner aus dem Text des Schmitzschen Buchs (S. 234, 274 f.), daß der Geist Kabwe in dem Fetisch Kabwelugula (Abb. Taf. VI, 2: weibliche Standfigur) wohnt, der bei den Initiationszeremonien des Bagabogeheimbundes eine Rolle spielt. Der Initiierte muß ein Exemplar dieser Statuette erwerben, die von den Zauberern hergestellt wird. Ihre Größe geht bis zu 75 cm.

Das Urteil von Schmitz über die zeitgenössische Schnitzerei der Baholoholo ist nicht günstig, — früher aber sei es, angeblich, besser um sie bestellt gewesen (l. c. S. 425, 429).

Es bleibt noch die Frage offen, ob evtl. noch andere Stücke aus dem Baholohologebiet stammen könnten, die wir vorläufig bei den Warua untergebracht haben. Schmitz (l. c. S. 585) bildet einen Typ der Zahnfeilung ab, bei dem die beiden unteren Schneidezähne der

Mitte ausgeschlagen und die beiden oberen der Mitte zu einer umgekehrten lateinischen V gefeilt worden sind. Diese selbe Zahnfeilung trafen wir bei einem Typus von Uruastücken (Masken und Statuetten) an. Es wäre also möglich, daß diese Stücke, die übrigens schnitzerisch sehr hoch stehen, aus dem Gebiet der Baholoholo kämen. Doch muß dies Problem angesichts des Mangels an genauer und allseitiger Kenntnis der verschiedenen Zahnfeilungen im östlichen Kongogebiet und besonders in Anbetracht der präzisen Mitteilung von Frobenius, daß eine der fraglichen Masken von den Wasära stamme, unentschieden bleiben.

MARUNGU. Von den Marungu besitzt das Berliner Museum eine Reihe von Ahnenfiguren. Von diesen ist mir nur ein Exemplar zu Gesicht gekommen: eine männliche Standfigur mit einem langen Stock in der Hand (Nr. E 1916). Doch haben wir diese Figur schon bei den Baholoholo besprochen und diesen zugeordnet.

Bei der Beschränktheit des Materials ist die monographische Studie von Jacques und Storms (Bull. Soc. Anthrop. Bruxelles, V. Bd.) von bedeutendem Interesse. Um so mehr, als ihr gute, photographische Abbildungen (Taf. XII—XIV) beigegeben sind. Neben Standfiguren finden wir hier auch Hermen und zwar Köpfe auf zylindrischem Leib, dann Köpfe auf zylindrischem Leib mit großer Durchbohrung in der Mitte, endlich Köpfe auf schlankem, hohem, kegelhaftem Untersatz. Ihr Formcharakter ist durchweg uruahaft: breite Köpfe mit halbrunden, breiten, gewölbten Stirnen und Vorderköpfen, spitzovalen Augen, dünnen, vorgeschobenen Lippen, ganz kleiner Kinnpartie, schlanken, dünnen Leibern und Armen, in

Nabelhöhe an den Leib gelegten Händen, kleinen, hochsitzenden Brüsten. Die abstrakte Stilisierungstendenz ist geringfügig, — im allgemeinen überwiegt durchaus die naturalistische Einstellung. Drei Hermenfiguren haben in ihrem Scheitel ein kleines Horn für Zaubersubstanzen stecken. Allerdings ist bei diesen Arbeiten zu bedenken, daß wir eine männliche Standfigur, die Lusinga darstellte, den Baholoholo zuschreiben mußten. Es fragt sich demnach, ob nicht auch für die anderen Stücke, die von den belgischen Autoren als Marunguarbeiten bezeichnet werden, eine anderweitige Zuteilung Platz greifen müßte.

Von Interesse ist die verschiedentlich angegebene Tätowierung der abgebildeten Figuren. Allerdings sagt die belgische Monographie (S. 19), daß die Ziernarben nach persönlichem Gutdünken angebracht würden. Da aber ihre Abbildungen eine ziemlich gleichförmige Art der Tätowierung angeben: Querstreif von Aug zum Ohr, dann über die Backe zum Mundwinkel, dann senkrechte Streifen auf der Stirn, so kann man vielleicht auch eine sitzende Schalenhalterin (Berlin, Nr. 19 991 a) als Marunguarbeit ansprechen, da sie gleichartige Ziernarben hat; allerdings ist ihr Kinn ziemlich betont.

WAWEMBA. Aus diesem halb englischen, halb belgischen Gebiet besitzt das Britische Museum (Nr. 1909. 4.—7. 25) eine männliche Standfigur. Die Formgebung ist weich. Der breite, oben fast wagerecht flache Kopf mit flach gerundetem Gesicht, flachen Augwülsten, breitgedrückter Nase, langem, breitem Kinnbart, sitzt auf einem oben eingezogenen, in der Nabelpartie rundlich ausgeweiteten Körper, der oberhalb der Hüften wieder eingezogen

ist. Ziemlich unbeholfen ist die Formgebung der unteren Extremitäten. Stilistisch geht diese Figur gut mit der Maske des Britischen Museums zusammen, die dort als Baluba gilt (Nr. 1904. 6.—11. 29) und die H. Johnston (Grenfell and the Congo, I, 407) abgebildet hat.

Außer dieser Figur hat das Britische Museum noch eine weibliche Sitzfigur, die eine Schale hält, sowie eine Schale, in deren innerer Mitte eine Schlange und auf deren Rand ein Vogel angeschnitzt ist.

Wie sehr der allgemeine Uruastil hier noch herrscht, zeigt neben einer Fetischstockschnitzerei, die sicher von den Wawisa stammt (Abb. in Journ. Afr. Soc. IV, 337), ein Sitz des Tervuerener Museums mit einer reich beschnitzten weiblichen Standfigur (Nr. 26 629 R III A c 13), — zeigen ferner die Hermen und hermenartigen Halbfiguren in Tervueren (AMC, Religion, Taf. 49, Fig. 591—593), die aus Moliro stammen, einem Ort, der nach der Karte von Delhaise (Bull. Soc. Roy. Belge Géogr. 32. Bd., S. 175) im Gebiet der Wawemba liegt.

Ob die Idole der Wawemba von ihnen selbst geschnitzt sind, ist nicht geklärt. Nach einer literarischen Aeußerung (Journ. Afr. Soc. IV, 337) würden sie vermutlich von den Wawisa stammen. — Neben diesem südlichen Einfluß ist in der Elfenbeinschnitzerei der Einstrom von Waruakunstgut durch Delhaise (l. c. S. 261) bezeugt.

Literarisch erwähnt werden größere Holzfetische (50—80 cm hoch), meist männliche Standfiguren unter einem Schutzdach; jede Ortschaft soll ein bis zwei Fetischfiguren haben. Ferner kleinere Statuetten (10—20 cm hoch): nackte Männer- und Frauenfiguren, die keine Fetische, sondern eher Zierstücke sind, die man ankleidet und die man aus

dekorativen Gründen in seiner Hütte aufstellt (Delhaise, l. c. S. 261, 271).

Neben den einfachen und imposanten Freifiguren existieren noch Sitze, bei denen die Sitzfläche von einer weiblichen Standfigur getragen wird, die in ihrem Stil, Tätowierung und Haartracht den dritten Uruatypus repräsentiert (Tervueren, Nr. 17 194 R III A c 4).

Etwas umfangreicher als das figürliche Material ist das der Masken. Das Tervuerener Museum besitzt drei Masken, die drei verschiedene Köpfe repräsentieren: Mensch, Elefant, Gnu (Abb. in AMC, Religion, Taf. 58, Fig. 654, Taf. 59, Fig. 660, 661; vgl. Maes, AK, S. 41 ff.). Der Uruaeinfluß ist bei allen drei Exemplaren zu spüren, aber mehr als Ausklang, wie das auch aus den unbedeutenden Gesichtszügen, besonders den kleinen Augen, hervorgeht. Eine Analogie mit der Wawembafigur des Britischen Museums ist nirgends festzustellen.

Diese Masken gelten als Tanzmasken, aber Maes macht auf eine Photographie aufmerksam (Abb. l. c. Fig. 46), die einen Balubakrieger mit der Stülpmaske eines Elefantenkopfes darstellt. Es wäre also denkbar, daß die Wawembamasken auch als Kriegsmasken Verwendung gefunden hätten.

Vielleicht ist mit solchen Tierkopfmasken eine Notiz (Journ. Afr. Soc. IV, 337) in Verbindung zu bringen, nach welcher die Wawemba Büffelkopfschnitzereien herstellen würden.

23. NORD-ANGOLA

ALLGEMEINE EINLEITUNG. Bis vor kurzem war Angola von der Forschung stiefmütterlich behandelt worden. Erst die Expeditionen von Schachtzabel

und von den Herren Jaspert haben größere Klarheit geschaffen. Leider sind die Sammlungen Schachtzabels nicht nach Europa gekommen, sondern infolge des Kriegsausbruches in Portugiesisch-Afrika festgehalten worden. Begünstigter vom Schicksal, hat die Expedition der Brüder Jaspert ihre Ausbeute nach Frankfurt a. M. bzw. Berlin bringen können. Ueber die Ergebnisse dieser Expedition liegt auch ein Bericht vor, auf den wir uns im Laufe dieses Kapitels mehrfach beziehen werden: W. und F. Jaspert: „Die Völkerstämme Mittel-Angolas“ (Veröffentlichungen aus dem städtischen Völkermuseum Frankfurt a. M., V. Bd., 1929). Dieser Bericht behandelt die Watschiwokwe, Kaluena, Kimbundu.

Es ergibt sich aus den Mitteilungen der Jaspert eine Reihe von interessanten Notizen, die wir kurz andeuten. Das Bildhauen ist die Arbeit von Männern. Bei den Watschiwokwe tritt der Unterschied zwischen Künstlern und Handwerkern stark hervor. „Jeder kann einen Götzen schnitzen, aber die wirklich schönen Figuren stammen von Künstlern, die im ganzen Lande bekannt sind und teilweise sogar Aufträge erhalten.“ „Oft stammen Götzen in weit auseinanderliegenden Dörfern von demselben Mann. . . . Es gibt unter den Häuptlingen Mäzene, die von weither Künstler an ihren Hof berufen.“

Unter den figürlichen Schnitzereien sind zu unterscheiden: 1. Dämonenfiguren, 2. Ahnenfiguren, 3. Totemfiguren. Vor jedem Dämonen- und Ahnenbild steht eine Holz- oder Lehmschale, in die man Nahrungsmittel legt. Die Ahnenbilder werden unmittelbar nach dem Tode hergestellt, um die um die Grabstätte schwebende Seele in den neuen Holzkörper einzuschließen. Frauen erhalten keine

solche Schnitzerei, wohl aber Kinder. Eine merkwürdige Einrichtung sind die „Götterhäuser", in denen manchmal sechs bis sieben menschliche Figuren mit den entsprechenden Tieren, wie Schlange, Krokodil, Eidechse vor Näpfen und Tellern stehen. — Bei den Kimbundu wurden keine solchen Häuser gefunden. Als Totemtiere findet man außer Holzschnitzereien mit Vorliebe Krokodile, Eidechsen und Schlangen dargestellt. Auch ihnen errichtet man evtl. „Götterställe", in denen sie gefüttert werden.

Figuren dienen auch zur Ausstattung von Gebäuden, — menschliche Figuren, Puppen, Zwillingspaare, Vogelfiguren kommen gelegentlich auf der Spitze der Hütte vor.

Ueber die Angolamasken erfahren wir aus dem Jaspertschen Bericht keine beträchtliche Einzelheit der Aufklärung. Es wird nur angegeben, daß die Masken von früher Beschnittenen getragen werden und als Repräsentationen der Dämonen gelten. Sie werden nur von Männern getragen, auch dann, wenn es sich um weibliche Maskenanzüge handelt.

LOVALE. Von der figuralen Plastik dieses Gebietes wissen wir nur etwas durch die kurze Notiz von Cameron (Quer durch Afr. II, 146 f.): „In allen Dörfern gab es Fetische in Menge; rot- und weißgefleckte Gebilde von Ton, die Leoparden und andere wilde Tiere vorstellen sollten, oder roh aus Holz geschnitzte menschliche Figuren."

Die Illustration (l. c. II, 146) einer „Fetischhütte", die zwei menschliche Halbfiguren unter einem wagerechten Schutzdach mit unförmlichen, armlosen Leibern zeigt, bezieht sich wohl auf die Lovalegegend, läßt aber stilkritische Ueberlegungen in keiner Weise zu. Immerhin würden wir, den Bezug auf Lovale

vorausgesetzt, aus der Abbildung eben die Existenz von großen Halbfiguren entnehmen können.

Einen vollständigen M a s k e n a n z u g besitzt das Britische Museum in London (Abb. in Man, 1903, S. 75). Er wird, der Sammlernotiz zufolge, von den Leitern der Initiationszeremonien getragen. Hierbei gibt es verschiedene Masken, von denen jede ihren bestimmten Namen habe. — Die vorliegende Maske hat formale Verwandtschaft mit einem Typus der Barotsemasken, von denen das Museum Neuchâtel eine Reihe von Exemplaren besitzt (Abb. in Guide sommaire, S. 15, Fig. 12, Fig. 13 [Rückwand]). Die Stirn ist breit, das Kinn spitz. Lange, schmale Augöffnungen mit hohen Augbrauenwulsten, die eine schmale Nase flankieren, bestimmen den Ausdruck der Maske.

WATSCHIWOKWE (Kioko, Badjoko). Die künstlerische Betätigung dieses Volkes ist vielseitig und in technischer Hinsicht vielfach von hoher Qualität (Berlin, Tervueren, Brit. Museum). Wir kennen Figuren, Pfeifenköpfe in Gestalt ganzer Figuren, Schnupftabaksdosen von Standfiguren getragen, Stühle, die reich mit Genredarstellungen usw. aus dem Leben der Kioko verziert sind, endlich Masken. In fast allen diesen Arbeiten lebt der Geist des dekorativen Temperamentes und der Spannung.

Allerdings gilt dieses Urteil nur von den alten guten Figuren, die z. B. in das Berliner Museum schon im Laufe der 80er Jahre gelangt sind.

Diese Arbeiten sind erstklassig, ausgesprochen voll Ausdruckskraft der Bewegung und Haltung. Die neuern Arbeiten dagegen, die durch die Expedition Jaspert in das Frankfurter Museum kamen, sind von einem ganz beträchtlich schwächeren Form- und Vital-

gefühl erfüllt, — rein dekorativ geworden, sind sie nur noch als geschickte Machwerke zu bezeichnen.

Wir wenden uns zunächst den älteren Arbeiten zu. In diesem Bande veröffentlichen wir eine schwarzbraune weibliche Standfigur des Berliner Museums (Nr. 1886), die ein erstaunlich schönes Beispiel für die künstlerische Fähigkeit der ältern Watschiwokwekünstler ist, denen nach Prof. Schachtzabels Urteil diese Figur zuzuschreiben ist (Taf. VIII, Fig. 12). In beiden Händen hält sie je einen runden Becher, und zwar in der linken Hand ein offenes, in der rechten nach rückwärts hochgehobenen Hand ein geschlossenes Gefäß. Ihr Kopf ist mit richtigem Haar bedeckt, das mit Lehm zu einzelnen Locken geformt wird, — eine Frisur, die offenbar nach den Jaspertschen Mitteilungen 1926 im Kimbundulande üblich gewesen ist. Die Nase ist quer durchbohrt. Die Finger der Hände sind ebenso wie die Zehen der Füße groß und naturalistisch gegeben. Für diese naturalistische Tendenz spricht auch die Angabe der Fußknöchel, einer Rippenandeutung unterhalb der Brüste, schließlich die Angabe der Schlüsselbeinknochen.

Dramatischer akzentuiert in den rundlich gespannten Armmuskeln ist die auf rundem, flachem Sockel stehende weibliche Standfigur, im lang herabwallendem Haar, die das gleiche Museum besitzt (Abb. in Sy. III, Taf. 23). Sie erhebt halb ihre Arme, als wolle sie zugreifen.

Diese Tendenz der dramatischen Spannung verstärkt sich noch sehr bei den männlichen Figuren. Bei diesen wird auch die großartigste Form des Haaraufbaus erfunden, die uns in Westafrika bekannt ist: große Wölbung, die senkrecht nach oben und rückwärts führt, bzw. wagrecht nach vorn oder rückwärts

greift. Ein prächtiges Beispiel hierfür gibt eine männliche Standfigur Berlins (Nr. 1255), die in den riesigen fünffingrigen Händen Stab und Gewehr hält, im angeschnitzten Gürtel Patronentasche, Gefäß, Messer, Dolch usw. trägt. Auf dem großen Haaraufbau sitzen zwei kleine männliche Figuren. Sehr ausdrucksvoll sind die breiten, wulstigen Lippen und die tiefliegenden Wülste der Augen. Schön und rund gewölbt ist die Stirn. Der auf breiten Schultern ruhende Kopf schiebt die breite Mundpartie mit den leicht geschwungenen Lippen vor. Analog ist die Standfigur des gleichen Museums (Nr. 1888) mit vierfingrigen Händen, die wie zum Greifen hochgehoben sind, mit stark vorgeschobenem Kopf mit gewaltigem, rundem Haaraufbau (Abb. in FC, Taf. 161). Bei beiden Figuren sind die Nägel der Finger und Füße sehr sorgfältig durchgearbeitet.

Zur gleichen Gruppe gehört eine männliche Sitzfigur in Pariser Privatbesitz, die erstaunlich eindrucksvoll ist (Abb. bei Basler, Taf. 59).

Zu dieser Stilgruppe gehören übrigens weiterhin die schöne Bekrönung eines Häuptlingsstabes (Berlin, Abb. in Sy. II, 130 und Einstein, Afr. Pl., Taf. 22), wohl auch der Stab, den Einstein in seiner Negerplastik, Taf. 68, abbildet, sowie ein Rundsitz in Bern (Hist. Mus.) und ein kleiner viereckiger Sitz in Tervueren usw.

Wesentlich anders sind die Figurenschnitzereien, die Jasperts von ihrer Expedition mitgebracht haben und die sich z. T. im Frankfurter Museum, z. T. im Berliner Museum befinden. Die Statuetten haben die ganze urtümlich wirkende, tierhaft starke Kraft und Spannung verloren und begnügen sich mit einem glatten, oberflächlichen, wenn auch geschickten dekorativen Schema. Der starke naturalistische Impuls der alten Zeit ist geschwunden: handlos legen sich die Arme

an den Leib, fußlos stehen die Beine auf den Rundbasen auf. Die Schultern sind hochgezogen, nach vorn gedrückt, schließen sich aber in vorstehenden Querwulst im Nacken zusammen. Das Gesicht ist glattflächig, — der Nasenrücken läuft ungebrochen in großem rundem Schwung bis in Scheitelhöhe nach oben und bis zur Kinnspitze nach unten.

Ziemlich analoge derartige Figuren besitzt Berlin (Nr. 33 708) und Frankfurt (Nr. N. S. 25 927, 25 928). Zwei davon stehen auf rundem Sockel und ihre Körper sind mit gekreuzten eingebrannten Strichen überzogen, wohl um den netzartigen Maskenanzug anzudeuten. Die Frankfurter Figur soll einen bestimmten Großhäuptling darstellen. Ein Restbestand alter Größe spricht noch aus dem großen, wagerecht den Kopf umziehenden Haaraufbau.

Eine relativ interessantere Figur dieser Art gehört dem Frankfurter Museum (Nr. N. S. 25 929). Sie stellt einen Tanzmaskenträger mit hohem, quergeriefeltem Maskenaufsatz dar.

Zu diesen Figuren treten noch weitere Beutestücke der Jaspertschen Expedition von nicht geringem inhaltlichem, aber unbeträchtlichem formalem Interesse. Z. B. roh gearbeitete langgezogene fingerdicke weibliche Gestalten, die als Darstellung des Todes gelten (Berlin Nr. 33 678/79). — Dann Orakelfiguren. Und zwar zunächst menschliche Figuren (z. B. Frankfurt a. M., Nr. N. S. 25 941) und Tierfiguren (Berlin, Nr. 33 680/81, 33 685). — Ferner geschnitzte Vogelfiguren, die man an Graswänden und in den Dächern der Häuser findet (Frankfurt a. M., Nr. N. S. 25 938). — Schließlich Figuren mehr genrehaften Charakters, wie eine Trommlerfigur (Frankfurt a. M., Nr. N. S. 25 934).

Zu diesen Holzschnitzereien treten einige Beispiele von Lehmplastiken. So ein menschlicher Kopf in Berlin (Nr. 33 712) mit Spuren roter Bemalung, der als Kopf auf einem in den Boden gerammten Pfahl saß, der wie eine menschliche Gestalt mit Lehm überzogen war. Die Züge dieses Kopfes sind so gut wie unerkennbar. Etwas deutlicher ist das Frankfurter Exemplar (Nr. N. S. 25 939). Ueber die Lehmplastik der Watschiwokwe schreiben Jasperts: „Der Tschiwokwe stellt vor seine Hütte ein Krokodil oder einen Leoparden, die beide oft als solche in der Form gar nicht zu unterscheiden sind. . . . Vier dicke Beine ohne Zehen, ein länglicher Zylinder als Rumpf, ein nach oben gebogener dicker Schwanz und ein massiger Kopf.“ — In den kleinen Götzenhäusern stehen zuweilen statt der Holzvier Lehmfiguren nebeneinander: Mann, Frau, Kind, Krokodil oder männliche Maske, Frau, zwei Kinder. Diese Lehmfiguren werden so hergestellt, daß über einen Holzpflock eine fingerdicke Schicht grauen Lehms geschmiert und obenauf ein prächtig geformter plastischer Kopf gesetzt wird, der „die typischen Merkmale der Watschiwokwefiguren zeigt: Kopfwulst, hohe lange Nase, halbgeschlossene Augen.“ Als Arme dienen lehmüberzogene Aeste. Füße fehlen stets. „Diese Köpfe der Watschiwokwe-Lehmgötzen sind Elemente einer urwüchsigen Kraft. Hier sieht man den erdgeborenen Schöpfer aus der Lehmnatur einen von naturalistischer Kunst weit entfernten Götzenkopf schaffen, vor dem der Künstler selbst Angst hat, wie wir es einmal beobachten konnten, als er bei der Arbeit war.“ Jasperts enden dies Kapitel mit einem hyperbolischen Vergleich: „Man hat vor diesen Schöpfungen den Eindruck wie vor der Rodinschen Balzacstatue.“

Von den „Götterhäusern“ der Watschiwokwe be-

richten Jasperts, daß es mit ½—1 m hohe kuppelförmige Häuschen mit drei oder vier Götzen und eines Krokodils aus Holz oder aus einem Holzklotz mit Lehmbewurf und Lehmkopf sind.

Die literarischen Nachrichten über figürliche Plastik sind geringfügig. Es scheint, daß es bei den Watschiwokwe, wie bei den Balundas, Kopfschnitzereien auf Holzstücken, die in der Erde stecken, gegeben hat, — wenigstens gibt Pogge (Mitt. der afr. Ges. IV, 255) den Kiokonamen für diese Schnitzereien als „kaponja" an.

Unter den Utensilien des Fetischeurs werden drei kleine Figuren in einer Zinnschachtel erwähnt (Torday u. Joyce, Notes ethnogr. S. 297).

Die gleichen Autoren berichten von kleinen Holzamuletten in Tierform (ebd. S. 334).

Als Verfertiger der Fetischfiguren bezeichnet Wißmann (Unter dtsch. Flagge, S. 380) die Medizinmänner.

In der Gebrauchskunst finden wir ein mehr oder minder starkes Echo der hochstehenden Freiplastik. Eine Schnupftabaksdose (Berlin, Nr. 975) gibt ihrer Tragfigur eine große Stilisierung und Gehaltenheit mit den beiden fest aus dem Körper aufliegenden Händen, — der Kopf mit großer, halbrunder, umrahmender Frisur wird beherrscht von den großen Augen mit konzentrischen Querwülsten. Eine andere, männliche Dosenfigur (Nr. 26 371) gibt eine einfachere, naturhaftere Darstellung weicherer Art.

Die stark stilisierende, in ihrer Art monumentale Formung finden wir wieder bei einem Sitz des Tervuerener Museums (Nr. 15 743 R III A c 25), dessen viereckige Sitzplatte von vier Standfiguren getragen

wird und die ihrerseits eine weibliche Standfigur trägt, die sich etwas nach hinten neigt. Diese Figur ist von vorzüglicher Arbeit und Ausdruckskraft, die im Profil durch die gradlinige Stirn-Nasen-Linie, unterstützt durch die Parallele der Mund-Kinn-Linie, — von vorn durch das Widerspiel der schmalen, aber langen Nasen-Stirn-Linie mit der breiten Linie des Mundes und Kinns und der Querrinnen der großen Augwülste ihre Leitmotive erhält. Die dekorative Gestaltung der großen Ohren und der mächtigen Augen unterstreicht in nachdrücklicher Weise die stilisierende Tendenz. — Einen Rundsitz mit hervorragend schöner weiblicher Trag-Sitzfigur hat das Berner Historische Museum.

Daß jener Sitz viereckig ist, verrät wohl europäischen Einfluß. Dieser ist evident in den zahlreichen Stühlen mit Rückenlehne, auf deren Beinenden, Querbrettern, Rückenlehnen eine Reihe von mehr oder minder genrehaften Darstellungen und Figuren angeschnitzt sind. Solche Stühle besitzt in größerer Zahl Tervueren, — ein einzelner Stuhl findet sich im Britischen Museum.

Das verhältnismäßig einfachste Stück (Brit. Mus. Nr. 1910, 4 — 20, 597) zeigt auf der Rückenlehne oben einen freiplastischen Kopf, umrahmt von großem Haarhalbrund; auf den unteren Verbindungsstegen der Stuhlbeine sehen wir je eine Gruppe: zwei Träger mit einer Last auf einer Tragstange, — zwei Träger, die einen Mann in einer Hängematte tragen, — zweimal je vier Männer in einer Reihe mit übergeschulterten Stöcken (Abb. bei Baumann S. 77).

Die Stühle in Tervueren sind verschieden reich ausgestattet. Bei einem Exemplar (Nr. 24 986) ist die Rückenlehne mit einem stark plastisch vortretenden Kopf und mit drei Vierfüßlern verziert; ein gleich-

artiger Vierfüßler steht auf dem vorderen Verbindungsstab.

Ein zweites Exemplar (Nr. 15 752 CK 3) trägt auf der Lehne einen Kopf mit breiter Muschelfrisur; die vier Stuhlbeine bestehen aus langgestreckten Standfiguren; auf den Verbindungsstegen erheben sich zwei Schildkröten, — drei Schildkröten, — zwei weibliche, — vier männliche Standfiguren.

Ein drittes Stück (Nr. 15 753) zeigt in der Mitte der Rückenlehne wieder den freiplastischen Kopf, seitwärts auf den Seiten je eine menschliche Standfigur, — auf den Verbindungsstäben der Beine: einen Vierfüßler, — drei Köpfe mit großer Frisur, — vier Standfiguren, — vier Standfiguren.

Das vierte Exemplar (Nr. 20 594) zerlegt die Rückenlehne in drei Reihen übereinander: mit männlicher Sitzfigur, Standfiguren; — auf den Verbindungsstäben der Beine sieht man: männliche und weibliche Sitzfiguren, — ein koitierendes Paar und eine Standfigur, — Vögel, Reiter auf Büffel, — Schlange mit Schildkröte.

Das am reichsten ausgestattete fünfte Exemplar (Nr. 15 995) löst die Rückenlehne auf in einen oberen breiten Streifen mit drei Figuren und einen unteren Streifen mit freiplastischen Figuren von maskierten Figuren mit hohen, spitzen Hüten; der Verbindungssteg der Stuhlbeine, die z. T. mit Standfiguren geschmückt sind, zeigen Büffel und Figur, — zwei Träger mit einem Reisenden in Hängematte, — eine Beschneidungsszene, — Frauen bei der Mörserstampfarbeit.

Der Stil all dieser illustrativen Schnitzereien, denen auf anderen Stühlen, die ich in Antwerpen sah (Privathandel), eine Reihe anderer Motive zur Seite tritt,

ist weit entfernt von der Strenge und Monumentalität, für die jener zuerst erwähnte Stuhl ein vorzügliches Beispiel lieferte. Es sind im ganzen oberflächlich gearbeitete Stücke oder doch solche, bei denen das Monumentale zu einer klischeehaften Allgemeinheit gemildert worden ist.

Ein paar Rundschemel sind nach Frankfurt a. M. gekommen. Das eine Exemplar (Nr. N. S. 25 867) hat an figürlicher Beschnitzung nur dies Motiv, daß die vier Stützstäbe in menschlichen Händen enden, die nach oben gerichtet, die Sitzfläche tragen. — Das andere Exemplar ist ein monoxyler, 1 m hoher Häuptlingsthron (Nr. N. S. 25 866). Als vordere Armauflage, nicht als Rückenlehne, schreiben Jasperts, dient eine Holzplatte, an der vorn zwei menschliche Gestalten abgebildet sind; in ihrer Mitte ein Maskenrelief. Auf einem unteren Holzkranz stehen drei menschliche Figuren und in der Mitte der Totemvogel des Dorfes, die große Trappe. — Diese beiden Exemplare sind ziemlich roh geschnitzt.

Ein paar viereckige Stühle besitzt Hamburg (MfV, Nr. 4782/83 : 07); bei ihnen ist die Rückenlehne mit großem Kopf beschnitzt bzw. auf dem Querbalken stehen figürliche Verzierungen. —

Die Masken der Watschiwokwe haben drei verschiedene Typen.

Der eine Typus ist gleichartig mit der monumentalisierenden Stilisierung, die wir bei den Figuren der Kioko antrafen. Ein Exemplar in Tervueren (Nr. 15 411 R II C b 103) mit großen Augflächen, die unterzogen sind, schmaler Nase, sehr breitem Mund, wagerechtem Kinnabschnitt ist eine vorzügliche Vertretung dieses Stils.

Ich möchte auch annehmen, daß eine Maske in

Lübeck (Nr. 6777, Abb. bei Sy. III, Taf. 9), die dort nach Ugoma gesetzt wird, in Wirklichkeit auf die Watschiwokwe zurückgeht, — dafür sprechen die großen, unterzogenen Augflächen, die schmale, kurze Nase, der wagerechte Kinnabschnitt; allerdings ist der Mund als ein kurzer Stabblock gegeben.

Ein zweiter Typus, der viel naturalistischer ist, wird von einer Maske in Tervueren (Nr. 15 408 R II C b 51) vertreten, die eine gewisse Verwandtschaft mit den Masken der Bakete hat (vgl. Maes, AK, S. 16). Diese Maske betont die Augen nur durch flachreliefierte Augbrauenbögen, gibt aber dafür der Nase mehr Gewicht, führt den Mund auf ein richtigeres Maß zurück und rundet die Kinnpartie ab. Auf der Stirn findet sich ein Rhombus, dessen Linien etwas über ihren Schnittpunkt hinaus verlängert und dann verbunden sind. Eine teilweise Analogie hierzu tätowiert die Backe. (Ein Hamburger Exemplar [MfV, Nr. 4681 : 07, aus Kaba-Kaba] dieser Art bildet Frobenius ab in FC Taf. 151; Karutz, Abb. 29.)

Der dritte Typus steht dem zweiten Typ näher als dem ersten. Es ist keine Holzschnitzerei, sondern eine Konstruktion aus Baumrindenstoff, im Gesicht mit Stoffbesatz, auf dünnem Holzgerippe. Es sind hier zwei Formen bekannt geworden. Die erste Form gibt eine Stülpmaske, bei der die Verhüllung des Gesichtes und Kopfes die Hauptsache bedeutet. Es kommen noch etliche dekorative Ornamente hinzu. So ein Querstab, Aufschläge vorn usw. Aber das Gesicht gibt doch den Ausschlag mit seinen groß umränderten Augen, dem breiten Mund und dem breiten, schräg vorstehenden Kinnbart (Berlin, Nr. 33 715).

Die zweite Form hat annähernd die Form einer Reuse (Berlin, Nr. 33 174; Frankfurt a. M., Nr. N.

S. 25 861/63). Bei dem Berliner Exemplar läuft als Nase und Verlängerung der Nase ein langer Stock bis zur Spitze, durch acht Querwülste mit dem Hauptteil der Reuse verbunden.

Eine solche M u k i s c h m a s k e gibt M. Buchners Zeichnung (Schorers Familienblatt V, 168, reproduz. bei Frobenius, Mask. u. Gehb. S. 69) wieder, — sie gleicht einer Fischreuse aus Längsstäben und Querstäben mit Füllung aus Rindenzeug. Die Färbung ist schwarz, weiß, rot. Solche Masken tragen drei Standfiguren auf einem Stuhl in Tervueren (Nr. 15 995).

Etliche M a s k e n hat Cameron (Quer durch Afr. II, 163 ff., reprod. bei FA, Taf. III, 9—11, S. 61) in schlechten Zeichnungen wiedergegeben, die ein Urteil über ihre stilistische Struktur im einzelnen nicht erlauben. Es findet sich unter ihnen ein Exemplar mit wagerecht stehenden, geschwungenen Hörnern (l. c. Fig. 11).

Das Gesicht einer Maske beschreibt Cameron als das eines alten Mannes mit sehr großen Auglöchern und mit grauem Pelzwerk an Stelle der Haare.

Nach der Mitteilung von Cameron (l. c. II, 162) hatte man ihm die Rolle dieser Maskenträger dahin gedeutet, daß diese „Scheinteufel" als dämonenhaft verkleideter Dämonenschreck zu betrachten seien.

Noch weniger aufschlußreich als die Zeichnungen Camerons sind die von Capello und Ivens (reproduziert bei FA, S. 53, 61); interessant ist hier das Auftreten von maskierten Stelzenläufern.

Nach Wißmann (Unter dtsch. Flagge, S. 380) finden Mukischtänze überall da statt, wo die B e s c h n e i d u n g mit Feierlichkeiten verknüpft ist, und zweitens zur B e l u s t i g u n g. Der Führer der Mukisch ist der „Kakongo". Er übt die Beschneidung aus, — seine Lehrlinge heißen „Mukisch".

Nach Jasperts scheint es sich um Masken zu handeln, die am Fest der Beschneidung von den früher Beschnittenen getragen werden. — Dazu kommen Spielmasken, von denen der Jaspertsche Bericht spricht (S. 65), — es kommen hierbei Holzmasken zur Anwendung, von denen keine Einzelheit berichtet wird.

KALUENA. Nach dem Urteil der Jasperts würde man bei den Kaluena diejenigen Holzschnitzereien finden, die am besten durchgearbeitet sind. Prüft man aber die mitgeführten Stücke, so ist das Resultat doch ein anderes. Das Berliner Stück mit der Sitzfigur auf viereckigem Stuhl, die einen Klimperspieler mit dem Instrument, das er in Brusthöhe vor sich hält, darstellt (Nr. 33 707), ist in der formalen Durchführung nicht besser, als die weibliche dortige Profanstandfigur. Das Qualitätvolle in ästhetischer Hinsicht ist in beiden Fällen die Frisur, die in ihrem Aufbau noch eine gewisse Monumentalität bezeugen. Der Gesichtstypus hat Verwandtschaft mit dem der Watschiwokwe, — ist seine sehr abgeschwächte Ausgabe. Beide Gesichter haben eine dünne Rille, die senkrecht von der Nasenspitze in die Höhe läuft.

Diese Porträts, sagt der Jaspertsche Bericht, stellen gewöhnlich Häuptlinge oder Priester dar, die vor längerer Zeit gestorben sind.

Seltener als bei den Kioko ist bei der Luena die Lehmplastik. Jasperts (S. 91) erwähnen nur im Vorübergehen eine Notiz von Schomburgh über Lehmschlangen.

MINUNGO. Aus diesem Gebiet der östlichen Ambundos (vgl. die Völkerkarte in Marquardsens „Angola“) sind Mukisch-Masken durch Zeich-

nungen von Buchner und Wißmann bekannt geworden, die Frobenius (FA, S. 49, 55) zusammengestellt hat. Von diesen Abbildungen sind die Buchnerschen Zeichnungen am brauchbarsten. Sie zeigen einen Maskentyp, den wir auch bei den Watschiwokwe fanden: mit großen Augen, mit Querschlitz und mit breit vorstehendem Bart mit zwei Zipfeln. Diese Maske ist schwarz, weiß, rot bemalt, von einem Kranz aus Adlerfedern bekrönt.

BANGALA. Aus diesem Gebiet besitzt das Berliner Museum ein paar Figuren sehr verschiedenen Stils. Zunächst eine männliche Standfigur (Nr. 17 022, Abb. bei Einstein, Negerplastik, Taf. 42) mit zur Brusthöhe hochgehobenen Händen, die ehemals einen länglichen Gegenstand hielten. Vom Scheitel des Kopfes fallen fünf lange Zöpfe seitlich und rückwärts herunter und rahmen den Kopf ein. Die hohe, breite Stirn wölbt sich über einem abgeflachten Gesicht, dessen Augen durch eine absonderliche Bildung auffallen: runde Vertiefungen mit Quersteg. Dies Stück ist durchaus ohne den starken und prägnanten Stil der Tschiwokwe. Alles ist einfach, auf große Linien, aber mit ziemlich primitiven Mitteln abgestellt.

Das andere Stück ist eine Hockerfigur (Nr. 17 026) mit kleinem Kopf auf sehr langem, schlankem Körper mit sehr langen, schlanken Beinen, die ornamental geformt sind und auf deren Knie sich die Ellenbogen stützen. Der Kopf hat Breitformat, mit breiter, niedriger Stirn, sehr langer und breiter Nase, ganz kurzem Kinn. In jedem Punkte verhält sich diese Figur zur vorhergehenden gegensätzlich.

VIMBUNDU. Zwei Figurenschnitzereien besitzt Berlin. Die eine ist eine Standfigur mit langem Körper, sehr kleinem Kopf, kurzen, fußlosen Beinen, — Körper und Leib vorn abgeflacht (Nr. 31769, Abb. bei Schachtzabel, Hochld. von Angola, S. 180). — Das andere Stück ist eine Tabaksbüchse mit rundlicher Stilisierung des Kopfes mit langer, schmaler Nase, deren Rücken oberhalb der Augen anfängt, mit Muschelstücken eingelegte Augen, kurzer Kerbmund, lang herabreichende Frisur in zwei langen Strähnen. Die Körpergestaltung ist analog der des Kopfes: andeutungsweise primitiv, unbeholfen (Nr. 31 675 a, b; Abb. ebendort).

An Lehmplastiken erwähnen Jasperts große, 1 bis 2 m lange Krokodile, die hier und da im Lande der Vimbundu aufgestellt werden, so am Kubalfluß (S. 108).

Jasperts beurteilen übrigens die plastische Begabung der Vimbundu sehr ungünstig. Immerhin berichten sie davon, daß schon die Kinder in Lehm oder Ton Knetversuche machen.

KALUIMBI. Von diesen Figuren besitzt das Frankfurter Museum eine Mutter mit Kind. Figur (Nr. N. S. 25 980). Im allgemeinen scheint es sich um rudimentär ausgebildete Holzfiguren zu handeln. Man erkennt die Kaluimbischnitzereien an ihrem Haarknoten am Hinterkopf; von der Stirn läuft das verhältnismäßig lange Haar glatt über den Kopf zurück und bildet hier den offenen langen Haarknoten.

ZUSÄTZE

I. „Kopffüßer"-Ahnenfiguren aus Französisch-Äquatorial-Afrika

Im 15. Kapitel (S. 336 ff.) haben wir den speziellen Typus von Ahnenfiguren erwähnt, der ein Charakteristikum des Binnengebietes von Französisch-Äquatorialafrika darstellt. Da es sich um eine ganz ausgefallene Figuration handelt, geben wir im folgenden noch eine Reihe von Einzelheiten über Formbildung und Gebrauchsart an.

Eine größere Variation zeigen vor allem derartige Figuren, die aus dem Gebiete der Ondumbo stammen (s. oben S. 339). Man kann unter diesen Stücken des Trocadéro zwei Haupttypen unterscheiden.

Der eine Typus ist nur durch ein Exemplar (Nr. 44 577) vertreten. Er zeigt ein flaches, ovales Gesicht, unten von zwei Messingblechstreifen umrahmt, die oben auch die Augen umfassen, die aus zwei runden Messingblechscheiben bestehen — in der Mitte von drei Kupferblech- und acht Eisenblechstreifen durchschnitten, die hohe, spitz zulaufende Stirn von Messing- und Eisenblechstreifen bedeckt. Die Backenpartien zeigen unbedecktes, dunkles Holz. Stark treten die Ohren hervor. Dieser Kopf sitzt auf einem Hals, der wohl auf einem durchlochten Viereck aufsitzt.

Der andere Typus ist weitaus zahlreicher vertreten. Hier handelt es sich um einen wesentlich stärker ornamentalisierten Kopftypus, verbunden mit einem Hals mit der gleichen Konstruktion eines rhomboiden Vierecks, das in der Mitte durchlocht ist und das unten auf einer kurzen Verdickung aufsteht. Der Kopf ist im Umriß oval. Eingewölbt, steht seine Fläche um mehrere Zentimeter vor der Umrahmung der Seiten und des oberen Teils. Die innere Gliederung des Gesichts ist verschieden. Man kann bei ihr jene drei Unterarten unterscheiden, von denen auf S. 339 die Rede war. —

Die erste Unterart wölbt das ganze Gesicht, also Stirn und Gesicht im engeren Sinne, ein, durchzieht diese Gesamtfläche mit einem Kreuz breiten Metallblechbeschlags und füllt die vier Eckteile durch querliegende Metallblechstreifen aus. Augen werden durch flachreliefierte, spitzovale Wülste oder durch runde Metallscheiben oder durch kleine Halbkugeln angegeben. Die Nase bildet ein brettartiges, also an den Seiten glatt geschnittenes, oder ein an den Seiten abgeschrägtes Gebilde, immer ohne Angabe von Nasenlöchern. Nase und Augen liegen auf jenem breiten Kreuz, von dem oben die Rede war. Der Mund wird nicht angegeben.

Die zweite Unterart formt die Stirn anders: wölbt sie in der Art von Holzstatuetten vor oder treibt eine keilartige Partie nach vorn. Bei einem dieser Stücke ist der Mund unmittelbar unterhalb der Nase leicht angedeutet.

Die dritte Unterart, nur in einem Exemplar vertreten (Paris, Nr. 12 563), gibt dem Kopf einen spitzovalen Umriß, von der oberen bis zur unteren Spitze von einer langen, geraden, gleichmäßig hohen Kante

durchzogen, so daß auch die Nase vom Ornamentalen ganz aufgezehrt wird. Die Augen werden durch kleine punktartige Erhöhungen angedeutet. —

Die U m r a h m u n g ist einheitlicher als das Kernstück. Der obere Abschluß erfolgt durch einen quergestellten Zweispitz, der nur in der Mitte mit dem Kernstück verbunden ist. Der seitliche Abschluß erfolgt durch eine einfache oder doppelte Fläche, die im Umriß gerundet ist — unten endet sie in zwei zapfenartigen Gebilden, die schräg oder senkrecht nach unten deuten. In einer etwas abweichenden Form hat ein Exemplar des Trocadéro (Nr. 12 562) den üblichen Zweispitz durch kleinen Aufsatz in unregelmäßiger Viereckform ersetzt.

Im allgemeinen kennen wir nur diese Figuren ohne Zubehör. Und so kann man in öffentlichen und Privatsammlungen allerhand merkwürdige Bezeichnungen finden, unter denen der Terminus „Handmaske“ eine beliebte Rolle spielt. Glücklicherweise besitzt aber der Trocadéro ein vollständig erhaltenes Exemplar (Nr. 44 571), das als „mbouéti“ bezeichnet wird. Wir sind ihm schon auf S. 339 begegnet. Hier ragt der Kopf und Hals aus einem Korb hervor, der allerlei enthält, u. a. auch Knochen. Die Erläuterung besagt dazu: Dieser Korb enthält etliche Knochen von jedem der letzten Häuptlinge, der der Ortschaft vorgestanden hat. Es bietet dieses Ondumbo-Idol den gleichen Anblick dar, wie die Idole der Aduma, die S. de Brazza auf einer Skizze dargestellt hat (vgl. den Abschnitt über die Aduma, S. 338). Da beide Stämme nicht weit auseinanderliegen, ist die Gleichartigkeit verständlich.

Über die A d u m a - Figuren orientieren die Mitteilungen von Guiral (Congo franç. S. 56) in anschau-

licher Weise. Wir wollen sie daher ausführlich zitieren: „Die Adouma bewahren die Köpfe ihrer toten Häuptlinge in Körben auf, die als Graburnen dienen und die von dem Idol mbouéti überragt werden. Dieses mbouéti ist zumeist ein Stück Holz, das ziemlich dick und in merkwürdiger Form geschnitzt ist und mit Kupfer- und Messingplättchen verziert ist; in der Mitte stellt eine eirunde, große, aber ziemlich flache Vertiefung, mit zwei Augen aus Eisen und einer vorspringenden Nase verziert, das rohe Gesicht dar, das durch das Fehlen des Mundes merkwürdig ist. Der Glanz des Kupfers, das ein Symbol ist, wird sorgsam aufrechterhalten." — Die folgenden Sätze von Marche (TdM 36. Bd., S. 380) ergänzen Guirals Mitteilungen: „Die Adouma, wie die Obamba, haben als Fetisch einen menschlichen Schädel, der mit Blättern aller Art, vermischt mit Erde und Gräsern, eingehüllt ist und von einem kleinen holzgeschnitzten Kopf überragt wird. Sie stellen ihn in eine Hütte am Ende des Dorfes oder in den Hintergrund und bringen ihm von Zeit zu Zeit Nahrungsmittel. Im allgemeinen handelt es sich, wie man mir sagte, um den Kopf eines Häuptlings, eines großen Jägers, eines reichen Mannes. Wenn die Nahrungsmittel nicht verzehrt werden vom Ahnherren oder von den Tieren, machen die Kinder des Dorfes sie sich zunutze."

Eine Z e i c h n u n g von Savorgnan de Brazza (TdM 1887, II. sém., S. 329, reproduziert z. T. bei FA, S. 85) zeigt unter einem Schutzdach etliche Körbe mit kleinen Ahnenfiguren, die anscheinend vorn platt, hinten stark ausgebuckelt sind. Es handelt sich um eine Befragung der Ahnengeister durch den Häuptling der Ortschaft Djokondo, der sich einer Klapper bedient, um die Aufmerksamkeit der Geister zu erwecken (l. c. S. 331).

Eine Figur des Berliner Museums (Nr. 1088) ist leider hinsichtlich ihrer Herkunft zweifelhaft, außer den Aduma werden auch die Oschebo (bei Bruel [S. 167] Bississiou genannt) als mögliche Herkunft benannt. Es handelt sich um eine breite, oben und seitlich gerundete, unten wagerecht abgeschnittene, etwas eingewölbte Holzfläche, die hinten und vorn mit wagerechten, glänzenden Kupferstreifen bedeckt ist, in der Mitte der Vorderseite mit einem breiten Kupferblechstreifen, der senkrecht von oben bis etwas über die Mitte nach unten läuft, hier durch zwei Augrundwölbungen festgehalten wird und in zwei Streifenbändern weiterläuft, die sich kurz vor der unteren Kante spalten. Die Nase ist durch ein kleines, dickeres Kupferstück gegeben, das scharf und kantig unterhalb des Mittelstreifens, eingefaßt von den unteren Streifenbändern, vorsteht. Der Griff, umwickelt mit Kupferdrähten, läuft unten in ein geschlossenes Rund aus, dessen oberer Teil mit breitem Kupferblech bedeckt ist, während der untere Teil aus nacktem Holz besteht.

Die Konstruktion dieser Figuration wird durch ein vollständigeres Exemplar einer Pariser Privatsammlung (1926, Fénéon; Größe dieses Stückes: 27 : 15, 5 : 8 cm) aufgeklärt, das unten mit einem Viereck endet und hier in einem breiten Fellstreifen Menschenschädelknochen eingebunden trägt. Die Gestaltung des Kopfes ähnelt den Adumastücken, die Savorgnan de Brazzas Zeichnung angibt, so daß man bei dem Pariser Stück vielleicht auch die Aduma als Ursprungsstamm annehmen darf.

Bei den Bakota ergibt sich nach den Angaben von Herrn Dr. Laman grundsätzlich der gleiche Zweck der Kopffüßer-Figuren. Die Schädel der Vorfahren werden vom Familienoberhaupt in großen Körben auf-

bewahrt, an denen auch derartige Figuren befestigt sind. Sie stellen die Ahnen dar, sind aber anscheinend von rein künstlerischer Bedeutung. Denn die Eingeborenen verkauften sie ohne Bedenken, während sie die Schädel nicht hergaben. Doch wurden die Figuren niemals ohne Schädelbehälter verwendet.

II. Ahnenfiguren der Bena Lulua

Bei der Darstellung der Bena-Lulua-Plastik haben wir davon gesprochen, daß es bei den männlichen Figuren Varianten gäbe (S. 396). Wir geben jetzt die nähere Beschreibung von drei Hauptarten.

Eine erste Variante mit einfacher, schmuckloser Art vertritt eine männliche Standfigur mit lose umgehängtem Band mit Muscheln (Tervueren Nr. 24 134 R II C a 152): der Kopf ist im Umriß oben halbrund, unten jedoch zugespitzt, bekrönt von zwei kurzen, hornartig nach oben gerichteten Zöpfen; die Stirn ist breit, mittelhoch, gewölbt, zum Gesicht flach abschrägend; die Augen sind hohe Wülste mit Querwulst; die unbedeutende Nase ist eingedrückt; der kleine Mund ist von zwei Ziernarbenrillen flankiert; der Kinnbart ist kurz und spitz. Den langen Hals umzieht eine große Reihe von Narbenwulststreifen. Der Übergang zu den schmalen Schultern vollzieht sich in schrägem Abfall. Der Körper ist nur durch konzentrische Ringe um den hohen Nabel tätowiert. Vor den Beinen hängt eine Art Schild herab — wahrscheinlich handelt es sich hierbei um eine außerordentliche stark ornamentalisierende Darstellung des Leopardenfells, das ein Kennzeichen des Häuptlingstums bildet. Die Beine sind gerade und wulstig. Diese schmucklose, herbe Figur macht einen alten, gewissermaßen archaischen Eindruck.

Weicher, vielleicht moderner ist die zweite Variante, wie sie eine analoge männliche Standfigur mit lose umgehängten Bändern mit Amuletten (Tervueren Nr. 24 135 R II Ca 153) vertritt. Hier hat der Kopf die regelmäßigere, ovale Umrißform, die Augen sind kleine Flachrelief-Wülste — die Tätowierung um den Mund ist reicher und es stellen sich Querstreifen zwischen Auge und Ohr ein, — die Frisur wird üppiger in drei Zöpfen, — ein langer Spitzbart am Kinn, — lange Ziernarbenstreifen legen sich über die Schultern. Auch hier ist in schildartiger Gestalt wohl ein Leopardenfell gegeben. Eleganter als bei der vorigen Figur ist die Beinpartie, mit tätowierten Waden, geformt.

Eine dritte Variante vertreten Figuren, bei denen jener Reichtum unruhiger, zackiger, schwungvoller Ornamentik die ganze Gestalt überzieht. Auch hier sind noch Unterschiede vorhanden. Da ist in Berlin eine Figur mit Schwert und Schild, deren Pantherfell als viereckige Platte mit stielartigem Schwanz unten und kurzem Überschlag oben gegeben ist (Nr. 3246, Abb. in Sy. III, Taf. 20, 21, F. v. Luschan, Beninwerk, Taf. 127). Den Höhepunkt der Realistik stellt wohl eine Figur in Tervueren dar (Nr. 7158 R II Ca 137), bei der das Pantherfell mit reliefierter Flächenangabe über das Gesäßband übergeschlagen ist. Bei beiden Figuren sind die Augen naturalistisch geformt, auch eine Gliederung der sonst vernachlässigten Füße ist angedeutet.

REGISTER

Abo 286 f., 301, 306 f.
Abomey (Abome) 121—129, 138
Adamu 143
Aduma (Adouma) 337 f., 485 ff.
Akabastöcke 323, 325
Aklamafiguren 116 ff.
Alangoua 80 f.
Ambété 341
Angola 466—482
Anjang 230—232
Ankermann 3 f., 239, 257
Apono 331, 340 f.
Aschanti 89
Ashango 341
Ashira 335
Assinié 79
Atlantis 152

Babanki 242, 247, 272 f.
Babanki-Tungo 273
Babanzi 367 ff.
Babeka 273
Babende-Bund 407 ff.
Babessi 273
Babuende 366
Babui 457 f.
Babunda 388 f., 392
Babungo 273
Bachaké 341
Badungo-Bund 363
Bafo 285, 288—294
Bafreng 274
Bafum 241, 262—264
Bafut 274
Baga 37 ff.
Bagabo-Bund 462
Bagam 274 f.
Baholoholo 461—463
Bahuana 381—383
Bajansi 383
Bajong 288, 306
Bakalai 339
Bakalanga 426 f.
Bakazanzi-Bund 454.
Bakembat 275
Bakete 18, 393—395
Bakhamba 335 f.
Bakhimba-Bund 347
Bakoko 286 f., 308
Bakongo 342 ff., 347, 355 f., 359, 361, 366
Bakota 337 f., 487 f.
Bakowen 275
Bakoué 78
Bakougni 335
Bakundu 285, 296—299
Bakwese 387 f.
Bali 240, 243, 257—262
Balondo 305
Balong 305 f.
Baluba 424—429
Baluba-Hemba 20, 425
Balue 305
Balumbo 15, 330—332
Balunda 22, 429—433

Balung 275, 285 ff.
Bambala 8, 371—374
Bambata s. Bazombo
Bambui 275 f.
Bambulewe 276
Bamenda 276
Bamendjo 281
Bamenom 276 f.
Bamenung 277
Bamessing 277
Bameta 277 f.
Bamilleke 278
Bamum 267—272
Bamutu 278
Banchaka 341
Bandeng 278
Bane 324 f.
Banfungunu 367 ff.
Bangu 278 f.
Bangulap 279
Bangwa 241, 243, 252—257
Banjang 232—235, 292 f.
Banjong 287
Banyun 29
Banka 279
Bankom 279
Bankutschu 19, 405, 410—412
Banssa 241, 279
Bansso 280
Banyo 279
Baoulé (Baule) 12, 81 ff., 102
Bapende, Bapindi 18, 389 bis 394
Barombi 287, 305
Bashila 425, 427
Basonge 20, 403, 414, 415—421, 422 f., 428
Basongo-Meno 405, 410 f.
Bassa 72 f.; — 286 f., 303 f.
Basuku 381
Basundi 364 ff.
Batabi 280
Batanga 319 [367 ff.
Bateke 19, 344, 355 f., 364 f.,
Batempa 420 f.
Batende 367 ff.
Batetela 421—424
Batscham 280
Bavili 342 ff., 349, 364
Bawumbu 355, 367 ff.
Bayaka 17, 356, 371 f., 374 bis 381, 387, 393
Bazombo 371—374
Bekali 299
Bekom 241, 265—267
Bena Kanioka 412—414
Bena Lulua 393, 395—400, 404, 409, 488 f.
Benga 321
Benin 9 ff., 124 f., 150—153, 165—186
Benin und Joruba 179 f., 182, 184 f.
Benin und Kameruner Grasland 239 f.
Bissagos-Inseln 13, 27, 29 ff.
Bodiman 287, 301 f., 307
Boki 229 f.
Boma 102
Bore-Bund 64
Buhabo 454
Bule 325
Bullom 63
Bulungu-Bund 454
Bundu-Bund 46, 59 ff., 62, 70, 75
Bushongo 19, 393, 400—410, 427
Buyangwe-Bund 454

China-Idol 27, 35

Dahomey 11, 121—139
Dan 99, 101
Dey 70 f.
Dié-Bund 97 f.
Diola 29
Doelter 34, 36
Dualla 286, 300—303

Ebrié 80
Egbo-Bund 215 ff., 224
Egbodo 141
Egun 161, 163
Ekiti 164 f.
Ekkpahia 197
Ekkpo-Bund 215 ff., 224
Ekkpo 'Njawhaw-Bund 211 f., 216
Ekoi 225—228, 295 f.
Ekongolo-Bund 286, 288, 299 bis 301
Ekumbe 285
Elfenbeinküste 11, 75—103
Elmina 104
Elong-Bund 301
Essa 199
Eton 322
Evea 339
Ewe 115 ff., 121
Ezza 199

Faranah 66 ff.
Fongdonera 281
Fongu 281
Frobenius 4, 145

Gagou 98
Galoa 333 f.
Gelbguß (Messing, Kupfer usw. vgl. auch Benin) 89, 102, 108 ff., 119 f., 126 f., 141, 144, 149 ff., 156 f., 159, 164, 189 f. 207, 237, 239, 250 f., 257, 271 f., 274 f., 283, 357.
Gersse 23
Golah 71 f.
Goldküste 11, 103—115
Goli 91 f.
Gori 97
Gouli 91 f.
Gouro 12, 81, 95—98
Gr. Bassam 78 ff.
Grebo 74
Guié-Bund 97

Habe 23
E. Hintz 29 ff.

Ibibio 13, 209—218
Ibo 13, 197—208
Idiong-Bund 212, 214
Ife 10, 150—155
Igara 190 ff.
Igbira 188 ff.
Igumi-Bund 229
Ijaw (Ijoh) 13, 191 ff.
Ikengga 199, 203 f.
Ikpaffia 197 ff.
Indénié 102
Issangilli 304
Issogho 331, 340

Jabassi 286, 307
Jalofer 27
Jaunde 286 f., 322—324, 332
Jebu 140 f., 144
Jekri 145, 187
Johouré 87
Joruba 10, 121, 139—165
Juju-Bund der Ngolo 294 f.
Juju-Bund der Bakundu 298 f.
Jukun 24

Kakongo 342 ff., 359
Kalabari 192—196
Kaluena 480
Kaluimbi 482
Kameruner Grasland 14, 235 bis 283
Kameruner Kreuzflußgebiet 14, 218—235
Kameruner Waldland 15, 283 bis 308.
Keaka 232 f.
Kinom-Bund 303
Kioko s. Watschiwokwe

Kissi 66 ff.
Ko-Bund 303 f.
Kongoa 281
Konno 56, 65
Koso-Bund 286, 288, 302, 307 f.
Kri-iru-Bund 74
Kru 74, 76 f.
Kukuruku 186

Lagos 140—145
Lahou 78
Landouman 45 f.
Legba 115, 133 ff.
Loango 342—365
Lovale 468

Mabea 319 f.
Madungo-Bund 360 ff.
Maka 310
Male-Bund 299
Maloba-Bund 299
Manjema 454—456
Manon 99 f.
Marungu 463 f.
Mayombe 342 ff., 347 f., 356 f.
Mbang 286 f., 307 f.
Mbari-Häuser 200 f.
Mbo 281
Mbulye-Bund 454—456
Mendi 12, 50—63
Minsereh-Figuren 55 f., 61
Minungo 480
Mpongwe 310, 329 f., 332 f.
Mungi-Bund 301
Muntschi 24
Mushikongo 342 A.
Musongo-Figuren 285, 287, 298
Mussorongo 342 ff., 356, 358 f.

Nagelfetische 351 ff.
Nago 121, 139
Ndsimu 329
N'Dungu-Bund 363
Neyo 77 f.
Ngolo 286 ff., 294—296
Ngumba 321 f.
Ngwa-Bund 301
Nieni 67
Niati s. Nyati
Njem 329
Njo-Bund 301
Nkomi 334 f.
Ntum 326
Numori 58 f.
Nyati (Nyate, Njati) 302, 307

Obamba 341, 486
Obang 235, 286, 295
Obukele-Bund 197
Ojengu-Bund 301
Okanda 339
Ondumbo 310, 337, 339, 483 ff.
Oro-Bund 163 f.
Orungu 334
Oschebo 337, 487
Ossyéba 337
Ovia-Bund 185 f.
Owu-Bund 197

Panga-Bund 301
Pangwe 309—329
Pomdo (Pondo) 67
Poro- (Purrah-) Bund 46, 62 f., 65.
Porto Novo 121, 129

Quano 75
Quarzfiguren 155

Rivières du Sud 37 ff.

Sande-Bund 62
Sapo 73
Sassandra 75 f.
Senegambien 26 ff.
Senoufo 23
Shien 98
Simo-(Simon-, Simu-)Bund 43, 47 ff.

Sindungo-Bund 360 ff.
Sobo 186 ff., 192
St. André 75 f.
Steatit-Figuren 56, 64 ff., 69, 71.
Steinplastik (vgl. auch Steatitfig., Quarzfig.) 59, 151, 155, 182, 218, 224 f., 280, 357, 367
Strucks Chronologie der Kunst Benins 165 ff.
Süd-Togo 11, 115—120
Susu 46

Tikar 281 ff.
Timne 56, 63 ff.
Togo s. Süd-Togo
Ton- und Lehmplastik 59, 63, 65, 67, 72, 74, 78 ff., 87, 89 f., 102, 104—107, 112—115, 117 ff., 126 ff., 133 f., 136 f., 151—155, 157 ff., 182 f. 186 f., 200—203, 206 f., 213, 220, 224 ff., 251 f., 260 ff., 272—274, 277, 316 f., 319, 323, 327 f., 340, 349, 357 f., 398, 425, 430 f., 473 f., 480, 482
Tsivokve s. Watschiwokwe

Uellegebiet 326 f.
Urua 426, 434—466

Vai 68 ff.
Varama 333
Vatter 4 f.
Vimbundu 482

Wabari 367 ff.
Wabembe 457, 458—460
Wachsfiguren 195, 206
Waguha 445, 462
Wambundu 355 ff., 367 ff.
Wasära 446
Watschiwokwe 22, 469—482
Wawemba 429, 445, 464—466
Wawisa 21, 465
Wazimba 21, 460
Wuri 287, 301, 307
Wute 286 f., 308
Wydah 132 f.

Yaelima 412
Yakoebah 99, 100—101, 103
Yola 46
Yoruba s. Joruba

Zappo-Zapp 415 ff.

Druckfehler

S. XI, Z. 2 v. u. — Hinter „Beschreibungen“ ist einzufügen: nur das Stück.
S. 1, Z. 3 v. u. — Statt „darstelle“: darstellt.
S. 8, Z. 4 v. u. — Statt „guniea“: guinea.
S. 10, Z. 9 v. u. — Statt „Annahmen“: Annahme.
S. 12, Z. 6 v. ob. und S. 13, Z. 16 u. 27 v. ob. — Statt „Baoule“: Baoulé.
S. 17, Z. 4 v. ob., S. 18, Z. 3, 14, 17 v. ob. — Statt „Bayakka“: Bayaka.
S. 30, Z. 5 v. ob. — Hinter „so“ ist einzufügen: z. B.
S. 32, Z. 6 v. ob. — Statt „waagerecht“: wagerecht.
S. 35, Z. 12 v. ob. — Statt „Ehlermann“: Ehrmann.
S. 37, Z. 8 v. ob. — Kapitelüberschrift muß lauten: 3. RIVIERES DU SUD.
S. 38, Z. 8 v. ob. — Vor „wahrscheinlich“ muß stehen: als.
S. 39, Z. 7 v. ob. — Hinter „S. 243“ muß ein Semikolon stehen.
S. 41, Z. 2 v. u. — Statt „Trodadéro“: Trocadéro.
S. 44, Z. 3 v. ob. — Auf „Africa“ muß folgen: I, Taf. I.
S. 56, Z. 4 v. u. — Statt „Da.“: S.
S. 66, Z. 9 v. ob. — Statt „Speksteinfiguren“: Specksteinfiguren.
S. 69, Z. 13 v. ob. — Statt „Rütimayer“: Rütimeyer.
S. 70, Z. 1 v. u. — Statt „Afrika“: „Africa“.
S. 81, Z. 14 v. u. — Statt „htonen“: thonen.
S. 84, Z. 16 v. ob. — Statt „Baoulé“: Bouallé.
S. 85, Z. 10 v. ob. — Hinter „absticht“ ist einzufügen: (Abb. Taf. IV, Fig. 6).
S. 88, Z. 6 und S. 89, Z. 17 v. u. — Statt „L.“: Lu.
S. 90, Z. 9 v. u. — Statt „indigénes“: indigènes.
S. 92, Z. 8 v. u. — Statt „Kak-Guié“: Kaka-Guié.
S. 96, Z. 1 v. ob. — Statt „Zangue“: Zangué.
S. 97, Z. 16 v. u. — Statt „Giué“: Guié.
S. 151, Z. 5 v. ob. — Statt „zeugen“: zeugt.
S. 151, Z. 18 v. ob. — Statt „Aligoss“: Aligoss (vgl. S. 119).
S. 154, Z. 4 v. u. — Statt „Schnakpannadienst“: Schankpannadienst.
S. 178, Z. 6 v. ob. — Statt „verhältnismaßig“: verhältnismäßig.
S. 190, Z. 10 v. u. — Statt „Neu-Joruba“: Nord-Joruba.
S. 228, Z. 7 v. ob. — Statt „Bindenhalme“: Binsenhalme.
S. 256, Z. 10 v. u. — Statt „gespreitzten“: gespreizten.
S. 258, Z. 5 v. ob. — Statt „Großflußcharakter“: Croßflußcharakter.
S. 297, Z. 5 v. ob. — Statt „Au“: Aus-.
S. 311, Z. 1 v. ob. — Statt „Setet“: Sette.
S. 316, Z. 13 v. u. — Statt „abgespreitzten“: abgespreizten.
S. 401, Z. 11 v. ob. — Hinter „sondern“ folgt: eine sehr.
S. 406, Z. 10 v. u. — Statt „Nederland“: Nederlandsch.
S. 417, Z. 15 v. ob. — Hinter Clarke ist die Klammer zu schließen.
S. 420, Z. 6 v. u. — Statt „eines“: einer; statt „crête“: Kante.
S. 438, Z. 11 v. u. — Statt „Nederland“: Nederlandsch.
S. 458, Z. 1 v. ob. — Statt „in der vierten“: in die vierte.
S. 461, Z. 8 v. ob. — Statt „ersezt“: ersetzt.
S. 466, Z. 2 v. u. — Statt „behan“: behan-.
S. 482, Z. 7 v. u. — Statt „Kind. Figur“: Kind-Figur.

ANDERE ARBEITEN

von

Eckart v. Sydow

EXOTISCHE KUNST
AFRIKA UND OZEANIEN
Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1921
(37 S. Text; 46 Abbildungen)

*

DIE KUNST DER NATURVÖLKER
UND DER VORZEIT
I. Bd. der Propyläenkunstgeschichte, Propyläen-Verlag, Berlin, 1927, II. Aufl. (84 S. Text; 490 Abb.-Tafeln, XXIV Farbtafeln)

*

KUNST UND RELIGION DER NATURVÖLKER
Verlag Gerh. Stalling, Oldenburg i. O., 1926
(222 S. Text, Übertragungen von Texten und Berichten; 55 Text-Abb., 80 Abb.-Tafeln, 3 Farbtafeln)

*

PRIMITIVE KUNST UND PSYCHOANALYSE
Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker
X. Band der Imago-Bücher, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich, 1927 (182 S. Text; 20 Abb.-Tafeln)

*

FORM UND SYMBOL
Grundkräfte der bildenden Kunst
XII. Bd. der Weltbild-Bücherei, her. von H. Prinzhorn; Müller u. Kiepenheuer-Verlag, Potsdam 1929 (132 S. Text; 10 Abbildungen)

Fig. 1. *Bissagos-Inseln*

31 : 56 : 19 cm. — Smlg. W. B. (Berlin) — Zu Seite 36.

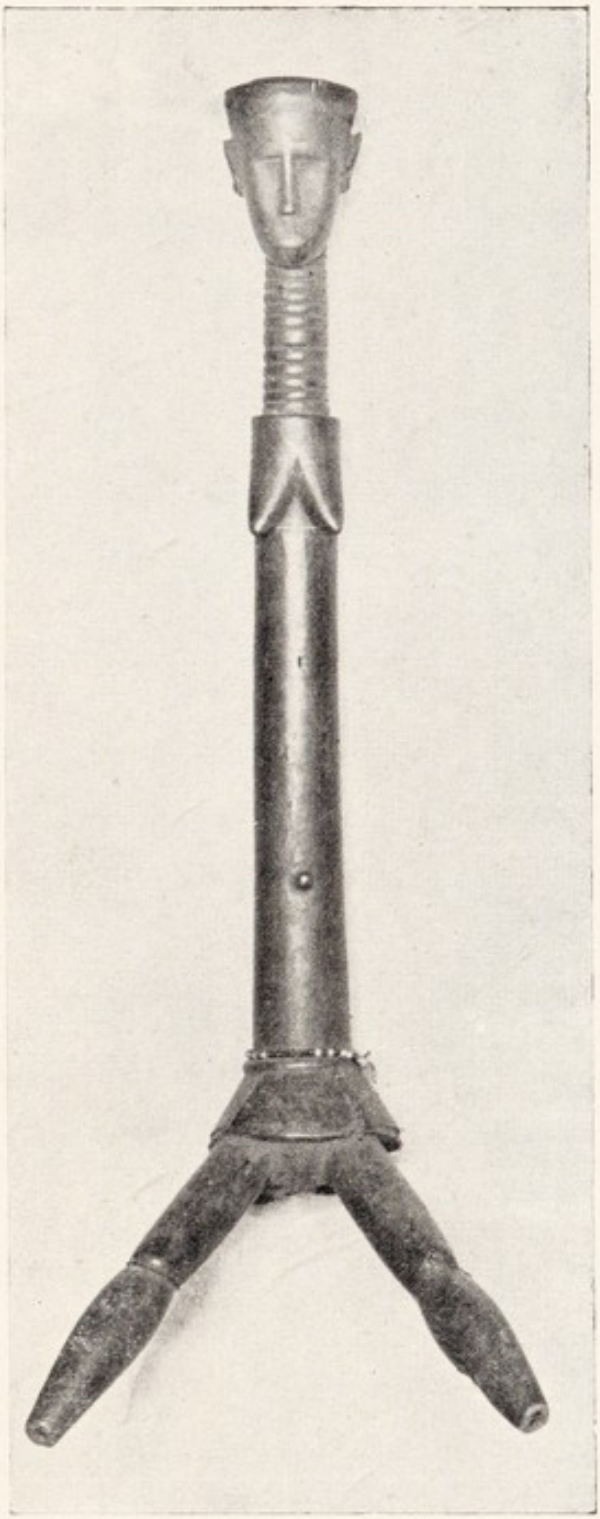

Fig. 2. *Bissagos-Inseln*

Höhe 72 cm. — Smlg. E. Hinß (Berlin-Südende) — Zu Seite 30.

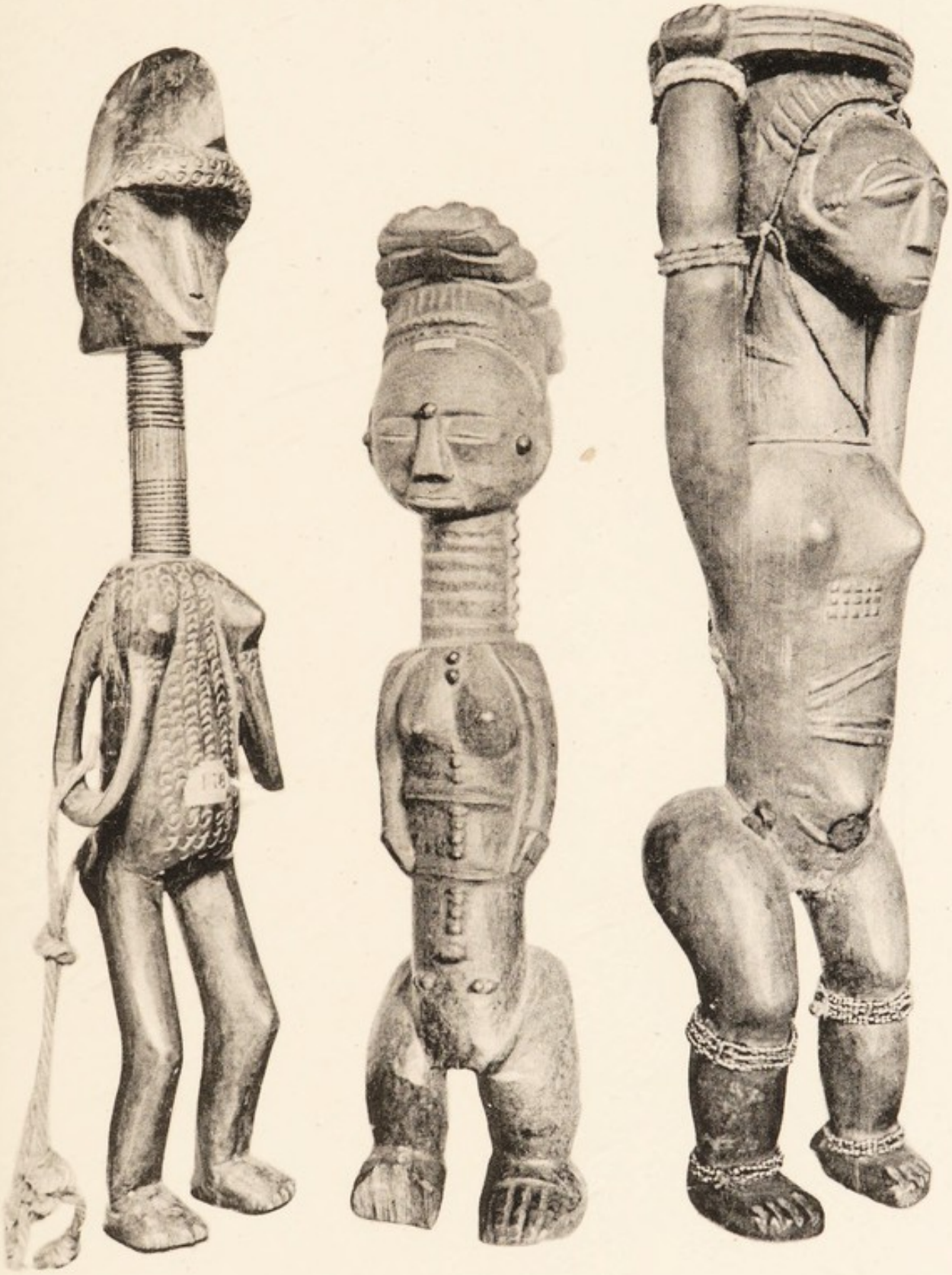

Fig. 3. *Fig. 4.* *Fig. 5.*

Fig. 3. *Sierra Leone*

Stamm Timne (Basel, Miss. Mus. Nr. 176. — H. 42 cm. — Zu Seite 64.)

Fig. 4. u. 5. *Elfenbeinküste*

Stamm Gr. Bassam (H. 35 cm. — Zu Seite 78.) u. Stamm Alangoua (H. 40 cm. — Zu Seite 80.)
(Trocadéro, Nr. 33039 u. Nr. 37989)

Fig. 6. Fig. 7.

Fig. 6. Elfenbeinküste

Stamm Baoulé, aus Abli (Trocadéro, Nr. 50385, — H. 34,5 cm. — Zu Seite 85.)

Fig. 7. Benin=Joruba

(London, British Mus., Nr. 1927, 4—6. — H. 113 cm. Platten-D. 40 cm. — Zu Seite 162, 184.)

Fig. 8. Dahomey

Tierfiguren. (Paris, Kolonialausstellung, 1900. — Zu Seite 124.)

Fig. 9. *Kameruner Grasland*
Stamm Bafum (Berlin MfV, Nr. 21781, — H. 42 cm. — Zu Seite 241, 263.)

Fig. 10. Französisch-Äquatorial-Afrika
Stamm Ambété (Obamba), aus Franceville (Trocadéro, Nr. 26364. — 38,5 : 19 cm.)
Zu Seite 341.

Fig. 11. *Fig. 12*

Fig. 11. *Französisch-Äquatorial-Afrika*
Stamm Ondumbo (Trocadéro, Nr. 26 445. — H. 65 cm. — Zu Seite 339.)

Fig. 12. *Angola*
Stamm Watschiwokwe (Berlin, MfV, Nr. 1886. — H. 58 cm. — Zu Seite 470.)

Fig. 13. *Fig. 14.*

Fig. 13. *Belgisch-Kongo*

Stamm Bateke, aus Ndolo (Tervueren, Nr. 6684 RICa 197. — 117 : 58 : 27 cm. — Zu Seite 371.)

Fig. 14. *Belgisch-Kongo*

Stamm Wabembe, aus Kuwa (Tervueren, Nr. R G 7382. — H. 76,5 cm. — Zu Seite 459.)

Fig. 15. Belgisch-Kongo
Bapindi (Tervueren, Nr. 15415 RIICb 85. — H. 32 cm. — Zu Seite 392.)