



El Anatsui, Vumedi
© the artist

REFLECTIONS ABOUT AFRICAN ART: DIFFERENT PERSPECTIVES

EDITORS Bettina von Lintig, Lech Kościelak

4/2025



Historia et Orbis

International
Scientific Annals

African Motherhood in Beliefs,
Practices and Images

Overview African Art in the Western World

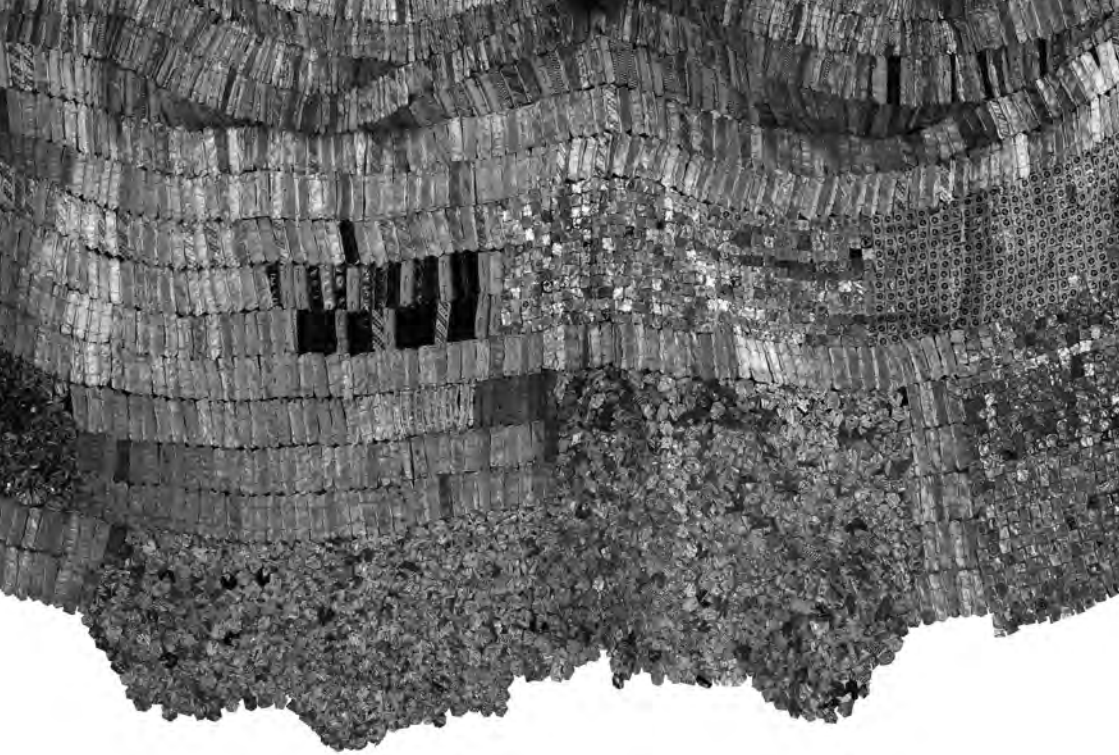
African artifacts in Polish
collections from the 1880s

South African Rock Art
in Modernist Painting

Art from Africa in a Global Context

Commentary on the work of El Anatsui

Promotion of African heritage
in African cinema



REFLECTIONS ABOUT AFRICAN ART: DIFFERENT PERSPECTIVES

EDITORS Bettina von Lintig, Lech Kościelak

REFLECTIONS ABOUT AFRICAN ART: DIFFERENT PERSPECTIVES

EDITORS Bettina von Lintig, Lech Kościelak

HISTORIA ET ORBIS

INTERNATIONAL SCIENTIFIC ANNALS No 4/2025

Volume Editors

Bettina von Lintig, independent researcher at Kunst Kultur Konzepte, international
Dr. Lech Kościelak, FASS Academy

Editorial Board

İlkgül Kaŷa, Lech Kościelak, Chandni Sengupta, Bettina von Lintig

Review Editor

Researcher Ancila Nhamo, University of Zimbabwe

Cover image 1:

El Anatsui, Vumedi

Cover image 2:

El Anatsui, Danu

DTP

Magdalena Warzecha

Proofreading

Team

Copyright by FASS Publishing

International Scientific Annals (ISSN 2720-1457; ISSN: 2720-1449)

Table of Contents

Herbert M. Cole

The Politics of Maternity in African Belief, Practice, and Imagery	7
--	---

Aneta Pawłowska

Rock Art from Southern Africa – as an Inspiration for Local Modernist Painters	31
---	----

Bettina von Lintig

African Art in the Western World and the Western World in African Art. An Overview	53
---	----

Bettina von Lintig

Kunst aus Afrika im globalen Kontext. Erscheinungen im Musée du Trocadéro von Paris	97
--	----

Danilo Lovisi

Commentaire. La grandeur subtile d'El Anatsui, d'après Susan Mullin Vogel	149
--	-----

Elizandra Barbosa, Nuno Alves

Cinema as a Strategic Sector to Promote African Heritage. A Case Study of African Cinema	157
---	-----

Lech J. Kościelak

African Artifacts from Stefan Szolc-Rogozński's Expeditions in Polish Collections	187
--	-----

Herbert M. Cole

Professor emeritus, University of California, Santa Barbara, USA

The Politics of Maternity in African Belief, Practice, and Imagery

Abstract

Varied African cultures have varied political values concerning maternity imagery, from the Egyptian mother goddess, Isis, mother of pharaohs, and Christ's mother Mary (the mother of God, to Christians), whose cult unified the Ethiopian empire under the 15th century emperor, Zara Yecob, to Ghanaian Queen mothers and Yoruba and Luba mothers who embody the secrets of the world, gave birth to kings, and counsel women.

Representing many eras, art styles, peoples and disparate political agendas, including recent protests against apartheid and poverty in South Africa, maternity imagery has had, and continues to have, an important role in the lives of African people.

Keywords

Maternity - Queen Mother - Mother Goddess - Politics - Cultures of Maternity

When assessing what can be called the “cultures of motherhood” in Africa, the political dimensions of maternity¹ rarely emerge as major components in popular thought. Most people think first of nurture, fruitfulness, continuity and regeneration, all surely associated with the mysteries of new life embodied in motherhood, along with a child’s early education, as exemplified by learning language, the “mother tongue,” among myriad lessons imparted by mothers.

Along with these qualities, however, many African communities accord mothers substantial authority and importance, sometimes equal to that of males, yet often a status with mysterious powers of a different kind, as is well expressed in the Asante (Ghana) proverb: “the hen knows very well when it is dawn, but she leaves its announcement to the cock.” Consider too, senior Yoruba women in southwestern Nigeria, called “the mothers” as a respectful honorific even though these women are past childbearing. As the Yoruba scholar/diviner Wande Abimbola has said: “All powers both good and evil² derive from woman because of her special powers of giving birth to all other human beings. For this simple reason, all other powers and principalities of this earth must bow down before them.”³ While most Yoruba kings and chiefs are male, females – often as maternity images – play significant roles in governance and in palace decoration. Royal house posts commonly feature two repeating motifs, a male equestrian and a maternity, the warrior who ventures forth to protect the kingdom and the mother who sustains it with offspring. One famous royal veranda post features a seated king wearing a beaded crown surmounted by a bird; behind him stands his statuesque senior wife, their small children beside her (fig. 1). The bird atop the crown represents

1 By “the politics of maternity” I mean the principles and activities relating to power, status, and control, as in government and / or public affairs.

I have cast this paper largely in the present tense to avoid switching back and forth between the present and the past even though most of the examples cited are no longer viable in their countries of origin

2 “The mothers,” older Yoruba women, are thought to possess both benign and malevolent powers; if treated well they bring children and other benefits to families and communities, while, if treated poorly, they can bewitch and harm. “The mothers” were both respected and feared. In both roles they are believed able to transform themselves into birds and fly. Birds in Yoruba arts can represent both the mothers and chiefs, who are also accorded mystical powers.

3 Wándé Abimbola, *Ifá Will Mend Our Broken World: Thoughts on Yoruba Religion and Culture in Africa and the Diaspora* (Roxbury, MA: Ivor Miller, 1997), 403.



Fig. 1. Olowe of Ise, *Veranda Post (Òpó Ògògá)*, *Yoruba King and Wife*, Yòrùbá: Nigeria

the powers of both the king and “the mothers,” to enter the wilderness to obtain life-sustaining medicines.

Ogboni (or Oshugbo) is the Yoruba community council, comprised of male and female members each of whom own a pair of brass castings linked by a chain: a male and a female, the latter often a maternity, some holding twin children (fig. 2). These Ogboni emblems recall the male/female pair who stand at the origin of human culture, representing as well the founders of that community and, of course, married couples. Ogboni lodge members have the power to legislate, judge,



Fig. 2. *Staff: Female Figure (Edan Ogboni), Yòrùbá: Nigeria*

appoint kings and chiefs, and in rare instances, to depose them. Larger paired castings belong to the lodge itself, and are called *onile*, meaning “owner of the house” or “owner of the land.” Some Ogboni members call these larger lodge figures “mothers” and lodge members, “mother’s children,” and some Yoruba speak of the Earth as “mother of the world.”⁴ These emblems and names reinforce both the central importance of motherhood, and the separate but equal role of men and women, especially mothers, in Yoruba culture, the latter redoubled by the proverb: “Mother is the only deity worthy of worship.”⁵

The essential reciprocal balance of genders among the Bamana (Mali) is expressed in the complementary concepts of “fatherchildness,” *fadenya*, and “motherchildness,” *badenya*. The former is centrifugal, stressing individuality, competition, self-promotion and heroics – males moving out from the center to protect or advance its interests, whereas motherchildness, centripetal, emphasizes female traits that pull a person back in, toward the home, hearth and nurture. All Bamana possess both qualities yet in unequal measure. The solidly “closed” Gwan society sculpture of a mother holding her child close to her torso reflects *badenya*, while minor elements, the dagger wrapped on her arm and charms on her hat, signal aspects of her *fadenya*, when a woman empowers greatness in her children, as stated in the proverb, “everyone is in his mother’s hands,” and in a song: “a man’s power comes from his mother”⁶ (fig. 3). So Bamana leadership needs both *badenya* and *fadenya* qualities, a rather subtle instance of the politics of maternity.

A much more explicit ancient example, in contrast, from 6th dynasty Egypt (ca. 2288–2224 BCE), is manifest in the marvelous alabaster sculpture of Queen Mother Anknemeserye, regent emperor for her son, king Pepy II, crowned at the age of six, seated on his mother’s lap (fig. 4). The throne she sits on has the name Isis in hieroglyphics, the great Egyptian mother goddess with whom Anknemeserye is sometimes conflated. Most sculptures of Isis are maternities, showing her with her son Horus, god of the sun, war, and hunters. Isis is the archetypal mother of both royals and commoners; every pharaoh throughout 3000 years of

4 Babatunde Lawal, *The Gèlèdè spectacle: art, gender, and social harmony in an African culture* (Seattle: University of Washington Press, 1996), 41.

5 Marjorie Keniston McIntosh, *Yoruba women, work, and social change* (Bloomington: Indiana University Press, 2009), 265

6 Kate Ezra, *A human ideal in African art: Bamana figurative sculpture* (Washington, D.C.: National Museum of African Art, Smithsonian Institution Press, 1986), 38.

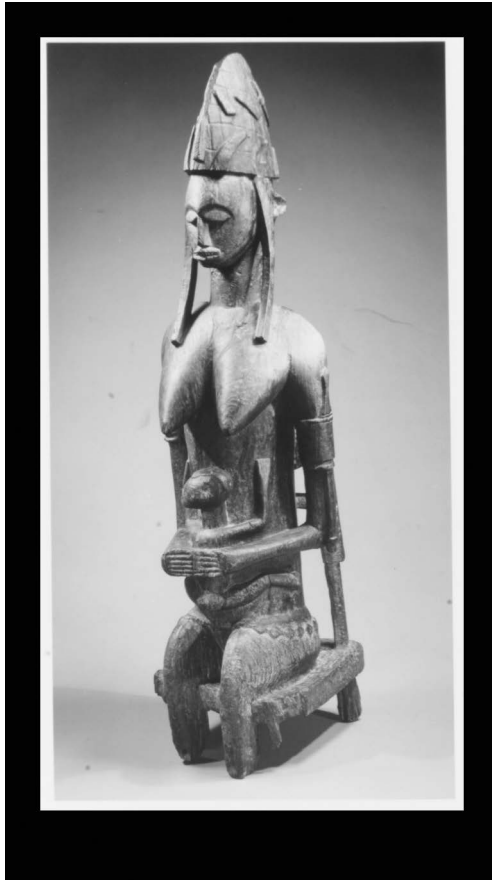


Fig. 3. Bamana numuw (blacksmith), *Gwandansu*, Bamana: Mali

Egyptian history was considered the incarnation of the youthful Horus, and was therefore the son of Isis. This powerful deity and queen mother, an adept magician, is credited with the annual flooding of the Nile, bringing agriculture and new life to Egypt, along with weaving and the institution of marriage, among other innovations. Isis statuary helped protect women in pregnancy and childbirth, and the goddess watched over children.⁷

⁷ See Herbert M. Cole, *Maternity: Mothers and Children in the Arts of Africa* (Brussels: Mercatorfonds, 2017), 37-45, for specific sources of data.



Fig. 4. *Statue of Queen Ankhnes-meryre II and Her Son, Pepy II, 5th Dynasty: Egypt*



Fig. 5. *Virgin and Child*, White Monastery, Egypt

Isis is an early example of queen mothers known from many much later cultures South of the Sahara, and her sculptures anticipate Coptic and early Christian icons of Mary, mother of Christ. A fine Byzantine version of the Virgin and Christ was painted in the White Monastery church in Egypt, c 1300–1335 (fig. 5). Mary’s ascribed mystical powers mirror those of Isis, as her milk was believed to confer immortality. We know this from a prayerful request by a wealthy family of magicians recorded in the *Coptic Book of Aur*, c 14th century “We wish that you would deign to give us a little milk from [your] breast, so that we might drink it and never die. For we have riches in abundance, and innumerable possessions, but no one to inherit them.”⁸

Similar ideas attach to icons of Mary and her beloved Son in 15th c Ethiopia under the emperor Zara Yecob (reigned 1434–1468). Zara Yecob instituted the

8 Bolman, 2005:13.



Fig. 6. *Our Lady Mary and her Beloved Son, Christ, with crown of thorns* (central panel of a triptych), Ethiopia

cult of Mary and its imagery to help consolidate his empire both spiritually and politically, by requiring all people to attend church every week and on thirty-two Marian festival days, annually. He considered himself the son of Mary and her slave. He insisted on the creation of thousands of icons of Mary and her Son, an altar to Mary in every church, recitations from the *One Hundred Miracles of Mary* at every service. He further decreed that all worshippers prostrate themselves whenever three names were mentioned: Jesus Christ, Mary, and Zara Yecob. Images of Mary and her Son (fig. 6) were protective charms, often said to have mystical, divine powers to see and talk, and also to heal the sick and punish sinners. Mary, mother of Christ, mother of the king, was more important and powerful in Zara Yecob's Ethiopia than Jesus Christ himself. Thus, Mary with her beloved Son is another clear example of maternity as a strong political force, gained in part by the persuasive influence of maternity imagery.

The centrality of kings' wives, mothers, and aunts among the royal arts of several African peoples is a further example of maternity imagery with political value and power. Queen mothers in Asante and other Akan kingdoms (Ghana) have crucial roles in the selection of a king from among those eligible within the royal clan, and are influential after a king is enstooled (installed).⁹ These respected women, sometimes the biological mother of the future king, or an aunt or sister, adjudicate disputes among women and have considerable, and visible, authority in the court among these matrilineal people. Queen mother imagery shows a dignified woman, often seated on a prestigious chair adapted from European models, with her feet raised on a footrest, holding or nursing her child (fig. 7), suggesting that she is mother of the kingdom. Such images are found in shrines allied with royalty (fig. 8) or in "stool rooms" within a palace where these now-consecrated stools, sacred ancestral symbols of deceased kings, are housed and protected.

Kings' wives or royal mothers of twins are among the commemorative statuary commissioned by Cameroon Grassland kings for display on state occasions as evidence of their affluence and good artistic taste, and in some cases these statues are supernaturally charged by priests as positive "medicine." In a few Grassland kingdoms, such as Bamileke, a maternity image or that of a pregnant woman is brought to a woman ready to give birth so as to assure

9 Many such stools, in Ghana, Cameroon, and among Congolese peoples such as the Pende and Luba, are in fact thrones and are so sacred and powerful that they are sat upon rarely by the king, and are often kept in secret, protected places.



Fig. 7. Asante artist, *Female figure with child*, Ghana



Fig. 8. Asante Shrine detail, Ghana



Fig. 9. Kwayep of Bamane, *Bamileke Maternity*, Cameroon



Fig. 10. Royal Stool, Cameroon

the birth's success and the good health of both mother and child (fig. 9). One famous stool or throne, from the Bamum kingdom, features eight linked maternity images, with sheet brass covering all the wood figures; surely it was the ceremonial seat for a woman of very high status, perhaps a queen mother (fig. 10).

Mother and child images are numerous among Kongo peoples (Democratic Republic of Congo), but their specific uses are often not known. Like many elsewhere, some were surely invoked in fertility cults, and others saw medicinal use among respected diviners and doctors (fig. 11), and a few may represent female chiefs. Many have the caps and body decorations — bracelets, anklets, breast-bands and scarification — of royals, and appear to signify remote ancestors among matrilineal peoples as well as “...an ideal of leadership dedicated to nurturing sustenance and social stability.”¹⁰ Some too were power figures, *nkisi*, employed by priests in medicine cults, such as Lemba, again probably linked with procreation and abundance (fig. 12).

10 Alisa LaGamma, *Kongo: Power and Majesty* (New York: The Metropolitan Museum of Art., 2015), 163.



Fig. 11. Yombe artist, *Maternity*, D.R. Congo



Fig. 12. Yombe artist, *Figure of Mother and Child (Phemba)*, D.R. Congo

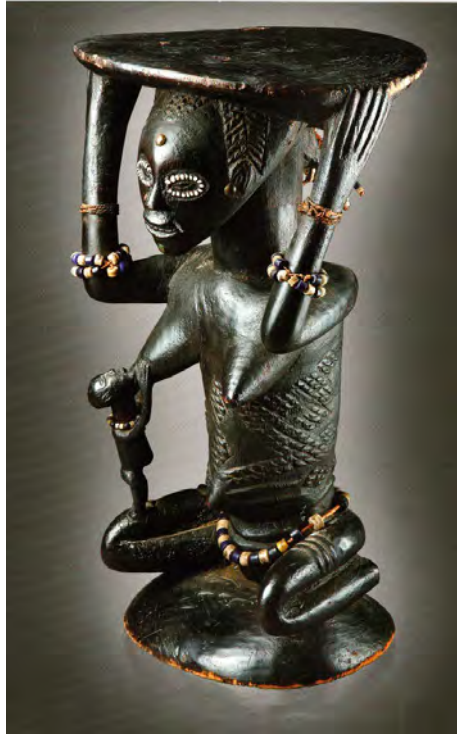


Fig. 13. Luba Royal Stool, D.R. Congo

Luba (D.R. Congo) maternities are few in number, but some are known among royal stools, which should properly be called thrones. The fine example illustrated here (fig. 13) shows the seated mother's legs doubled back under her thighs, her adult proportioned yet tiny child, standing on his mother's left thigh, holding her breast and sucking intently. At their installations and occasions of state, Luba kings sat upon female caryatid thrones and sometimes on a living woman, both supports signaling both literally and figuratively that sacred kingship is upheld by a woman. At the same time, such thrones are the locus of memory and divine authority, and the embodiment of a king's spirit. The Luba word for throne, *kipona*, is a synonym for *kitenka*, which is the summit of power and achievement; thrones therefore enshrine the essence of ancestral kinship and dynastic succession. Women are sacred ancestors and guardians of kingship, as well as containers of the secrets of life and protectors of children. When the Luba say "the king is

a woman,” they encapsulate many of these ideas, suggesting, probably especially in rare maternity images, that a woman, as king, is the mother of the Luba people.¹¹

In the examples of mother-and-child imagery cited above as well as in many other so-called ‘traditional’ art forms, maternity is objectified, idealized, and glorified visually, almost entirely by male artists. This largely “male gaze” reveals little about the psychological, emotional and personal issues surrounding motherhood, childbirth and infancy. Yet by the 1960s and in ensuing decades, modern and contemporary art forms were being made in several African nations for explicitly political purposes. Especially in South Africa, where apartheid racial policies fomented protest and resistance, maternity imagery revealed deeper and more problematic, and political, aspects of motherhood, especially in the work of female artists, some of whom are mothers. Maternity images in painting, sculpture, and photography had a significant role in the anti-apartheid movement. In addition, art was invoked to draw attention to poverty and starvation, domestic violence, sickness (particularly HIV/aids), paternalism and other kinds of distress that affected women and children especially. Dozens of examples could be cited but only a few will be included here due to space constraints.¹² Notably, an infant’s world, until around the age of three years, is almost exclusively with its mother. Most village women suckle until the child is between two and three; the two are together 90% or more of the time, when the child’s brain is developing rapidly.

Terry Kurgan, a South African artist and mother, created a large screen of photographs and texts featuring mothers and children, with a sound component and the texts of mothers’ voices speaking of the difficulties and joys of motherhood (fig. 14). The screen was first mounted in an art exhibition called “Bringing Up Baby” and was later moved to the Mowbray maternity clinic. Many of the texts stressed mothers’ subjective, personal thoughts and anguished feelings about motherhood in this patriarchal, paternalistic culture, including the pain of entrapment and insignificance, their child sometimes considered only another addition to the clan. A more overtly political statement appeared as the cover-image of *Sechaba*, the official political journal of the African National Congress

11 Herbert M. Cole, *Maternity: Mothers and Children in the Arts of Africa* (Brussels: Mercatorfonds, 2017), 157-161. [Which draws especially on, and cites, the work of Polly Nooter Roberts.]

12 See *ibid.*, 330-363, for several more examples, yet still only a small number compared to the many maternity images that could be cited. South Africa, of course, is not the only nation where politically oriented maternities can be found in the modern era.



Fig. 14. Terry Kurgan, *Maternal Exposures*, Mowbray Maternity Clinic, South Africa



Fig. 15. Cover image from journal *Sechaba*



Fig. 16. Willie Bester, *Semakazi (Migrant Miseries)*

(ANC) in 1999, at the height of the anti-apartheid movement in South Africa. Here, an aggressively staring woman holds a bayoneted rifle, with a child at her back, peering at the viewer over her shoulder (fig. 15). The ANC was, in part with this image, urging its members, including mothers, to take up weapons against the human atrocities of the national government.

A third modern multi-media work is *Transition*, (fig. 16), by Willie Bester, the illegitimate son of a black migrant worker and a “Cape-Colored” mother, and brought up in impoverished circumstances, and often witness to his father’s humiliating harassment by police. While the realistic rendering of a modern South African woman with her child occupies only a portion of the composition, their very presence here and elsewhere in his work signal his deep understanding of the negative ways mixed race women and their children have been affected by the iniquities of family life under apartheid. The child’s father, probably a migrant laborer living far from his family, is absent. This oppressive political system is referenced repeatedly in this dense, complex composition: the faces of imprisoned deceased martyrs, a helicopter with blazing guns, empty shotgun cartridges held by white hands, and collaged waste materials that recall the detritus of refuse dumps and township life. Bester used his art to fight the political system: “I was angry...so I used my work as

a tool against apartheid. I didn't care if it matched your curtains or not. My art was a chance to be heard."¹³

Maternity imagery in the modern era, from around 1960 on, differs from earlier idealized and generalized versions, reflecting the male gaze, in that the private has become public; mothers, and maternity imagery, speak out against poverty, disease, and the oppressions of apartheid and paternalism that have affected women and children more than men. A sculpture by Claudette Schreuders shows a black nanny carrying a white child, which addresses the fact that such women spend more quality time with their white charges than with their own children, who sometimes live far away with relatives, freeing mothers so their wages can support their families. Modern works, some by women and mothers, often show female and maternal bodies as impoverished, sad, burdened, angry, politically defiant, even with weapons, much more realistically than earlier exalted maternities, with their glorified and conventionalized poses. The politics of maternity in the last sixty or so years have played out in complex ways that parallel expanded opportunities for artists. Many images are courageous and critical: mothers as domestic worker or nanny, as HIV/Aids victim, as sexual object or angry protester, as a widow from a political death. The personal has become political; art has gained force as an active social instrument. No longer glorified as in the past, recent mothers speak truth to power.

Over thousands of years, until yesterday, maternity images have served political purposes and expressed, and recently opposed, political values. These art forms have been used by both leaders and common people to show political realities and to advance change. Thus, the universal, archetypal nature of African mother-and-child depictions in art parallels universal expressions of political power wherever art is found on the African continent.

Outtakes

Two Yoruba maternities illustrate these "special powers" in somewhat indirect yet symbolically significant ways. A standing mother with a large child strapped to her back holds a round gourd before her as if an extension of her womb (fig. 1). Round lidded gourds like this one are frequent symbols for the Yoruba world that

13 Christopher Spring, *Angaza Afrika: African art now* (London: Lawrence King, 2008), 62. [Every effort was made to locate the owner of this Bester work, and to obtain permission for its use, yet to no avail by press time.]

contains mysteries, just as women embrace the secret knowledge of life itself – the ability to conceive and bear children (M. Drewal: 181). The standing mother's gourd is a metaphorical womb, its secret an unborn child. A second more common maternity object, owned by diviners (babalawo, “father of secrets” or “father of ancient wisdom”) supports a small cup that contains the sixteen palm nuts he uses to solve clients' problems, palm nuts that also contain “the secrets of the world” (ibid. 181ff). Such diviners' cups, *agereifa*, exist in the hundreds. M. Drewal was told that *Agere* is the name of the Ifadivination deity, *Orunmila*, and that while all such cups should depict females, carvers have latitude in choosing subjects for the cups' bases (ibid).

List of figures

- Fig. 1. Olowe of Ise, *Veranda Post* (Òpó Ògògá), *Yoruba King and Wife*. Yoruba, Nigeria, veranda post formerly in the palace at Ikerre, carved by Olowe of Ise. Wood, pigment, 162/4 cm. Art Institute of Chicago, Acquisitions Centennial Endowment, 1984.550
- Fig. 2. *Staff: Female Figure* (Edan Ogboni). Yòrùbá, Nigeria, *edan* Ogboni staff figures, 19th c. Bronze, 29.5 cm. The University of Iowa Museum of Art, the Stanley Collection, X1986.502
- Fig. 3. Bamana numuw (blacksmith), *Gwandansu*. Bamana, Mali, Gwan Mother and Child, early 20th c. Wood, 123.5 cm. The Metropolitan Museum of Art. The Michael C Rockefeller Collection, bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979.206.121
- Fig. 4. *Statue of Queen Ankhnes-meryre II and Her Son, Pepy II*, 5th Dynasty: Egypt, c 2288-224/2, 194 BCE. Alabaster, 38.9 cm. The Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, 58.119
- Fig. 5. *Virgin and Child*, White Monastery, Egypt, c. 1300-1335. Photograph by Alberto Sucato, courtesy of Elizabeth Bolman; painting conserved March 2015 by Emiliano Ricci and Alberto Sucato
- Fig. 6. *Our Lady Mary and her Beloved Son, Christ, with crown of thorns* (central panel of a triptych), Ethiopia, late 17th or early 18th c, tempera on gesso-covered wood, 17m. Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa
- Fig. 7. Asante artist, *Female figure with child*, Ghana. Asante Queen Mother, Ghana, wood and pigment, 55.8 cm. National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. 2001.22.1
- Fig. 8. Asante Shrine detail, Ghana, photograph by the author, 1976

- Fig. 9. Kwayep of Bamane, *Bamileke Maternity*, Cameroon, c 1910. Wood, pigment, 61cm. Musée du Quay Branly – Jacques Chirac, 71.1934.171.607
- Fig. 10. Royal Stool, Cameroon, 19th c. Wood, copper, 54 cm. Private collection, courtesy Ana and Antonio Casanovas
- Fig. 11. Yombe artist. *Maternity*, D.R. Congo. Wood, opper alloy and glass, 31.5 cm. the Richard H. Scheller Collecton, S-258
- Fig. 12. Yombe artist, *Figure of Mother and Child (Phemba)*, D.R. Congo. Wood, glass, mirror, metal, 279 cm. Brooklyn Museum, Museum Expedition 1922, Robert B. Woodward Memorial Fund, 22.113
- Fig. 13. Luba Royal Stool, D.R. Congo. Wood, glass beads, 46 cm. Collection of Phillipe Ratton
- Fig. 14. Terry Kurgan, *Maternal Exposures*, Mowbray Maternity Clinic, South Africa, 1998. Photograph by Terry Kurgan, as room-dividing installation. Wood, photographs, texts
- Fig. 15. Cover image from journal *Sechaba*, (the official political journal of the African National Congress, ANC), April, 1998, courtesy Kim Miller
- Fig. 16. Willie Bester, *Semakazi (Migrant Miseries)*, 1993, oil, enamel paint, mixed mediums on board, 125 cm, Collection Jean Pigozzi

References

- Abimbola, Wándé. *Ifa Will Mend Our Broken World: Thoughts on Yoruba Religion and Culture in Africa and the Diaspora*. Roxbury, MA: Ivor Miller, 1997.
- Bolman, Elizabeth S. *The Red Monastery Church: Beauty and Asceticism in Upper Egypt*. New Haven and London: Yale University Press and the American Research Center in Egypt, 2016.
- Cole, Herbert M. *Maternity: Mothers and Children in the Arts of Africa*. Brussels: Mercatorfonds, 2017.
- Cole, Herbert M., and Doran H. Ross. *The Arts of Ghana*. Los Angeles: Museum of Cultural History, 1977.
- Colleyn, Jean-Paul (ed.). *Bamana: The Art of Existence in Mali*. New York: Museum for African Art, 2001.
- Drewal, Margaret Thompson. *Yoruba ritual: performers, play, agency*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Ezra, Kate. *A human ideal in African art: Bamana figurative sculpture*. Washington, D.C.: National Museum of African Art, Smithsonian Institution Press, 1986.

- Godby, Michael, and Sandra Kloppe. "The Art of Willie Bester." *African Arts* 29, no. 1 (1996): 42-49, 104.
- LaGamma, Alisa. *Kongo: Power and Majesty*. New York: The Metropolitan Museum of Art., 2015.
- Janzen, John M., and Wyatt MacGaffey. *An anthology of Kongo religion: primary texts from Lower Zaïre*. Lawrence: University of Kansas, 1974.
- Kurgan, Terry. *Bringing up baby: artists survey the reproductive body*. Cape Town: Bringing Up Baby Project, 1998.
- Lawal, Babatunde. *The Gèlèdè spectacle: art, gender, and social harmony in an African culture*. Seattle: University of Washington Press, 1996.
- Lawal, Babatunde. *Yoruba*. Milan: 5 Continents, 2012.
- McIntosh, Marjorie Keniston. *Yoruba women, work, and social change*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- Miller, Kimberly. "Moms with Guns: Women's Political Agency in Anti-Apartheid Visual Culture." *African Arts* 42, no. 2 (2009): 68-75.
- Roberts, Mary Nooter. "The King is a Woman: Shaping Power in Luba Royal Arts." *African Arts* 46, no. 3 (2013): 68-81.
- Roberts, Mary Nooter, Allen F. Roberts, and S. Terry Childs. *Memory: Luba art and the making of history*. New York: Museum for African Art, 1996.
- Romano, J.F. "Statue of Queen Ankhnesmeryre II and King Pepy II." *Phillips* (1995): 73-74.
- Spring, Christopher. *Angaza Afrika: African art now*. London: Lawrence King, 2008.

Aneta Pawłowska

Institute of Art History, University of Lodz, Poland

Rock Art from Southern Africa – as an Inspiration for Local Modernist Painters

Abstract

White colonizers of South Africa discovered painted rock drawings at the end of the 18th century, but they became the subject of reliable research only a hundred years later. Meeting with a completely different Khoisan society, like any other contact with another culture, has been rejected by Europeans for many decades as insignificant and of lower value. What's more, the image of bushmen has changed several times over the past 150 years. However, these changes reflected the fluctuations of the relationship between power and knowledge, not "reality".

It wasn't until the first decade of the 20th century, which meant the beginning of modernist fascination with primitive art that interest and understanding for other aesthetic values began to grow. At that time, talented white artists from South Africa appeared, namely: Hendrik Jacob Pierneef, Walter Battiss and Pippa Skotnes, who decided to use the historical tradition of San Rock paintings in their work, as well as their myths, oral and folk literature. Moreover, white artists promoted the view about bushmen as the mystical, spiritual human beings who embodied the essence of true and ancient Africa.

Keywords

Southern Africa – San Rock Art – Bushman rock painting – Modernism – Jacob Pierneef – Pippa Skotnes – Walter Battiss

Along with the cultural changes of the late 19th century related to the advent of modernity, the attitude of the inhabitants of the Western world to the art and culture of the representatives of non-European civilizations has also changed. It was when literary works, such as *Heart of Darkness* by Joseph Conrad, started to show colonialism as a great, destructive force, which does not only explore the continent, but also degenerates its inhabitants and their culture. Almost overnight memorabilia from overseas journeys left curio cabinets, so-called Kunst-und Wunderkammer, and appeared in ethnographic museums. Ethnographic collections, such as the *Berlin Museum für Völkerkunde* operating since 1873 and *Musée ethnographique du Trocadéro*, established in 1878 by Ernest Théodore Hamy, appeared to be a treasure of information about the so-called “Black Continent” or “Dark Continent”.¹ In the early 20th century, Guillaume Apollinaire (1880-1918), a leading cubism theorist came up with a daring idea. In 1909 he said, “The Louvre Museum should present some of the masterpieces of exotic art, the sight of which is as moving as beautiful sculptures of the western civilization.”² Around the same time, indigenous African art, previously ignored or despised, aroused the interest of the white population of settlers’ descendants.³

1 Aneta Pawłowska, “African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art,” *Muzeologia a Kultúrne Dedičstvo* 8, no. 4 (2020): 161-176.

2 Aneta Pawłowska, “Avant-gardists and primitivism,” *Art Inquiry. Recherches sur les Arts* 19 (2017): 153-169.

3 Aneta Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013); Philip Curtin et al., *Historia Afryki* (Gdańsk: Marabut, 2003), 333-359; Saunders 1994: 36. [The settlement of Europeans began in South Africa in the mid-17th century, when Dutch settlers led by Jan van Riebeeck (1619-1677) arrived there.]



Fig. 1. Well-preserved Bushman paintings from the Stormberg Mountains, Baviaan-skloof area

Notes on the Historical Approach to the Khoisan Peoples in Southern Africa

Since colonial invasions, African indigenous culture has suffered rapid change. Khoisan people of Southern Africa (also known as Hottentots and Bushmen⁴), were among many who were dispossessed from their land by colonial and other

4 The name Hottentots, or stutterers in Dutch, comes from the “clicked” language used by the Khoisan people. The name originally had a pejorative meaning, used to refer to the Khoikhoi (or KhoeKhoe, a transcription of „people-people”, or „real people”). It denotes an ethnic group of indigenous peoples of southern Africa, related to the Bushmen. The name Bushmen, on the other hand, refers to the San people. The Khoisan peoples are of low stature and are nomadic, gathering and hunting communities. Their numbers are currently estimated at 55,000. Since colonial invasions, African indigenous culture has weathered rapid change. Khoisan people of Southern Africa (also spelled Khoesaaan, Khoesaa or Khoe-San), were among many who were dispossessed by colonial and other authorities from the middle of 17th to early 20th centuries. Culturally, the Khoisan is divided into the foraging San and the pastoral Khoi. To read more: Aneta Pawłowska, *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013), 75-76; Alan Barnard, *Anthropology and the Bushman* (Oxford: Berg, 2007), 6-7, 19-22.

authorities from the middle of the 17th to the early 20th century. The art, language, mythology and material cultures of Southern San people have been a source of interest since they were first recorded in 1779 by Robert J. Gordon. Other publications containing reproductions of San parietal art were produced from the late 18th and 19th centuries by Anders Sparrman, Francois Le Vaillant, Samuel Daniell, John Barrow and Thomas Baines. At the same time the San people have been publicly exhibited in Europe as a source of sexual fascination (a good example is Sarah Baartman's cause, who died in 1815, after years spent in European "freak shows").⁵ Despite this interest, it should be mentioned that European settlers from the 17th to the 19th century persecuted the Bushmen. San people were systematically exterminated in Cape Province. Professor Nigel Penn from the University of Cape Town writes in 2015, that after 1770, trekboers conducted a style of frontier fighting that "approached the genocidal" and described the war against the San as "marked by genocidal atrocities".⁶ It is worth noting that as early as the 18th century, French philosophy through the mouth of Jean Jacques Rousseau proclaimed that man was corrupted by progress and recognized that by returning to nature he would rediscover human dignity, but the whites of the Cape Colony failed to validate the fundamental assumptions of Rousseau's theory. Here, they met people living close to nature, and their otherness was clearly felt even by the smell, the way of dressing and behaving so far from the "civilized" Europeans. With few exceptions, white travelers have interpreted African cultures and lifestyles as uncivilized, repulsive, offensive, and distasteful.

At the end of the 19th century the western perception of the Bushmen, like other indigenous Southern African groups, had not remained static and the situation started to change for better. Publications containing reproductions of San parietal art were produced from the late 19th century by researchers including H. M. Bartels (1896), G.A. Farini (1886), G. Fritsch (1872), Emil Holub, (1882) and A. Hübner (1871). Other important students of San art were Thomas Baines (1849), Conolly Orpen (1876) and his brother Joseph Millard Orpen.⁷

5 Zofia Gralak, "Ludzkie zoo – ciemna strona kolekcjonerstwa," *Hybris*, no. 47 (2019): 56-74.

6 Penn, 2005: 9, 123.

7 Sven Ouzman, *Graffiti as art(e)fact: a contemporary archaeology* (Johannesburg: UJ Sociology, Anthropology & Development Seminar, 2010).



Fig. 2. Samuel Daniell, *Korah Hottentots preparing to remove*



Fig. 3. Thomas Baines, *Animals painted by the Bushmen in a cave on the Baviaans River*

One of the earliest and most significant researchers of Southern San parietal paintings were George William Stow (1822-1882) and Wilhelm Bleek (1827-1875). Despite the fact that copies of San parietal art done by Stow went unappreciated by the public for many generations, his research was posthumously published by Dorothea Bleek (1873-1948) in 1930.⁸ In 1874, Wilhelm Bleek, the pioneer of the research on oral history, religion, and language, much-admired Stow's copies of San parietal art, claiming that:

*A collection of faithful copies of Bushman paintings is (...) only second in importance to a collection of their folklore in their own language.*⁹



Fig. 4. Copies of Bushmen's drawings from Windvogelberg, illustration by G. Stow from the book *The native races of South Africa*

⁸ George William Stow, Dorothea F. Bleek, *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State* (London: Methuen, 1930).

⁹ Cited in University of the Witwatersrand, Rock Art Unit 1998:4.

In the early 20th century, local and international interest in Southern San parietal art grew steadily with the publication of numerous monographs on the subject. Early monographs on San art included Helen Tongue (1909), Otto Mozeik (1910), Reenen J. van Reenen (1920) and Dorothea F. Bleek.¹⁰ In the beginning of the 20th century Leo Frobenius (1873-1938), renowned German ethnologist, was one of the first Western scholars who popularized “Bushman art” far beyond South Africa’s boundaries; moreover, he took a decided stand for an appreciation of these artworks and their preservation in South Africa.¹¹

At this point it is worth recalling again that in the 50s of the 20th century Rousseau’s views and the search for an escape from modern civilization became desirable again (e. g. the movements of existentialists, beatniks, mods, hippies). On the wave of this interest in primordiality and in the figure of the good and at the same time wise Noble Savage (Fr. *Bon sauvage*) of 1755, in 1955 an Afrikaner, Laurens van der Post, took part in a several-month expedition to the land of the Bushmen, which resulted in a six-part documentary series entitled *Lost World of the Kalahari*.¹² The major purpose of the film was to find Bushmen in their natural state and present them to broader mostly white South African public.¹³

Some Reasons for the Interest in the Art of the Bushmen by White Artists

According to contemporary researchers of rock art of the peoples of San when the San artists produced their rock paintings on the walls of their shelters, the images were not seen as representations of the animals and figures depicted, but were rather experienced as unique and peculiar “metaphors”. This is a concept, borrowed from Jacques Derrida which refers to an image that is not merely a representation of an object, but actually becomes the object itself.¹⁴ In other words,

10 George William Stow, Dorothea F. Bleek, *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State* (London: Methuen, 1930).

11 Leo Frobenius, *The voice of Africa* (London: Hutchinson & Co, 1913).

12 Alan Barnard, *Anthropology and the Bushman* (Oxford: Berg, 2007), 140.

13 “Lost World of The Kalahari,” *YouTube*, 5 July 2014, accessed 15 October 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=4umz7CXMUM4>.

14 Jacques Derrida, *The truth in painting*, transl. Geoffrey Bennington, Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), 290.

the San believed that the images they created in their shelters were equal to the real thing. To the San artist there was a need for the object and its picture to be optically equivalent. The fact that the shaman artists worked in the trance state, which certainly was a state of heightened perception, accounted for these images being very naturalistically and realistically portrayed.¹⁵ When the first Westerners made copies of these rock paintings, their perceptions of these works were completely clouded and misted up by their own limited conceptions of what they considered art to be. They were thoroughly unaware of the abovementioned fundamental, shamanistic qualities in San art, and only admired the representations of animals and figures for their extrinsic formal qualities.

From the time of early modernism, the unique rock art of San started to be a powerful source of inspiration for white South African culture. Although white artists had not yet learnt to look at San art through the eyes of the indigenous people, some Southern African artists influenced by new European modernist art movements started adopting Bushmans' iconic cave drawings into their art. This raises the question why did modernists find the works of cave artists so interesting? They were probably delighted with the silhouette structure of the works, their bold perspective shortcuts and its extensive variety.

When we look at rock art from the current perspective, it is undoubtedly delightful that the corpus of paintings is so immense. It constitutes an awe-inspiring bestiary populated by giraffes, rhinoceroses, elephants and ostriches, as well as the biggest and most magnificent of African gazelle, the Cape eland. Seen among or nearby these creatures are human figures in groups or alone, presented in a variety of poses and situations. In addition, there are mysterious hybrid figures on the frieze. They are bizarre, cross breed animals: antelope-men, snakes with ears, and other monstrosities born from sensorial intercut that transgresses the species boundary. Sometimes such themes are found alone, at other times they are combined and undoubtedly may be superimposed on one another in boards of immense complexity.

The crowd of mysterious creatures with different aesthetics meant that white modernist artists from South Africa began to draw their inspiration from the paintings of the San peoples. Some of them, like Jacob Pierneef and Walter Battiss, were extremely prominent.

15 J. David Lewis-Williams, *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings* (London: Academic Press, 1981).

What does Jacob Pierneef, one of the Most Recognizable South African Artists, Owe to the Art of the Khoisan Peoples?

Jacob Hendrik (Henk) Pierneef was born in 1886 in Pretoria to Dutch parents. Today he is considered one of the best of the so called “old South African masters.” His distinctive style is widely recognized and his work was greatly influenced by the South African landscape. The artist painted his works outdoors in the bush of the South African highveld, which provided him a lifelong source of inspiration. The main principle of Pierneef’s style was to reduce and simplify the landscape to geometric structures, using flat planes, lines and colour to present the harmony and order in nature. This resulted in paintings ordered in a cubist manner, and an often monumental view of the uninhabited South African landscape with dramatic light and colour.

There were several reasons why Pierneef developed such a specific style. Firstly, in the years 1900-1903 he lived with his family in the Netherlands¹⁶ and there he came into contact with modern post-impressionist painting, and secondly, after returning to Africa, he came into contact with the art of the Bushmen. By the mid-1910’s Pierneef started travelling extensively, boasting his first solo exhibitions and art related talks nationwide. In 1918 after 9 years in the State Library, Pierneef started a career as an Art Lecturer at the Heidelberg College of Education. In 1919 he also started teaching drawing at the Pretoria College of Education. These didactic experiences made him reflect more often on the bad condition of art in South Africa. Simultaneously he never stopped exhibiting and constantly took part in various group exhibitions. Pierneef felt that the South African artists (of white Afrikaner’s origin) should have their own style and set of rules to follow. He resigned from didactics and decided to spend all his time on his painting career and became a full time artist. His intimate knowledge of the Southern African landscape and architecture found expression in his work.

Pierneef’s first meeting with the art of the Bushmen took place during his work at the State Library in 1908 where he held a position of a library assistant. His task was to compile a new catalogue of the library’s holdings. While working at this library he had access to the latest books on art, and especially those

16 With the war of 1900 between the Boers and the English, the Pierneef family decided to move back to the Netherlands, where in 1901 Hendrik continued his schooling.

on prehistoric art and the art of the San, such as Carl Peters's *The Eldorado of the Ancients*, published in 1902, George Stow's *Native Races of Southern Africa*, published by Theal in 1905 and Helen Tongue's *Bushman Paintings*, published in 1909, as well as a number of new publications on Europe's prehistoric art at Altamira and Lascaux. Pierneef's interest in prehistoric art seems to have centered on the formal aspects such as the economy of line, the decorative simplification and the accurate grasp of formal relationships without shadows or color modeling, which he saw in the illustrations in the books he had at his disposal. Instinctively, he realized that these principles were also applicable to the representation of the South African landscape. The harsh sunlight of the Transvaal imbued the landscape with a similar silhouette-like flat character. By the mid-1920s, Pierneef undertook another important for his understanding of art trip to Europe. Moreover, on his return visited various countries along the east coast of Africa.¹⁷

When the artist returned to his African homeland, he received his first public painting commission. Pierneef's assignment comprised of an interpretive depiction of San rock art, which he based on the documentation produced by early researchers, notably Helen Tongue and George Stow. Despite his second-hand encounter with San art, Pierneef held cave rock art in high regard and described it in a 1916 letter as an "ideal basis" (in Africans *idiale grondslag*) for new national art. Pierneef communicated this message widely, also by means of the lecture in Bloemfontein in 1917. Significantly, Pierneef stayed in Bloemfontein with Reenen J. van Reenen, a senior public works official. It was Van Reenen, an amateur rock art enthusiast who frequently hiked the Malutis Mountains (where numerous rock paintings could be found), who later put the artist's name forward to decorate the school hall in Ficksburg.

Nowadays, when we look at the panels in the school's foyer, we can see that the observations of Pierneef as an artist looking for the decorative meaning of lines influenced by the experiences of European Art Nouveau artists, coincided with the way Bushman's artists rendered their contours. In his letters from 1916, Pierneef refers to the closeness of the artistic achievements of the Art Nouveau symbolist Ferdinand Hodler and the Bushmen.¹⁸ Visually similar are the ways of showing the decorative silhouette and the flat character of the presented painting motifs. The panels and frieze in the Ficksburg schools are painted in red, ochre, white and black from pigment very similar in origin and colour to those used by San artists

17 M. Arnold, "Picturing Pierneef," *The Pretoria News*, 13/08/86 (1986).

18 (Duffey, 2002: 23)

and which Pierneef collected from the area. He stated that: “the colours on these stones with mosses growing on them, they are the colours of the landscape where I found them.”¹⁹ which was an affirmation of the uniquely South African inspiration for his work. However, the layout of the recesses in the hall compelled Pierneef to deviate from the traditional horizontal format of San rock art and work within a vertical frame. As a result of this decision, forced by the shape of the room, the overall composition became the artist’s greatest departure from the original motifs.

Motifs of Khoisan art also appeared in the artist’s later paintings, although in a less literal form, e.g. in drawings exhibited in the Netherlands in 1925. Particularly noteworthy in this collection is the pastel *Adam and Eve in Paradise* (79 x 66 cm, 1925, La Motte Museum collection).



Fig. 5. J.H. (Jacob) Pierneef, *Adam and Eve*

19 M. Schoonraad, “Dr J. H. Pierneef: biografiese skets en sy belangstelling in die rotskuns,” *Historia* 14, no. 2 (1969): 128.

It is a loose travesty of a drawing from the aforementioned book by Carl Peters (1902) *The Eldorado of the Ancients*, showing rock drawings of the Bushmen from the Mashonaland country (modern Zimbabwe). In Pierneef's drawing, the characteristic silhouette of a lonely tree from the Veld Highlands, with a flattened crown, deserves particular attention. Pierneef will return to this motif many times in his mature painting work, making it his trademark. However, in a manner typical of the Eurocentric approach to the culture and art of "Others", he introduces the figures of Adam and Eve - transferred directly from Christian iconography. Jacob Pierneef died in 1957, but both his art and the memory of his achievements in popularizing indigenous themes related to Africa remain alive on the continent. In 1970 Esmé Berman described Pierneef's position in South African art as that of "a prophet with honour in his own country".²⁰

"The Amazing Bushmen"

Another artist from South Africa who became fascinated by the rock paintings of the San peoples was Walter Battiss (1906–1982), a generation younger than Pierneef. His first contact with autochthonous painting took place in 1933, and from 1938 it became a part of his artistic *oeuvre*.²¹ In 1939, Battiss self-published his first book titled *The Amazing Bushman*. It was a low-circulation publication (200 copies) illustrated with serigraphs painted in watercolor with additional 33 drawings made in the technique of pastel and gouache, signed by the artist. This richly illustrated book includes the thoughts of a sensitive painter on rock drawings in which Battiss was the first South African to recognize the esoteric values of the art of San artists.²² The clarification of this intuitive position regarding the transmission of Khoisan art took place only in the 1980s in the work of James David Lewis-Williams, a researcher at the Witwatersrand University in Johannesburg.²³ In his later paintings, inspired by rock

20 Esmé Berman, *Art and artists of South Africa* (Cape Town: Balkema, 1970), 223.

21 Berman 1983: 60; Karin Skawran, Michael Macnamara, *Walter Battiss* (Johannesburg: AD Donker, 1985), 62; Karin Skawran, *Walter Battiss – gentle anarchist. Introduction* (Johannesburg: Standard Bank Gallery, 2005), 14.

22 (Battiss, 1948)

23 J. David Lewis-Williams, *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings* (London: Academic Press, 1981); J. David Lewis-Williams, *Some aspects of rock art research in the politics*

drawings, Walter Battiss used stylized hunters' motifs, which he incorporated into his paintings as a decorative border. This is how the works *Symbols of Life* (1966) and *African Art* (1970) were composed.



Fig. 6. Walter Battiss, *Symbols of Life*

They were paintings transforming simplified human and animal motifs of San art into a decorative ornament. Battiss' figures are flat, simplified, stylized, deprived of perspective and traces of brush strokes, as if they were imitating rock paintings. The stylizations developed by the artist over time became just a pretext for creating completely abstract canvases and drawings. In the 1970s, an ornament

of present-day South Africa, in: Knut Helskog (ed.), Bjørnar Olsen (ed.), *Perceiving rock art: social and political perspectives* (Oslo: Novus forlag, 1995); J. David Lewis-Williams, "The evolution of theory, method and technique in southern African rock art research," *Journal of Archaeological Method and Theory* 13, no. 4 (2006): 343-377.

derived from rock art was used by Battiss to create his own secret alphabet based on Arabic pictograms and Arabic characters.²⁴

In another group of paintings, Battiss sketched loose travesties of rock art motifs in intensive colors, and thus not characteristic of San artists, through the use of a sparing graphic line, similar to a rock rite, for example *Bushmen Rain Dance*, 1970s. Twentieth century, drawing (in private collection) and *Mantis Dance*, 1960s. Twentieth century, serigraphy (in private collection). Battiss also made risky transpositions of the motives of the San people into European iconography; this approach is visible in the lithographs of the *African Pieta* (private collection).

Contemporary the Khoisan Heritage and Contemporary Southern African Artists

After the abolition of apartheid in 1994 in South Africa, the phenomenon of the incorporation of Khoisan cultural heritage is intensified.²⁵ The art of the Khoisan peoples greatly inspires contemporary South African artists. Its iconographic threads can be found in the works of such artists as: Robert Slingsby, Stephen Townley Bassett, Ginger Townley Johnson and Lynette ten Krooden.²⁶

In my opinion, the work of Pippa Skotnes (b 1957) deserves the most attention. She is currently professor of Fine Art and the director of the Centre for Curating the Archive at the University of Cape Town). She is a particularly interesting propagator of the art of the San people, who in her work creatively uses travesties of rock art motifs. Curating the Archive works on archiving the culture of the Bushmen /Xam, especially the information provided to researchers in the 19th century by the Bushmen with the names /A!kunta; //Kabbo; Dia!kwain; /Han#kasso and #Kasin and artistic (as an active artist).

24 Karin Skawran, Michael Macnamara, *Walter Battiss* (Johannesburg: AD Donker, 1985).

25 Merle Huntley, *Art in outline: from rock art to the late 18th century* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

26 The archaeologist Sven Ouzman drew my attention to the mentioned artists.



Fig. 7. Pippa Skotnes, *For Dia/Kwain*

The first approach resulted in numerous publications on San art and research by Bleek and Lloyd: *Sound from the thinking Springs* (Skotnes 1991, publication awarded with the University of Cape Town's Book of the Year award); *In the wake of the white wagons* (1993, honored with the Standard Bank Award for Young Artists); *Miscast: negotiating the presence of Bushmen* (1996); *Claim to the country* (2007) - publication combined with the digitized archive of Bleek and Lloyd as well as *UNCONQUERABLE Spirit: George Stow's History Paintings of the San* (2009) - a book presenting George Stow in the context of his research on the culture of the San peoples in particularly turbulent time in South African history.

As an artist, Pippa Skotnes creates monochrome, oneiric works in graphic technique related to the San people, who before 1994 were very discriminated. This is the nature of the triptych *The Return* (1988/89), created at the end of apartheid. It is a sinister vision of the disappearance of various human endeavors swept away by the winds of history. The artist presents the ruins of the village of Kolmanskop in Namibia, abandoned by the German colonialists. The city was founded in 1908 in the desert of what was then South-West Africa, and the reason for its birth were the diamond deposits discovered there. In less than two years, hundreds of residences were constructed, roads and schools, as well as a hospital and a famous casino were built, and the only tramway in Africa at that time operated there. The city flourished like a fairy-tale like oasis in the middle of the desert. After the First World War, the collapse of the diamond market caused its gradual decline. The inhabitants of this city, who lived on the exploitation of diamond deposits, left their residences, and the desert quickly filled their homes, well-maintained gardens and clean streets with sand. In the central drawing of *The Return* Skotnes triptych, the abandoned mansion is visited by the sacred animals of the San people - the eland antelopes and the human-animal hybrids (therianthropes), played by Bushmen shamans being in a trance during the aforementioned ritual dance. With the return of the desert, the previously displaced San culture begins to reign over the Kolmanskop abandoned by Western civilization. After 25 years, however, the vision of a complete return of traditional culture to places inhabited by Europeans turned out to be inaccurate. Kolmanskop with its restored buildings has become a modern open-air museum.

In the aforementioned book, *Sound from the thinking Springs*, co-authored by Pippa Skotnes, her illustrations are attached. These are the travesties of the Bushmen dreams and trances described by Bleek and Lloyd.²⁷ Metaphorical animal-human figures, their alienation and emptiness bring to mind the surreal works of Max Ernst or René Magritte. However, they are largely derived from careful reading of the records from the Bleek and Lloyd archives and rock drawings. In this publication, for the first time, Skotnes takes up the paraphrased subject of the bag in which the San collector keeps all his belongings. In the collection of large-format graphics. In the wake of the white wagons, the artist uses the bag motif and at the same time takes up the subject of the invasion of the San peoples by the white colonizers - Trekburas in the second half of the 19th century. The story of the invasion is

27 It is worth noting that the entire archive is currently being digitized, which encourages you to do your own research https://www2.lib.uct.ac.za/mss/existing/DBleekXML/website/#Project_notes (15.10.2021).

told by the artist from the point of view of the enslaved San rather than her white countrymen. Next to the collector's bag, there is a ladder cart on which the white settlers are moving. A rich animal emblem is visible - elephants, elands, warthogs.

The last phenomenon worth noting in connection with the art of the Bushmen are contemporary artists coming from the Khoisan peoples, such as Qwaa Mangana from the Gwi tribe, associated since the early 1990s. In the 1980s with the Kuru Art Project in the Ghanzi District of Botswana.²⁸



Fig. 8. Kuru Art Project, mural in the Ghanzi district Botswana

28 Mathias Georg Guenther, *Farm labourer, trance dancer, artist: The life and works of Qwaa Mangana*, in: Andrew Bank (ed.), *The proceedings of the Khoisan Identities and Cultural Heritage Conference: organised by the Institute for Historical Research, University* (Cape Town: The Institute for Historical Research, University of Western Cape, 1998), 125-127; Alan Barnard, *Anthropology and the Bushman* (Oxford: Berg, 2007), 87-88.

Conclusion

The white colonizers of South Africa discovered the painted stone friezes already at the end of the eighteenth century but they became a subject of reliable research and were described in chronicles and books only a hundred years later. The encounter with a completely different Khoisan society, like any other contact with other culture which is totally different from our own traditions, has for many decades been postponed and rejected as unimportant and of lesser value by Europeans. Moreover, the image of the Bushmen has altered several times over the last 150 years. However, these alterations reflect fluctuations in the relationship between power and knowledge rather than ethnographic “realities.”

It was not until the first decade of the twentieth century, which marked the beginning of the modernist fascination with primitive art, that the interest and understanding for other aesthetic values started to grow. Talented white artists from South Africa appeared at this time, namely: Hendrik Jacob Piern-eef, Walter Battiss and Pippa Skotnes who decided to utilize in their work the historical tradition of the San rock paintings, as well their myths, oral literature and folklore. More over the white artists promoted a view of the Bushmen as mystical, spiritual human beings who embodied the essence of true and ancient Africa.

List of figures

- Fig. 1. Well-preserved Bushman paintings from the Stormberg Mountains, Baviaanskloof area, Photo. © William D. Hydert 2007
- Fig. 2. Samuel Daniell, *Korah Hottentots preparing to remove*, 1805 colour aquatint, 48.6 x 37.2 cm, British Library, from: <https://commons.wikimedia.org/>
- Fig. 3. Thomas Baines, *Animals painted by the Bushmen in a cave on the Baviaans River*, 1848, oil on canvas, 50 x 63 cm, Collection Museum Africa Johannesburg, from J.A. Brown, *South African Art*, Cape Town 1978, p. 7
- Fig. 4. Copies of Bushmen's drawings from Windvogelberg, illustration by G. Stow from the book *The native races of South Africa*, 1905. Source: George William Stow, George McCall Theal, *The native races of South-Africa : a history of the intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Ground of the Bushmen, the aborigines of the country* (London: Swan Sonnenschein, 1905)

Fig. 5. J.H. (Jacob) Pierneef, *Adam and Eve*, 1925, mixed media, 80 x 58 cm, La Motte Museum collection, from <https://la-motte.com/pages/the-pierneef-collection>

Fig. 6. Walter Battiss, *Symbols of Life*, 1967, oil on canvas, 122 x 122 cm, Pretoria Art Museum, from: <https://www.wikiart.org/en/walter-battiss/symbols-of-life-1967>

Fig. 7. Pippa Skotnes, *For Dia/Kwain*, 1993, colour aquatint, 58,6 x 49 cm, Artist's Collection. Source: H. Philippa, R. Elizabeth, *Printmaking: in a transforming South Africa* (Cape Town: D. Philip, 1997), 174

Fig. 8. Kuru Art Project, mural in the Ghanzi district Botswana, from: <https://www.facebook.com/photo?fbid=502687688570051&set=pcb.502691008569719>

References

- Arnold, M. "Picturing Pierneef." *The Pretoria News*. 13/08/86 (1986).
- Barnard, Alan. *Anthropology and the Bushman*. Oxford: Berg, 2007.
- Berman, Esmé. *Art and artists of South Africa*. Cape Town: Balkema, 1970.
- Bleek, Dorothea F. "A survey of our present knowledge of rockpaintings in South Africa." *South African Journal of Science* 29 (1932): 72-83.
- Bleek, Wilhelm H. I., Lloyd, Lucy C. (ed.). *The use of the !gōin!gōin, followed by an account of a Busman dance*. In: Bleek, Wilhelm H. I., Lloyd, Lucy C. *Specimens of Bushman folklore*. London: George Allen & Company, Ltd., 1911.
- Curtin, Philip et al. *Historia Afryki*. Gdańsk: Marabut, 2003.
- Derrida, Jacques. *The truth in painting*. Transl. Geoffrey Bennington, Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Frobenius, Leo. *The voice of Africa*. London: Hutchinson & Co, 1913.
- Guenther, Mathias Georg. *Farm labourer, trance dancer, artist: The life and works of Qwaa Mangana*. In: Bank, Andrew (ed.). *The proceedings of the Khoisan Identities and Cultural Heritage Conference: organised by the Institute for Historical Research, University*. Cape Town: The Institute for Historical Research, University of Western Cape, 1998.
- Gralak, Zofia. "Ludzkie zoo – ciemna strona kolekcjonerstwa." *Hybris*, no. 47 (2019): 56-74.
- Huntley, Merle. *Art in outline: from rock art to the late 18th century*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

- Lewis-Williams, J. David. *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*. London: Academic Press, 1981.
- Lewis-Williams, J. David. *Some aspects of rock art research in the politics of present-day South Africa*. In: Helskog, Knut (ed.), Olsen, Bjørnar (ed.). *Perceiving rock art: social and political perspectives*. Oslo: Novus forlag, 1995.
- Lewis-Williams, J. David. "The evolution of theory, method and technique in southern African rock art research." *Journal of Archaeological Method and Theory* 13, no. 4 (2006): 343-377.
- "Lost World of The Kalahari." *YouTube*. July 5, 2014. Accessed 15 October 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=4umz7CXMUM4>.
- Malinowski, Marek J. *Afryka Południowa od XVII do początku XIX w.* In: Tymowski, Michał (red.). *Historia Afryki do początku XIX wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996.
- Ouzman, Sven. "Lessons from the old masters – San rock art and Pierneef." *Culina* 48 (1995): 24-27.
- Ouzman, Sven. *Graffiti as art(e)fact: a contemporary archaeology*. Johannesburg: UJ Sociology, Anthropology & Development Seminar, 2010.
- Pawłowska, Aneta. *Sztuka i kultura Afryki Południowej. W poszukiwaniu tożsamości artystycznej na tle przekształceń historycznych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013.
- Pawłowska, Aneta. "Avant-gardists and primitivism." *Art Inquiry. Recherches sur les Arts* 19 (2017): 153-169.
- Pawłowska, Aneta. "African Art: The Journey from Ethnological Collection to the Museum of Art." *Muzeológia a Kultúrne Dedičstvo* 8, no. 4 (2020): 161-176.
- Peters, Carl. *The Eldorado of the ancients*. London: C. Arthur Pearson, 1902; original edition: *Im Goldland des altertums forschungen zwischen Zambesi und Sabi*. München: J. F. Lehmanns, 1902.
- Schapera, Isaac. *The Khoisan Peoples of South Africa*. London. Routledge, 1930.
- Schoonraad, M. "Dr J. H. Pierneef: biografiese skets en sy belangstelling in die rotskuns." *Historia* 14, no. 2 (1969): 118-130.
- Skawran, Karin, Macnamara, Michael. *Walter Battiss*. Johannesburg: AD Donker, 1985.
- Skawran, Karin. *Walter Battiss – gentle anarchist. Introduction*. Johannesburg: Standard Bank Gallery, 2005.
- Skotnes, Pippa (ed.). *Sound from the thinking strings, a visual, literary, archaeological and historical interpretation of the final years of /Xam life*. Cape Town: Axeage Private Press, 1991.

Skotnes, Pippa. *Unconquerable Spirit: George Stows history paintings of the San*. Jacana, Athens, Ohio, Johannesburg: Ohio University Press, 2008.

Skotnes, Pippa (ed.). *Rock art made in translation: framing images from and of the landscape: to accompany an exhibition at Iziko South African Museum*. Johannesburg: Jacana, 2010.

Skotnes, Pippa. *Landscape to literature: a scrapbook catalogue (and exhibition)*. Cape Town: Centre for Curating the Archive, University of Cape Town, 2011.

Stow, George William, Bleek, Dorothea F. *Rock-paintings in South Africa from parts of the eastern province and Orange Free State*. London: Methuen, 1930.

Bettina von Lintig

Independent researcher, San Francisco, USA

African Art in the Western World and the Western World in African Art. An Overview

ABSTRACT

The article illustrates a path to abstract art that leads via art theories such as those of Gottfried Semper and Alois Riegl. The close intellectual connection between art history and anthropology is also emphasized: the Western world defined itself through the “art-religion” of the classical period and drew its boundaries in this sense. On the other hand, since the Enlightenment, the search has been on for something original, for example, in earlier times or in the tribal.

The contemporary artist El Anatsui, who was born in Ghana and has his main residence in Nigeria, used abstraction as a form of expression from the beginning of his career. After training as a sculptor at a Ghanaian university, he too sought out the “indigenous” and studied, for example, African writing and graphic systems that have been handed down since historical times.

He has consistently continued his research. Since the late 1990s, he has experimented with used materials. Since the beginning of the 2000s, he has conceived large-format cuddly cloths and tapestries from scrap aluminum particles connected with copper wire. They glitter and shine monumentally and exemplify something to which the term “truly made” is applicable: A thing exists in the world because it has mythological, psychological, and philosophical coherence. The importance of the non-material for the material is expressed in abstraction worldwide.

KEYWORDS

Western World - Anthropology and Art History - History of Abstract Art - El Anatsui
 - African Modernity and Abstract Art

Afrikanische Kunst in der westlichen Welt und die westliche Welt in der afrikanischen Kunst. Ein Überblick

1. Afrikanische Kunst in der westlichen Welt

Das Bild von der "afrikanischen Kunst"¹ in der Westlichen Welt hat sich mit der Zeitgeschichte immer wieder gewandelt. Von welchem Standort aus etwas darüber gesagt wird, aus dem Norden oder aus dem Süden, spielt heute eine erhebliche Rolle. Wie *afrikanische Kunst* innerhalb bestimmter historischer Abschnitte identifiziert und definiert wird, führt zu einer Verbindung zwischen dem "Zeitgeist" und *afrikanischer Kunst*.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts sind Kult- und Alltagsgegenstände, Ornamente und Textilien des subsaharischen Afrika von der anthropologischen Forschung vereinnahmt worden, doch bei den beliebten internationalen Weltausstellungen jener Zeit begegnete auch ein breites Publikum solchen Dingen, die als "urtümlich" aufgefasst wurden. Nach den Vorstellungen von damals stand die eigene, in der Regel, bürgerliche Kultur, an der Spitze des technischen Fortschritts, tat aber gut daran sich an ihre Anfänge zu erinnern, um Auswüchse zu korrigieren und sich inspirieren zu lassen.² Artefakte aus Afrika wurden etwa seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts auch als kunsthistorisch und künstlerisch bedeutsam wahrgenommen, diese Haltung verfestigte sich über ein Jahrhundert. In den 2000er Jahren stehen Dinge, die einmal als anthropologische und ethnografische Spezimen (Prüfkörper) gesammelt worden sind, jetzt im

1 Es soll sich im Lauf des Textes ergeben, was dies bedeutet. Die Definition muss bis auf Weiteres offen bleiben.

2 Thomas Thiemeyer, "Sammlung verpflichtet. Wie das Wiener Museum für Angewandte Kunst 1993 sein Depot neu zur Geltung brachte," in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LXX/119, no. 1+2 (2016): 8.

Mittelpunkt einer “permanenten Identitätskrise (permanent identity crisis)”³ der sozialen Anthropologie und sind zu einem “trans-anthropologischen”⁴ Thema geworden, das vor allem auch die Museumssammlungen bewegt. Postkoloniale Standpunkte sind immer noch federführend, der (stilgeschichtliche) Entwicklungsgedanke in der Geschichte der Kunst ist dagegen lange revidiert.⁵ Das erklärte Ende der Kunstgeschichte⁶ äussert sich als (geografische) Entgrenzung und Dehierarchisierung.

Der in Ghana geborene und in Nigeria ansässige, zeitgenössische Künstler El Anatsui erlebte erst mit Beginn der 2000er Jahre seinen internationalen Durchbruch, auch dies erscheint als zeitspezifisch. Inspiriert von der kaleidoskopischen Bildwelt der Märkte und Städte seines Kontinents und in den internationalen Kunstentwicklungen bewandert, entwirft er grossformatige “Gewebe”, die aus bearbeiteten, kleinen Metallstücken hergestellt werden. In Handarbeit durch ein Workshop-Team wird jedes Aluminium-Teilchen mit einem anderen verknüpft, so dass netzartige Teilstücke in einer bestimmten Farbgebung entstehen, dann dirigiert Anatsui ihre Zusammenfügung zu einem grossen flexiblen Ganzen. Ende der 1990er Jahre kamen mit dem Auftauchen des Netzwerks als bestimmender zeitgenössischer Metapher aus der Computersprache und den digitalen Technologien textile Praktiken und ihre Gewebe ins Zentrum der Aufmerksamkeit. El Anatsuis Kunstwerke der letzten 20 Jahre, die grossformatigen *Tüchern* ähneln, erfüllen die Erwartung einer dazu passenden

3 Clifford Geertz, *Available light: anthropological reflections on philosophical topics* (New York: Princeton, 2000), 89.

4 Margareta von Oswald, Jonas Tinnius, *Across anthropology: troubling colonial legacies, museums, and the curatorial* (Leuven: Leuven University Press, 2020): introduction. [In einem Gespräch hat Anne-Christine Taylor dies folgendermassen kommentiert: “To be honest, I think museums are such quintessentially Western institutions, so imbued with our own cultural premises about temporality and history, about what makes up the world and how its elements are combined – that I doubt they can ever become fully decolonized or fully symmetrical.”]

5 Gottfried Boehm, *Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers “Die Form der Zeit”*, in: Kubler, George. *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 7-26.

6 Eine in den Kunstwerken erkannte Qualität wird als Kunst bezeichnet und eine Verbindung zu geschichtlichen Ereignissen unterstellt. Die Symbiose aus beidem wird zum Modell der Darstellung von “Kunstgeschichte” – H. Belting unterscheidet drei funktionsgeschichtliche Phasen: kultische Funktion des Bildes bei “primitiven Völkern”, ästhetische im Zeitalter des Tafelbildes, Bild als Medium im 20. Jh. [Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (München: Deutscher Kunstverlag, 1984).]

Botschaft. Als ortsspezifische Installation hat er im Jahr 2010 ein leichtes Metallgewebe aus Flaschenverschlüssen und Kupferdraht an den klassizistischen Säulen der Alten Nationalgalerie befestigen lassen; es trug den Titel “Ozone layer” (Ozon Schicht). Sacht und das Licht glitzernd reflektierend, wurde es vor Ort immer wieder von leichtem Wind bewegt.



Fig. 1. El Anatsui, *Ozone Layer and Yam Mounds*, 2010, Alte Nationalgalerie, Berlin

2. Ursprung und Ornament

Die Suche nach dem “Ursprung” in fernen Kulturen oder früheren Zeiten kann als ein geistiges Erbe Europas seit der Aufklärung angesehen werden. Ein kulturelles Paradigma bildete die “Geschichte der Kunst des Altertums”: “Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, beweisen,” sagt Johann Joachim Winkelmann (1717-1768) in der Vorrede zu

seinem grossen Werk. Über den “Anfang der Kunst” meint er, dass dies die Formung von weichem Material, etwa von Lehmernen, gewesen sei. Das Zeichnen auf einer Fläche sei anspruchsvoller, später habe dann die Malerei die Bildhauerei verbessert.⁷ Der Text des Buchs in frischer Auflage ist heute noch gut lesbar, bis auf die obsoleten Stellen. Der Verfasser war liberaler als manche seiner späteren Interpreten. Eine insgesamt idealisierende Perspektive des Begründers des Klassizismus hat das europäische Antikenbild seit dem 18. Jahrhundert geprägt.

Winckelmanns Kunstgeschichte war zu seiner Zeit auch ein Programm und eine Gegenwarts kritik, daher ist das Klassische mehr als ein Epochenbegriff oder ein historischer Stilbegriff geworden. Wilhelm von Humboldts (1776-1835) Klassizismus sieht die Geschichte als Verlust und Verfall der Vollkommenheit des griechischen Lebens.⁸ Das Vollkommene ist einer klassischen Vergangenheit oder einem Anfang der Geschichte vorbehalten. Bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) dagegen wird das philosophische Selbstbewusstsein der Freiheit in der Gegenwart, in der er lebte, mit der ästhetischen Musterhaftigkeit des klassischen Altertums versöhnt. Die Kunstreligion der Griechen bezeichnet er als eine überwundene Gestalt des Weltgeistes.⁹

Der Klassik Begriff wird heute in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet; über das Klassische aller Zeiten schreibt der Philosoph H.G. Gadamer:

“Was klassisch ist, das ist herausgehoben aus der Differenz der wechselnden Zeit und ihres wandelbaren Geschmacks – es ist auf eine unmittelbare Weise zugänglich, *nicht* in jener gleichsam elektrischen Berührung, die hin und wieder eine zeitgenössische Produktion auszeichnet und in der die Erfüllung einer alles bewusste Erwar ten übersteigenden Sinn-Ahnung augenblickshaft erfahren wird. Vielmehr ist es ein Bewusstsein des Bleibendseins, der unverlierbaren, von allen Zeitumständen unabhängigen Bedeutung, in dem wir etwas ‘klassisch’ nennen – eine Art zeitloser Gegenwart, die für jede Gegenwart Gleichzeitigkeit bedeutet.”¹⁰

Die “klassische Antike” wird im humanistischen Zweig der (deutschen) Schulausbildung bis heute bewahrt, im Griechisch oder Lateinunterricht, ist aber dabei allmählich zu verschwinden, was Kritiker auf eine Idealisierung

7 Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums (Weimar: Hermann Böhlaus Nachf, 1964), part 1, chapter 1, piece 1.

8 Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Tübingen: Mohr, 1975), 188.

9 Ibid., 189.

10 Ibid., 272.

zurückführen, die nicht Klartext sprechen möchte und schwierige Inhalte unter den Teppich kehrt.¹¹

Als "klassisch" werden heute auch Stilgebiete der Kunst des afrikanischen Kontinents südlich der Sahara bezeichnet.¹²

Alles, was afrikanisch anmutet, so auch *afrikanische Kunst*¹³ wurde im Lauf des 19. Jahrhunderts in Europa allerdings zuerst einmal die Antipode zum Klassischen. Eher Mutmassungen als genaues empirisches Wissen über das in ferne Länder verortete, dann so genannte *Wilde* und *Magische* halfen dabei eine Matrix zu erstellen, innerhalb derer die Lineage der westlichen Kultur und Kunstgeschichte gewachsen ist, sich verzweigte und sich definierte.¹⁴ Hegel erwähnt die Erzählungen Herodots zitierend, dass in Afrika Magier lebten, auf Kunstformen des Kontinents südlich der Sahara geht er aber nicht ein. Afrikanische Dinge, die von Afrikareisenden mitgebracht oder auf transsaharischen Handelswegen bis nach Europa getauscht worden sind, befinden sich schon mit Beginn der Neuzeit in europäischen Sammlungen. In der preussischen Kunstkammer befanden sich zwei Salzbehälter mit filigranen Darstellungen und Ornamenten aus Elfenbein, die um 1500 datiert werden, wahrscheinlich waren dies ganz frühe europäische Auftragsarbeiten bei lokalen afrikanischen Werkstätten.¹⁵ Es

11 Katharina Wesselmann, "Antike Ideale – verschenkte Potentiale? Sperrige Inhalte des Alt Sprachenunterrichts nach #metoo," in: *Cursor Latein4EU*, no. 16 (2020): 34-42, 90; Rachel Poser, "He wants to save Classics from Whiteness. Can the field survive?" *The New York Times*, 2 February 2021, accessed 30 June 2025, <https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html>; [Im Rahmen postkolonialer Theorie hat die Klassik eine eher negative Bedeutung, sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf den Begriff "white supremacy", auf das Phänomen, dass die Normen einer überwiegend weissen Gesellschaft nicht nur als überlegen angesehen werden, sondern auch als "normal" und "neutral" und sich jeder kritischen Hinterfragung entziehen möchten. "White Supremacy" erhält einen mythischen Charakter.]

12 "African Art II," *African Studies Centre Leiden*, 16 April 2024, accessed 30 June 2025, <https://www.ascleiden.nl/content/webdossiers/african-art-2>; [Das Wort klassisch bezeichnet in diesem Fall die alten und traditionellen Kunstformen des Kontinents].

13 Hier ist mit der Bezeichnung *Tribal Art* gemeint, die von Kunstschaffenden für eine Gemeinschaft hergestellt wurde, ihre Bildmotive haben/hatten eine Funktion innerhalb dieser Gemeinschaft.

14 "... the narrative of Western art history was primarily focused on a Eurocentric artistic lineage from Ancient Egypt to modern France via Greece, Rome, medieval Europe and the Italian Renaissance, it was speculation on the 'art' of so-called primitives that helped construct a matrix within which the identity of Western art was established." [Matthew Rampley, *Anthropology at the Origins of Art History*, in: Coles, Alex (ed.), *Site-specificity: the ethnographic turn* (London: Black Dog Publ., 2000), 3.]

15 Viola Koenig et. al., Concept for the Presentation of the Non-European Collections in the Humboldt-Forum. Ethnologisches Museum und Museum für Asiatische Kunst (Berlin: Staatlichen

gibt zum Beispiel auch die Kunst- und Naturalkammer eines Kaufmanns, die noch im Ulmer Museum in Baden-Württemberg zu sehen ist, sie entstand ab dem Jahr 1653.

Im neuen Humboldt-Forum von Berlin sollte nach einem Plan von 2009 die Interpretation der „preussische[n] Kunstkammer“ wie ein Zitat des Originals wiedergegeben sein: „The Prussian Art Chamber in the Humboldt-Forum is not an exact replica based upon old plans and pictures. It will be designed as a ‘quotation’, for example, as a contemporary work of art created by an artist who, however, will have to incorporate those original objects that still exist.”¹⁶

Kunstkammern besaßen die Regenten kleinerer und grösserer Fürstentümer in ganz Europa. „Schatzkammern“, in denen Aussergewöhnliches, etwa erstaunliche Dinge, die über den Fernhandel gekommen waren, zusammen mit regionalen, festlichen Ausrüstungen, Schnitzwerken, die der Ahnenverehrung dienten, religiösen Insignien, Status-Abzeichen und Kriegs-Beute aufbewahrt wurden, gab es auch im Palast eines Herrschers im Grasland von Kamerun.



Fig. 2. *Hauptlings Hocker* (*Kuo fo*), Cleveland Museum of Art

Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2009), 22.

16 Ibid. [Das Humboldt Forum wurde am 16.12.2020 virtuelleröffnet.]

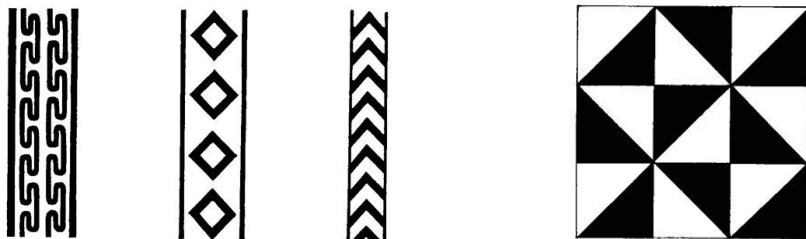


Fig. 2.1. Geometrische Symbole auf Grasland Objekten, sie erscheinen als Perlenstickerei.

Erst nach 1829 wurden die preussischen Kunstsammlungen klarer definiert und wurden sie kategorisiert nach Begriffen wie Kunst, Geschichte und Ethnologie; die Sammlungsinhalte wurden dann bald in verschiedenen Räumen und in einem neuen Gebäude aufgestellt; aus dem Jahr 1844 existiert eine Broschüre zur “königlichen Kunstsammlung und zum ethnografischen Kabinett”, aus der die Unterscheidung zu ersehen ist.¹⁷

Gemälde und Skulpturen wurden aus dem Palast in ein Museum, heute das “Alte Museum” (1823-1830) überführt. Sein Architekt Karl Friedrich Schinkel bediente sich einer Architektursprache, die an antike Tempel erinnert. Das Gebäude ist ein Quader, aus dessen Mitte sich ein Kubus erhebt, unter dem sich eine Kuppel befindet. Diese überwölbt eine Rotunde im Innern des Gebäudes. An der Frontseite befindet sich eine Kolonade aus ionischen Säulen.

Wie ein Denkmal steht das Museum mitten im Platz auf einem Podest. Das Interesse des Architekten galt nicht der optimalen Präsentation der Sammlungen, vielmehr sollte das Museum ein Ort der Weihe sein. Schinkel entwarf auch ein heute nur noch fragmentarisch überliefertes Wandbild mit antiken und christlichen Motiven.¹⁸ Im Ende 2020 eröffneten Humboldt Fo-

17 Viola Koenig, Lena Bjerregaard, *Ethnologisches Museum Berlin* (Munich: Prestel, 2007), 14-15.

18 Da die Sammlungen in Berlin weiter anwuchsen, eröffnete 1859 das “Neue Museum”. Die Ethnografika wurden hier gemeinsam mit ägyptischen und prähistorischen Antiquitäten im Tiefparterre beherbergt. Daraus ist ersichtlich, dass die ethnografischen Objekte, darunter solche aus Afrika, und die Antiken damals als eine Kategorie ausgestellt waren. Als Adolf Bastian 1869 zum Direktor der Ethnografischen Sammlung berufen wurde, setzte er sich dafür ein, dass diese ein eigenes Haus erhielt. Der studierte Arzt gründete auch die Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Prähistorie sowie die Zeitschrift für Ethnologie und er unterrichtete sein Fachgebiet an der Universität. 1886 wurde das Königliche Museum für Völkerkunde

rum sind hinter der Schlossfassade an den 30 m hohen Wänden im Innern des Museums wieder von der Zeit etwas angeschlagene antike Göttergestalten platziert, die bei der Sprengung des alten Schlosses gerettet wurden. An der Aussenfassade stehen über dem Eingangsportal einige Nachbildungen der Antiken, im Skulpturensaal sind die Gipsmodelle der Sandstein Kopien zu besichtigen. Auch das Humboldt Forum möchte sich aus der Tradition der Aufklärung verstanden sehen; genannt werden in diesem Sinn: Verständigung zwischen unterschiedlichen Perspektiven, Verschiedenheit der Kulturen, Neugier auf Fremdes, nicht Abwehr, gleichberechtigter Dialog der Kulturen, Alles ist miteinander verwoben.¹⁹

Weltentdeckungsreisen begannen im 15. Jahrhundert im Zuge eines frühen merkantilen Kolonialismus und der spanisch/portugiesischen kolonialen Eroberungen. Während des 18. Jahrhunderts wurden die Welterkundungen von den Ideen der Aufklärung begleitet. Im 19. Jahrhundert ist das Bürgertum von Idealen der Aufklärung erfüllt, sich zu bilden, mehr Wissen zu erlangen und an sich selbst zu arbeiten ist gross angeschrieben. In naturkundlichen, erdkundlichen und anthropologischen Vereinigungen versammelten sich Wissbegierige mit ähnlichen Interessen, um Vorträge auch von Weitgereisten anzuhören und sich auszutauschen. So können Artefakte und Spezimen aus Afrika von ihnen wenigstens wahrgenommen, besichtigt und begutachtet, vielleicht gesammelt worden sein. Was sie künstlerisch und im Sinn ihrer klassizistisch geprägten Aesthetik davon hielten, steht auf einem anderen Blatt. Ihre abschätzigen Bezeichnungen für die Kunstproduzenten selbst sprechen Bände.

Am Ende des 19. Jahrhunderts fühlten sich gebildete Zeitgenossen als Bewahrer des Erbes von fremden Kulturen, die nach ihrer Auffassung bald zu Grunde gehen würden: "...aber man hat rechtzeitig Denkmäler derselben in genügender Anzahl in europäische Museen zu retten gewusst."²⁰

im Stadtzentrum eröffnet. Zur weiteren Entwicklung der ethnografischen Sammlungen siehe z.B. Kathryn W. Gunsch, "Seeing the world displaying foreign art in Berlin, 1898-1926," *Journal of art historiography* (2015): 4-5.

19 "Digitale Öffnung Erste Einblicke ins Humboldt Forum," Humboldt Forum, 16 December 2020, accessed 30 June 2025. <https://www.humboldtforum.org/de/programm/termin/digital/digitale-oeffnung-2-16687/>.

20 Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: G. Siemens, 1893): 75. [Er schreibt dies im Zusammenhang mit neuseeländischer Maori Kunst in Oesterreich.]



Fig. 3. Fotos von Mansour Ciss über das Ritual der senegalesischen Fischer hinter dem Gropius Bau, Sommerfestival 2020

Es wurde weiter oben schon einmal gesagt, dass die Suche nach dem Ursprünglichen ein Merkmal und ein Erbe der Aufklärung sei. Wilhelm von Humboldt suchte nach dem Ursprung der Sprachen, Geologen suchten nach den Quellen von Flüssen in fernen Weltgegenden, die Meeresforschung begann sich im 19. Jahrhundert für die Tiefsee zu interessieren, Freud untersuchte die archäologischen Schichten der menschlichen Psyche und Darwin entwickelte seine Thesen über den Ursprung der Arten.

Im Gebiet der Kunsttheorie bewegte sich die Ursprungssuche um die zentrale Frage einer Verbindung zwischen den fundamentalen Prinzipien der ästhetischen Erfahrung und dem historischen Prozess der menschlichen, kognitiven und kulturellen Entwicklung.²¹

21 Matthew Rampley, *Anthropology at the Origins of Art History*, in: Coles, Alex (ed.), *Site-specificity: the ethnographic turn* (London: Black Dog Publ., 2000), 3. [“This aesthetic inflection of the Enlightenment discourse of origins revolved around the central question of the relation between the fundamental principles of aesthetic experience and the historical process of human cognitive and cultural development.”]

Gottfried Semper (1803-79) forschte in diesem Sinn nach dem Ursprung der Baukunst und des Ornaments. Er war der Architekt berühmter Bauwerke, einige wurden später zerstört, andere wie zum Beispiel die Semper Oper in Dresden, existieren weiter, er war auch ein bald aus Dresden verbannter Revolutionär, der später begnadigt wurde und in Zeiten ohne Bauauftrag ist er ein Kunstkritiker gewesen.²² Als er älter war lebte er in Wien und schuf zusammen mit Carl Hasenauer das Naturhistorische und Kunsthistorische Museum im Stil des Historismus.²³

Alle Kunstformen sollen aus primären, praktischen Lebensbedürfnissen heraus entstanden sein, ihr Ursprung sei funktionell, lautet eine Theorie von Semper. Belege dafür leitet er aus der Vor- und Frühgeschichte und der Ethnologie her.²⁴ In der Architektur sieht er, wie traditionelle und vertraute Formen Spuren von sehr frühen, sehr einfachen Verwendungen bewahrt haben: "... es war seine Lieblingstheorie vom Bekleidungswesen als Ursprung aller Baukunst, die ihn dazu geführt hat, der Textilkunst unter allen übrigen Künsten eine Rolle zuzuweisen, wie sie ihr besonnenermassen (sic!) nicht mehr wird eingeräumt

22 Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde* (Braunschweig: F. Vieweg, 1851). ["Semper war ein angesehener Architekt, als er 1849 überstürzt aus Dresden floh. Er hatte sich mit den demokratieverzückten Revolutionären seiner Heimatstadt eingelassen, weshalb er nun Sachsen verlassen musste. Nach Stationen in Zwickau, Hof, Karlsruhe, Strassburg und Paris gelangte er 1850 schliesslich nach London, wo er Henry Cole begegnete. Cole organisierte die für 1851 geplante Londoner Weltausstellung, und Semper durfte für ihn verschiedene Länderkojen gestalten." (Thomas Thiemeyer, "Sammlung verpflichtet. Wie das Wiener Museum für Angewandte Kunst 1993 sein Depot neu zur Geltung brachte," in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LXX/119, no. 1+2 (2016): 5.)]

23 "Naturhistorisches und Kunsthistorisches Museum sind das Werk von Gottfried Semper und Carl Hasenauer und zählen zu den kennzeichnendsten Schöpfungen des Historismus in Österreich. Semper, als Theoretiker wie als Baukünstler der weitaus bedeutendere Kopf, veränderte den stark auf äussere Wirkung und Prunkentfaltung bedachten ersten Entwurf Hasenauers vollständig und verwirklichte vor allem in der äusseren Gestaltung der beiden symmetrisch angelegten Museumsbauten seine zentrale Idee: das mit der Umgebung verwachsende Gesamtkunstwerk, das die räumliche und zeitliche Kontinuität aller Dinge zum Ausdruck bringen soll" (aus Naturhistorisches Museum, Wien: 2020, Hintergrundinfos, Architektur, dem Presstext entnommen)

24 Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde* (Braunschweig: F. Vieweg, 1851); Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1, Die Textile Kunst: für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860).

werden dürfen,^{25, 26} schreibt Alois Riegl ein paar Jahrzehnte später kritisch über ihn. Semper hat auch vier Jahre seines Lebens in London gelebt und gearbeitet. Die Kultur und die Bauwerke aussereuropäischer Volksgruppen aus Afrika und Ozeanien, der "wildenvölker"²⁷ wie sie bei der ersten Weltausstellung 1851 in London präsentiert wurden, für die er einige Pavillons entwarf, könnten ihn inspiriert haben. Textile Techniken wie das Weben und Korbflechten haben bestimmte Muster bedingt, deren Design dann auf andere Medien uebertragen wurde, sagt er beispielsweise.²⁸ Alle aesthetischen und stilistischen Aspekte wären dann ein symbolischer Reflex auf ursprünglich ganz praktische Erfordernisse. Zu den primären Kategorien bei der Herstellung von "Artefakten" gehören ausser dem Weben, das wäre die Herstellung von Textilien und Mustern; das Modellieren, das entspräche der Herstellung von Keramik aus Ton; die Zimmererei, das wäre das Aufbieten unverzichtbarer Strukturen aus Holz, besonders von Wänden, Trennwänden und Dächern; das Mauerwerk, das umfasse auch den Bau mit Stein für eine Feuerstelle, für Wände, Pfeiler u.a.m.²⁹ Zu den vier Prozessen fügt er die Arbeit mit Metall³⁰ hinzu und kommt zu dem Schluss, dass der größte Teil der in der Architektur verwendeten Formen tatsächlich ihren Ursprung in diesen fünf materiellen Prozessen selbst habe. Semper war der Ansicht, dass bevor Menschen jemals ein Gebäude bauten, die Muster und Ornamente entwickelt wurden, die er Urkunst oder originale Kunst nennt. Diese Quelle der Kunst habe prototypische Modelle für das Nachfolgende geliefert: "Kein Zweifel: textile Kunst und Keramik sind diejenigen, bei denen sich neben der

25 Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: G. Siemens, 1893), 32.

26 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1, Die Textile Kunst: für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860), 217. ["ß Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss ausgeübt."]

27 Ibid., 178. [siehe: B. Vom Stil als bedungen durch die Art der Bearbeitung der Stoffe, #46, 47.]

28 Abgesehen von seinen Bauwerken wurde Semper berühmt durch seine Theorie der materialistischen Aesthetik, zu deren Schlüsselfiguren er zählt. In seinen Büchern, die auch in andere Sprachen übersetzt wurden, erläutert er, dass jede bildende Kunst eine funktionale, entwicklungsgeschichtliche Basis hat, auch alle aesthetischen und stilistischen Aspekte sind für ihn ein symbolischer Reflex auf materialistische Vorbedingungen.

29 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1, Die Textile Kunst: für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860), 10.

30 Ibid., 12.

Zweckverfolgung zuerst das Streben des Verschönerns durch Formenwahl und durch Zierrath kund gab. [...] Unter diesen beiden Künsten gebührt aber wieder der textilen Kunst der unbedingte Vorrang, weil sie sich dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, dass alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus der textile Kunst entlehnten.”³¹ Die Urkunst ist nach dieser Theorie der Entwicklung der strukturellen Form vorausgegangen. Ein Ornament ist dem gemäss weit davon entfernt ein nachträglicher Einfall zu sein; es ist sogar grundlegender und symbolischer als die Struktur.



Fig. 4 - 4.1 Ornament Beispiele von Riegl.



Fig. 4.2 Aegyptische Ornamente an Decken und Wänden der Gräber; skandinavisches Strickmuster, Ornament Beispiele von Semper.

31 Ibid., 13.



Fig. 4.3 - 4.6 Raffia Gewebe der Bakuba, DR Congo. Galerie Moraga, Berkeley, CA



Fig. 4.7 Raffia Haube eines Hochgestellten, Bakuba, DR

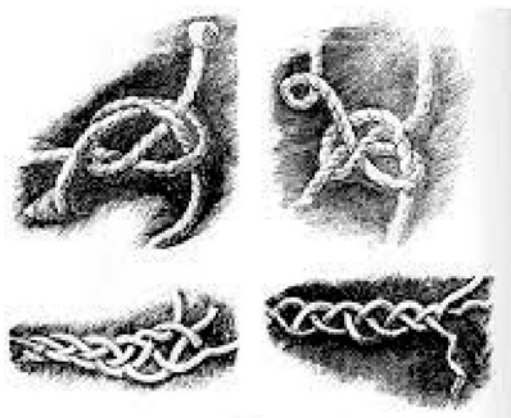
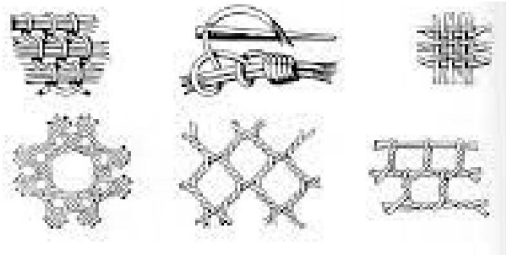


Fig. 5 Knoten und Verflechtungen bei Semper

Der Architekt schreibt in seinem grossen Werk über den *Stil* etliche Seiten über textile Kunst aus Wolle, Samt und Seide oder Baumwolle, über die Weberei, über Bänder und Fäden, über “das Gespinst” aus mehreren natürlichen Fäden oder “das Gezwirn” – hierbei vermittelt er auch Sachkenntnisse für Industrielle.³²



5.1 Netze und Gewebe bei Semper

Der “Knoten” veranlasst ihn zu kulturgeschichtlichen Betrachtungen: “Der Knoten ist vielleicht das älteste technische Symbol und, wie ich zeigte, der Ausdruck für die frühesten *kosmogonischen Ideen*, die bei den Völkern aufkeimten. (...) Eine sehr sinnreiche und uralte Anwendung des Knotens führte zu dem Netzwerk, das auch die wildesten Stämme zu bereiten wissen und für Fische- rei und Jagd benützen.”³³ Bald leitet er dann in seinen schriftlichen Ausführungen zu Ziernetzen aus Glasperlenschnüren Alt-Aegyptens über, welche auch die Griechinnen und Römerinnen kannten.³⁴

Schliesslich stellt er die kulturgeschichtliche Verbindung zwischen dem Knoten und der Architektur her: “In der Baukunst, in der Keramik, überhaupt in allen Künsten wird das Netz zur Flächenverzierung und erhält öfters struk- tursymbolische Anwendung als Schmuck der Wülste und bauschigen Theile, z.B. der Pansen der Vasen.”³⁵

Seine im Zitat erwähnten “kosmogonischen Ideen” erläuterte Semper auch in einem Vortrag “Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und

32 Ibid., 177.

33 Ibid., 180-181.

34 Ibid., 181.

35 Ibid., 182.

dessen Bedeutung als Kunstsymbol".³⁶ Das "Kunstgefühl" gehorcht nach seiner Auffassung "mehr oder weniger unbewusst dem allgemeinen kosmischen Gesetze [...] welches, wie ich glaube, die Griechen zuerst und allein in seiner Allgemeinheit deutlich erkannten und künstlerisch zu verwerten wussten."³⁷ Das, was er als *Kunstgefühl* bezeichnet, bringe sich schon in der Sitte des Hautbemalens und des Tätowierens zur Geltung, Beispiele dafür seien sehr alt und in unterschiedlichsten Kulturen anzutreffen, für die er einige Belege anführt. Er sieht einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen der Tätowierungs-Kunst und auf die Fläche übertragenen Ornamenten: "Sicherlich steht die Sitte des Hautbemalens und Tettowirens (sic!) [...] mit den Anfängen der Kunst im innigsten Zusammenhange."³⁸ Das Kunstgefühl rege sich zwar schon früh in der Menschheitsgeschichte, es gehorche unbewusst kosmischer Gesetzmässigkeit, bleibe andererseits lange Zeit im Unklaren mit sich selbst. Um ihm auf die Spur zukommen, teilt er die Ornamentik nach charakterischen Unterschieden in diese Kategorien:

1) Behang, 2) Ring, 3) Richtungsschmuck. In seine fast assoziativ verflochtenen Ausführungen fügt er ab und zu Vergleiche und Bemerkungen ein, die hintersinnig verstanden werden könnten, manchmal als Kritik an der Zeit, in der er lebte:

"Die Hellenen und Hetrusker ... hatten lang flatternde, nach hinten herabwallende Helmzierden von Rossmähnen. Der flatternde Helmschmuck ward bekanntlich auch im Mittelalter vornehmliche Zierde des Kriegers; sie hat sich bis zu uns erhalten, aber die flatternden Helmbüsche sind zu wackelnden kurzgeschorenen Haarwürsten verkümmert; es fehlt durchweg jener Charakter des Vorwärtstürmens, der rüstigen Eile, der sich in den Helmzierden des Altertums ausspricht. Noch weniger Richtung haben unsere modernen Civilhüte, an denen man beliebig das Hintere für das Vordere nehmen kann."³⁹

36 Gottfried Semper, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, in: Nägeli, Karl, *Individualität in der Natur mit vorzüglicher Berücksichtigung des Pflanzenreiches* (Zürich: Meyer u. Zeller, 1856), 101-130.

37 Ibid., 105.

38 Ibid.

39 Ibid., 114.

Sempers Aesthetik Theorie für *Gebilde der Kunst* nennt drei *Schönheitsachsen*, die sich aus der Stellung des Menschen im Kosmos herleiten lassen.⁴⁰

Alois Riegl (1858-1905) beginnt sein Opus Magnus "Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik" mit einer Auseinandersetzung mit den "Materialisten", Sempers Anhängern, die dessen Ideen jedoch stark vereinfacht hätten; "... der historisch-naturwissenschaftliche Sinn unseres Zeitalters, der für alle Erscheinungen die Causalzusammenhänge rückwärts zu ergründen sucht," schreibt Riegl, "musste sich befriedigt fühlen von einer Hypothese, die für ein so eminent geistiges Gebiet wie es dasjenige des Kunstschaffens ist, eine durch ihre Natürlichkeit und verblüffende Einfachheit so bestechende Entstehungsursache anzugeben wusste."⁴¹

Die "materialistische Auffassung von dem Ursprunge allen Kunstschaffens" übt einen lähmenden Einfluss aus, konstatiert er jedoch. Kunstmaterialisten wollten nur zufällige Zwecke in den Künsten erkennen, gleichzeitig nimmt Riegl den von ihm hochgeschätzten Semper in Schutz. Er vergleicht dessen Anhänger mit den Interpreten von Charles Darwin:

"Es geschieht dies mit demselben, oder besser gesagt, mit ebensowenig Recht, als die Identifizierung des Darwinismus mit Darwin; die Parallele – Darwinismus und Kunstmaterialismus – scheint mir um so zutreffender, als zwischen diesen beiden Erscheinungen zweifellos ein inniger kausaler Zusammenhang existiert, die in Rede stehende materialistische Strömung in der Auffassung der Kunstansätze nichts anderes ist, als sozusagen die Übertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens. So wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik."⁴²

Semper wäre der letzte gewesen, der an Stelle des freien Kunstwollens einen wesentlich mechanisch materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen

40 Ibid., 119. [Über Gottfried Sempers Aesthetik und seine eindrucksvollen Bauwerke wurde schon viel gesagt, es sprengt den Rahmen des hier behandelten Themas dem weiter nachzugehen.]

41 Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: G. Siemens, 1893), 7.

42 Ibid., Einleitung VI-VII.

wollen.⁴³ Das Schmuckbedürfnis sei eines der elementarsten Bedürfnisse des Menschen, der Schutz des Körpers sei dagegen zweitrangig. So sei es unbegreiflich, dass Materialisten behaupten, die Anfänge des Kunstschaffens setzten nach der Erfindung von Kleidung ein. Riegl verweist auf polynesishe Völker, welche die Haut von der Stirn bis zu den Zehen mit linearen Ornamenten schmücken. Hier zieht Riegl Sempers eigene Argumente heran;⁴⁴ Tattoos und Schmucknarben seien vor der Kleidung erfunden worden; im Stil#25 *Die eigene Haut, die naturwüchsige Decke*, erkennt Semper in der “merkwürdigen kulturhistorischen Erscheinung des Bemalens und Tettowirens (sic!) der Haut”⁴⁵ – ein kulturgeschichtliches Moment, das auch in stilgeschichtlicher Beziehung von grossem Interesse sei.

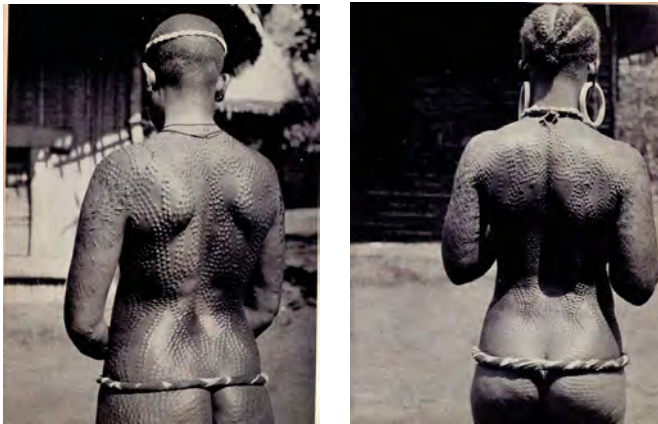


Fig. 6-6.1. Tatauierungen auf dem Rücken von Frauen aus Bangante

Das menschliche Schmuckbedürfnis entstand nach Riegl aus einem “horror vacui.”⁴⁶ Im Ornament komme ein primäres Bedürfnis zum Ausdruck, die Welt zu ordnen, zu kontrollieren und zu verstehen. Dreiecke, Rauten oder

43 Ibid., Einleitung VII, 32.

44 “...der Schmuck des eigenen Leibes aus kulturphilosophischen Gründen den Schönheitssinn zuerst zu aktiver Bethätigung auffordert.” [Ibid., 22, Anm. 8.]

45 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Bd. 1, *Die Textile Kunst: für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860), 97.

46 Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: G. Siemens, 1893), 23.

Vierecke, Zickzack, Kreis, Wellenlinie oder die Spirale aus einer gekrümmten Linie sind in Ornamenten über den ganzen Erdball verbreitet. Daher werden bei dem Kunsthistoriker fundamentale Kunst-Gesetze der Symetrie und des Rhythmus anthropologisch vorausgesetzt. Bei Semper dirigierten kosmische Gesetze im Hintergrund alles Geschehen. Dies wird bei Riegl nun apriori, nämlich durch die global gültigen Prinzipien der Mathematik erklärt.⁴⁷

Die Erörterung über Ornamentierung beginnt bei Alois Riegl mit dem "geometrischen Stil", bei dem die Linie zum Darstellungs-Element gemacht wurde und schliesslich Motive erdacht worden sind, die in der realen Umgebung nicht vorhanden waren. Hier sei die erste Kunstform gestaltet worden. Der Anstoss zur Erfindung und Entfaltung dieses geometrischen Stils müsse weltweit derselbe gewesen sein, doch "der rastlos nach Causalzusammenhängen forschende Sinn unseres naturwissenschaftlichen Zeitalters war alsbald bemüht, dieses Etwas zu ergründen, das den geometrischen Stil an so vielen Punkten spontan hat in's Leben treten lassen. Und zwar musste es etwas Greifbares, Materielles gewesen sein; der blosser Hinweis auf unfassbare psychische Vorgänge hätte nicht als Lösung gegolten."⁴⁸ Seelische Vorgänge sollten als möglicher Ursprung um jeden Preis vermieden werden, schreibt Riegl polemisch.

In "Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik." wird also gegen eine materialistische Position Schritt für Schritt argumentiert, dass das geometrische Ornament, das den frühesten und "primitivsten" Stil verkörpern soll, sich nicht durch technische Prozesse (wie Weben, Korbflechten) herleiten lässt, er ist die "reine Frucht eines elementaren künstlerischen Schmückungstriebes."⁴⁹ Ein undefinierbares Etwas hat die ersten geometrischen Linienkombinationen frei und selbständig erschaffen.⁵⁰ Zuerst wurden Naturwesen aus Lehm oder ähnlichem formbarem Material hergestellt, dann der (Schatten-)Umriss als Linie auf eine Fläche übertragen. Der Anstoss dazu ging nicht von einer Technik aus, sondern von einem bestimmten *Kunstwollen*.⁵¹

Bei seiner Argumentation greift Riegl auch immer wieder auf den Stand der Ethnologie seiner Zeit zurück und immerhin sind bei ihm die Kunstproduzenten aller Kulturen und aller Zeiten theoretisch gleichberechtigt: "Die gesamte

47 Ibid., Einleitung X.

48 Ibid., 4-5.

49 Ibid., 24.

50 Ibid., 32.

51 Ibid., 20.

Kunstgeschichte stellt sich ja dar als ein fortgesetztes Ringen mit der Materie, nicht das Werkzeug, die Technik ist dabei das Prius, sondern der kunstschaftende Gedanke, der sein Gestaltungsgebiet erweitern, seine Bildungsfähigkeit steigern will. Warum soll dieses Verhältnis, das die gesamte Kunstgeschichte durchzieht, nicht auch für ihre Anfänge gelten?“⁵²

Mit den „Anfängen“ sind auch die tribalen Kulturen Afrikas gemeint, die damals aber als Aequivalent eines früheren Entwicklungsstadiums der Menschheit aufgefasst wurden. Heute ist diese evolutionistische Auffassung so sicher nicht mehr gültig.

Riegl wollte in den *Stilfragen* (1893) darlegen, dass es neben der am klassisch-griechischen orientierten Kunstgeschichte eine namenlose Kunstgeschichte der Ornamente gab, dass diese beim Schaffen mit reinen Formen ihre ganz eigene Dynamik hatte. Um seine Geschichte des Ornaments zu untermauern, hat er sich nebensächlicheren Kunstformen zugewandt: Teppichen, Textilien, Geweben, Schnallen, Schliessen,

Vasen, Friesen, aber auch den kunstvollen Gesichts Tatoos der Maori.⁵³

„Es gibt keinen Volksstamm und keine Kultur, die nicht eine Tradition der Ornamentik hat. Die theoretische Beschäftigung mit Design ist dagegen eine vergleichsweise junge Entwicklung, und erst das 20. Jahrhundert hat die endgültige Erhebung des Mustermachens zur autonomen Tätigkeit der ‚abstrakten Kunst‘ erlebt.“⁵⁴

Die Bedeutung, die Semper und vor allem Riegl den Ornamenten gaben, indem sie sich mit diesem Gebiet *global* befassten, hatte weitverzweigte kunstgeschichtliche Folgewirkungen.

Der Frage, ob zwischen Malewitschs Bild „schwarzes Quadrat auf weissem Grund“ und Alois Riegls *geometrischem*, erstem *Stil* der Ornamente eine Verbindung besteht, kann ich im Rahmen meines Themas nicht detailliert nachgehen,

52 Ibid., 24.

53 Ibid., 76f. [er war der Kurator der Textilsammlung des K.K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien (Ibid., IX.)]

54 “There is no tribe or culture which lacks a tradition of ornamentation. Theoretical concern with design, on the other hand, is a comparatively recent development and only the 20th century has witnessed the final elevation of pattern-making into the autonomous activity of ‘abstract art.’” [Ernst H. Gombrich, *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*, 2nd ed (London: Phaidon Press, 1984), preface vii.]

ganz abwegig scheint diese Idee aber nicht.⁵⁵ Wilhelm Worringer hat in seinem ersten Buch „Abstraktion und Einfühlung“ Überlegungen von Riegl zum geometrischen Stil weiter entwickelt.⁵⁶

Worringer sagt: „Diese abstrakten gesetzmässigen Formen sind also die einzigen und höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworfenheit des Weltbildes ausruhen kann.“⁵⁷

Die abstrakte Gegenstandslosigkeit war am Beginn des 20. Jahrhunderts ein kunstgeschichtlicher Befreiungsschlag. Sie war der Gegenpol zur Wiedergabe der menschlichen Form, des Realen und Sichtbaren. Kasimir Malewitsch schuf i.J. 1915 das „schwarze Quadrat auf weissem Grund“, eine Ikone im mehrfachen Sinn und das erste vollkommen ungegenständliche Kunstwerk. Der charismatische Maler hingte sein Bild einmal in der oberen Ecke eines Zimmers auf, genau an dem Platz, der für eine Ikone, ein Heiligenbild, in einem russischen Haus reserviert war. Malewitsch nannte die von ihm begründete Kunstrichtung „Suprematismus“. Das Bild „schwarzes Quadrat auf weissem Grund“ verlässt sich auf die vollständige Reduktion auf eine geometrische Form. Das völlig abstrakte Werk kann als ein Spiegel des Nichts verstanden werden oder als eine äusserste Verdichtung der Welt.

Malewitschs Werke aus den Jahren 1907 bis 1908 waren zunächst vom Symbolismus geprägt. Seine Bildsprache entwickelte sich in einer Auseinandersetzung mit der altrussischen Ikonemalerei und der traditionellen Volkskunst – auch hier tritt wieder die „Ursprungssuche“ der damaligen Zeit in Erscheinung. Kunstströmungen ausserhalb von Russland waren dem Künstler aber ebenfalls bekannt. Über die russischen Mitglieder in der Münchner „Neuen Künstlervereinigung“, die dem *Blauen Reiter* vorausging – etwa Kandinsky und Jawlenski, existierten Verbindungen zu den expressionistischen Bewegungen in Deutschland. Malewitsch war auch vom Futurismus beeinflusst worden. Während einer Parisreise zogen ihn die von Matisse und Picasso beeinflussten avantgardistischen Strömungen, Fauvismus und Kubismus, an.⁵⁸ Ihre Ausdrucksformen wurden bekanntlich durch tribale Kunst aus Afrika (oder Ozeanien) inspiriert.

55 Siehe hier Bettina von Lintig, *Kunst aus Afrika im globalen Kontext. Erscheinungen im Musée du Trocadéro von Paris*.

56 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1981 (1959)), 51.

57 Ibid., 53.

58 Matthew Drutt, Kasimir Malewitsch: *Suprematismus: Deutsche Guggenheim Berlin*, [14 Januar - 27 April 2003] (Berlin: Deutsche Guggenheim, 2003); Op. cit. Violetta Valcheva, „Kasimir Malewitsch (1878-1935): Das schwarze Quadrat: «Ikone der Moderne» als das erste

3. El Anatsui, ein Künstler der Gegenwart

Lost in translation? - "This happens because societies are not *tabulae rasa*. They come with their own plural histories that have already been imbibed by their members through certain shared dispositions, skills, competences, and sentiments."⁵⁹

Mit dem Postkolonialen in anderen Weltteilen und ganz allgemein verbunden ist die international sichtbare, moderne und modernistische afrikanische Kunst durch gemeinsame Vorbedingungen: Kunst Produzenten und Produzentinnen hatten zwar eine eigene kulturelle Geschichte oder Tradition im Gepäck, mussten sich aber in ihrer Ausbildung den Vorstellungen einer westlichen Rationalität, im Sinne der europäischen Aufklärung, einer entzauberten Welt, unterwerfen.⁶⁰ Sie wurden mehr gezwungen als dazu überredet Teil einer Moderne im westlichen Sinn zu sein. Diese verdrängte alles Poetische, Mysteriöse, Romantische – nach der Erfahrung des Faschismus – in ein Abseits. Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es Ansätze, die Moderne im westlichen Sinn, nämlich ein in die "hyperrationalistischen" Sozialwissenschaften eingebautes Europa, auf andere Formen der Moderne hinzuweisen und sie zu "provinzialisieren".⁶¹

El Anatsuis Wirkung, sein internationaler Durchbruch als nicht-westlicher bildender Künstler, könnte mit dieser Zeitströmung in eine Verbindung gebracht werden. Der fast unlösbare Widerspruch schien für afrikanische Künstler seiner Generation darin zu bestehen, sich nicht selbst zu verleugnen, einige Errungenschaften der westlichen Moderne zwar richtig zu finden und anzunehmen, sei es auf naturwissenschaftlichen und technischen Gebieten, der Medizin oder etwa hinsichtlich der Emanzipation von Frauen, und trotzdem eigene Traditionen einzubeziehen. Sodann braucht es einiges an Talent und

suprematistische, revolutionäre Kunstwerk." Academia, p. 7, accessed June 2021. https://www.academia.edu/15721993/K_Malewitsch_Das_schwarze_Quadrat_Ikone_der_Moderne_als_das_erste_suprematistische_revolutionäre_Kunstwerk.

59 Homi K. Bhabha, foreword in: Dipesh Chakrabarti, *Habitations of Modernity: Essays in the wake of subaltern Studies* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), xxiii.

60 Dipesh Chakrabarty, *Habitations of modernity: essays in the wake of subaltern studies* (Chicago: University of Chicago Press, 2002). [Vorstellungen von der Moderne sollen nach ihm in einem Geist ständiger Wachsamkeit aufgegriffen und überdacht werden. Er spricht sich gegen einen Hyperrationalismus der Sozialwissenschaften als "globalen" Masstab aus.]

61 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference – New Edition* (New York: Princeton University Press, 2007).

Durchhaltevermögen, um eine überregional ansprechende und doch ganz individuelle künstlerische Ausdrucksform zu finden.

Die Sichtbarkeit zeitgenössischer afrikanischer Kunst ist eingeschränkt, es erfordert genaue Studien, um sich einen Gesamtüberblick zu verschaffen, im Rahmen meines Themas ist das nicht möglich. Es macht jedoch Sinn El Anatsui hier als ein Beispiel auszuwählen, nicht nur wegen seines eindrucksvollen internationalen Erfolgs, der sich Ende der 90er Jahre einstellte, besonders seit er begann in grossem Umfang mit gebrauchten Materialien zu arbeiten⁶², sondern auch deshalb, weil er immer in Afrika lebte. Nur durch wenige Monate dauernde Einladungen zu Gastaufenthalten im Ausland unterbrochen, arbeitete er unter regionalen Bedingungen. Er hat sich im Lauf der Zeit aus eigener Initiative aber auch mehr und mehr mit Themen der Weltkunst auseinandergesetzt und die Aufmerksamkeit der Kunstszene erweckt.⁶³ Im Jahr 2015 bekommt er einen "Goldenen Löwen".⁶⁴

"It would be a mistake to underestimate the stimulation and support Anatsui received from a vital, if thin, late-twentieth century African art world whose very existence would have been a surprise to mainstream Western art critics. Scores of events, exhibitions, publications, and encounters within Africa nourished him intellectually, fostering his talents and advancing his career from the mid-1970s through the early 1990s"⁶⁵, sagt Susan M. Vogel.

62 Schon früher arbeitete er mit erodiertem Holz, ab 1997 experimentiert er jedoch mit alten Reiben, gebrauchten Aluminium-Druckerplatten und goldfarbenen Milchkosendeckeln.

63 Im Jahr 1979 besucht er auf seiner ersten Reise, die über Nigeria und Ghana hinausgeht, Toronto, wo er auf der Internationalen Bildhauerkonferenz Dias seiner Arbeit zeigt. - Zusammen mit Okeke, dem Maler Chike Aniakor und anderen veranstaltet er eine Gruppenausstellung im Rivers State Council for Arts and Culture, Port Harcourt, Nigeria. 1984 wird er ausgewählt, um am Zweiten Symposium Nordseeküste in Cuxhaven, Westdeutschland, teilzunehmen; er kreiert einen Land-Art-Altar und das Performance-Stück *Offering to the Weather*. 1985 verbringt er an der Fakultät für Kunst und Design des Cornwall College in Redruth, Cornwall, Vereinigtes Königreich, eine Zeit und produziert er *Venovize*, ein großes Keramikwerk, das 1987 in einer Einzelausstellung in Redruth zu sehen war. Aufgrund der Finanzkrise in Nigeria verlassen die meisten ausländischen und viele nigerianische Fakultätsmitglieder die UNN. Die meisten haben bis 1987 die Uni verlassen. 1990 ist das Jahr seiner ersten öffentlichkeitswirksamen Gruppenausstellung in den Vereinigten Staaten und einer Präsentation auf der Biennale von Venedig. Anatsuis Holztafeln werden im Studio Museum in Harlem, New York, gezeigt und wandern bis 1992 in vier amerikanische Städte. Ein Teil dieser Ausstellung wird auf der Biennale von Venedig unter dem Titel „Fünf zeitgenössische afrikanische Künstler“ ausgestellt. Anatsui wird lobend erwähnt.

64 2015 erhält El Anatsui anlässlich der 56. Venedig Biennale den Goldenen Löwen für sein Lebenswerk.

65 Susan Mullin Vogel, *El Anatsui: art and life* (Munich: Prestel, 2020), 50.

Ich bin El Anatsuis künstlerischen Arbeiten schon in mehreren Ausstellungen begegnet. Er war in der westlichen Kunstszene noch nicht sehr bekannt, da fiel mir einmal ein kleinformatiger, in grauen Tönen gehaltener Druck auf, der im Gang des alten Gebäudes des Iwalewa Hauses in Bayreuth hing. Ich fand heraus, dass der Künstler sich in den 1980er Jahren mit afrikanischen Symbolen und ihrer Bedeutung befasst hat. Er gestaltete eine Reihe von Arbeiten mit dem Titel "When I last wrote you about Africa"; Seine "Briefe" setzen sich mit Kommunikation und Ueberlieferung auseinander. Es entstanden Aquatinta Radierungen, auf denen oft kleine Symbol Blöcke zu erkennen sind. Sie ähneln zum Beispiel "adinkra"-Ideogrammen, die in Ghana verwendet wurden. *Adinkra*-Symbole erscheinen auf Gegenständen, Stoffen, Schmuckstücken oder Goldgewichten aus Gelbguss. Das Symbol *sankofa* stellt einen Vogel dar, der die Fähigkeit haben soll rückwärts zu schauen. In die Vergangenheit blicken, um die Zukunft zu planen, soll dies bedeuten. Das Symbol *aya* stellt ein Farngewächs dar. Es repräsentiert Ausdauer, Unabhängigkeit, Beharrlichkeit und Einfallsreichtum. Die zugeordnete Redensart lautet: "Ich habe keine Angst vor Dir."⁶⁶ Durch die Kombination von Symbolen werden unterschiedliche Bedeutungen kommuniziert. Die afrikanischen Schrift- und Grafiksysteme, die der Künstler studierte, sind aber nicht nur auf Ewe und Asante Zeichen aus Ghana zurückzuführen, in deren Gebiet Anatsui zur Welt kam, sondern stammen auch aus Nigeria, Kamerun, Sierra Leone und Äthiopien.⁶⁷ Einen präzisen Umgang mit der Form, eine Klarheit der Gestaltung, eine Design-Vorlage, all dies bieten die grafischen Systeme *nsibidi*, *uli* oder *adinkra*. Anatsuis Themen seiner Anfangszeit ist anzumerken, dass ihn alte europäische Vorurteile gegenüber afrikanischen Kulturen umtrieben, mit denen er sich dann kreativ auseinandersetzte, etwa - wie bei den Zeichen und ihrer Überlieferung - mit der angeblichen Schrift- und daher „Geschichtslosigkeit“.

Um die afrikanische Kultur zu entdecken, die er von seinem Vater geerbt, aber nie wirklich "bewohnt" hat, denn er wuchs bei seinem Onkel, einem presbyterianischen Pastor auf, benutzte er europäische, quasi wissenschaftliche Werkzeuge und forschte nicht nur in afrikanischen Dörfern, sondern vor allem

66 Erica Gee, *El Anatsui: when I last wrote to you about Africa: educator's guide* (New York: Education Department, Museum for African Art, 2011), 11. [Figure: *When I last wrote to you... II*, drypoint, aquatint, 1986, 19 1/2 x 15 1/2 in., collection of the artist, p. 10.]

67 Elizabeth Harney, "A Nomad's Revolutionary Beauty," *Journal Of Contemporary African Art*, Spring 2011 (2011): 116. [siehe hier auch Anm. 5.]

in Büchern und Museen.⁶⁸ Anatsui beschreibt sein frühes Umfeld nicht als besonders isoliert oder mangelhaft – im Gegenteil, findet er, dass es im Kontext der damaligen Zeit ein Privileg war in der Missionsschule zu leben. Andererseits hält er Anfang der 1990er Jahre einen Vortrag, in dem er von gespaltenen Persönlichkeit spricht, vom Scheitern eines unfreiwilligen Akkulturationsprozesses. Der Prozess hat zu dem Dilemma geführt, in dem sich die meisten Afrikaner (besonders die formell Gebildeten) zwischen zwei Welten hin- und hergerissen fühlen und zu keiner ganz gehören: “Meine prägenden Jahre, die ich zwischen der quasi-westlichen Welt der Kirche und der Schule einerseits und der indigenen Gesellschaft andererseits verbracht habe, haben einen ziemlichen Abdruck hinterlassen.”⁶⁹

El Anatsui's poetische Entwürfe bieten manchmal Übersetzungen zwischen unterschiedlichen Welten an. Er hat sich früh mit der Erinnerung an sein afrikanisches Erbe, das er selbst - wie gesagt - meist erst erforschen musste, und mit der westlichen Auffassung von afrikanischer Kultur auseinandergesetzt. In seiner künstlerischen Praxis verwendet er Doppelbedeutungen, Geschichtsverweise und Sprachvermischungen als Elemente.

So wie in Europa um die Jahrhundertwende nach etwas Ursprünglichem gesucht wurde, haben nach der Unabhängigkeit der Kolonialländer akademisch ausgebildete Künstler in Afrika neue Ansätze zur Auseinandersetzung mit ihrer Identität erprobt und sich dabei tribalen oder volkstümlichen Traditionen zugewandt: dem Maskenwesen, der Kalligraphie, der Körper Ornamentierung, abstrakten Ornamenten auf Gegenständen, traditionellen Bauweisen und Weltbildern. El Anatsui gehört zu denen, die schon bald konzeptuellen Tiefgang mit ästhetischem Charme zu verbinden wussten: “Anatsui's art, like his poetic titles, can be simultaneously diminutive and monumental, delicate and violent, whimsical and serious. There is no one single trajectory, no specific path to take through history.”⁷⁰

68 “African history and culture provided the foundation of his discourse into the mid-2000s; the graphic signs in his art are sometimes discussed as if they emerged from his childhood memories of Ghana but they are actually the fruit of a political and intellectual project of research undertaken over many years.” [Susan Mullin Vogel, *El Anatsui: art and life* (Munich: Prestel, 2020), 32.]

69 “My formative years lived between the quasi-Western world of the church and school, on one hand, and that of the indigenous society have left quite an imprint.” Unpublizierter Vortrag, *Arts Council of the African Studies Association Triennial on African Art*, gehalten 1992 von Anatsui an der Universität von Iowa. [Simon Ottenberg, *El Anatsui: colorful woods and dark lines*, in: Simon Ottenberg, *New traditions from Nigeria: seven artists of the Nsukka group* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1997), 163.]

70 Erica Gee, *El Anatsui: when I last wrote to you about Africa: educator's guide* (New York: Education Department, Museum for African Art, 2011), 1.



Fig. 71. Ewe Figuren

Seine *Broken Pots Serie* aus einer Phase Ende der 70er Jahre als er Dozent an der Kunstakademie von Nsukka geworden ist, eine Position, die er bis vor Kurzem behielt, schliesst an westafrikanische Traditionen der Töpferei an. Die Formung von Tonerde zu Skulpturen steht nach Vorstellung der Igbo (Ibo), die Region von Nsukka liegt im Igboland, auch in einer Verbindung mit der Erde als metaphysischem Raum. Erde wird als eine Quelle des Lebens und des Kreativen verstanden, hierbei kommt auch den Termitenhügeln eine mythische Bedeutung zu.⁷¹ Die Tonerde verkörpert diese Vorstellungswelt, was einer der Gründe dafür ist, dass sich Anatsui das Material für eine neue künstlerische Wegrichtung ab 1977 zu eigen machte, obwohl er als Ghanaer in Nigeria ein Ausländer war und ihm die Igbo Kultur nicht direkt nahe stand.

Anatsui kam am 4. Februar 1944 in Anyako in einer Ewe Grossfamilie zur Welt. Die Ewe besitzen nach ihrer *Oral History* ein besonderes Geschick im Umgang mit Ton, es ist ein Medium, das sie früher einmal vor Unheil bewahrt haben soll. Im Lauf der Zeit wurde seine Verwendung zum Ritual der Erinnerung.⁷² Die Tonobjekte der *Broken Pots Serie* beziehen sich ausserdem auf Sprichwörter oder Gedichte. Ihre Oberfläche ist durch kräftige Linien und Einschnitte geprägt, spröde Kanten verdrängen Glattes. Sie sind offensichtlich aus verschiedenen Scherben zusammengesetzt, sie können auch einfach als vielschichtige Kunstgegenstände verstanden werden: "Anatsui's pots are formed by the artist's hands, and consequently their form reveals the close relationship between the objects, their maker, and the earth."⁷³

In der Keramik *Chambers of Memory* (1977, Keramik, Mangan, 40, 64 x 25,4 cm/ 16 x 10 in. Sammlung des Künstlers), deren Darstellung von einem Gesicht eine gewisse Ähnlichkeit mit Terrakotta Köpfen der prahistorischen Nok Kultur nahe dem nigerianischen Jos Plateau besitzt, wird das Erinnern thematisiert. Als eines der frühesten afrikanischen Zentren der Eisenverarbeitung und der Herstellung beeindruckender Terrakottafiguren gilt die Nok Kultur immer noch als rätselhaft. Die Kopf-Keramik hat eine gesprenkelte, spröde Oberfläche. Sie besteht aus einer zylindrischen Basis und einer grossen, bauchigen oberen Hälfte. El Anatsuis Objekt wirkt einerseits wie ein abstrahierter

71 Herbert M. Cole, *Maternity: Mothers and Children in the Arts of Africa* (Brussels: Mercatorfonds, 2017), 135.

72 Ozioma Onuzulike, *The Ceramic Art of El Anatsui*. Lecture Series – African Modernisms. Iwalewa Haus, Bayreuth (05.07.2017).

73 Erica Gee, *El Anatsui: when I last wrote to you about Africa: educator's guide* (New York: Education Department, Museum for African Art, 2011 Gee: 2011), 15.

menschlicher Kopf. Die Rückseite des “Schädels” sieht jedoch unvollendet aus, sie weist Abteilungen mit rauen, gezackten Kanten auf. Diese *Chambers of Memory* könnten auf abstrakte Orte in der Erinnerung und der Geschichte anspielen, die gleichsam im Kopf archiviert sind. Mit Löchern und Rissen im Schädel könnte El Anatsui auf Zerbrechlichkeit und Verletzungen anspielen, flüchtige Ideen befinden sich in offenen Kammern.⁷⁴



Fig. 8. El Anatsui, *Erinnerungskammern*

Anatsui verließ 1964 seinen Heimatort, um an der *University of Science and Technology* in Kumasi, Ghana, die dem Goldsmiths College in London angegliedert war und zu den ältesten und angesehensten Kunstschulen des Kontinents gehörte, Bildende Kunst zu studieren. In Kumasi erhielt Anatsui - wie seine Kollegen in London zu dieser Zeit - ähnlich wie Künstler an Akademien in London, Paris und Rom schon ein Jahrhundert davor, eine klassische Kunstakademie-Ausbildung.⁷⁵ Viele seiner Lehrer kamen aus europäischen Ländern. Anatsui sagt: "... we started with [Gerd] von Stokar, who is German,

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Susan Mullin Vogel, *El Anatsui: art and life* (Munich: Prestel, 2020), 33.

and finished with the Ghanaian Azii Akator [who had studied at Kumasi and in Germany]. They would give us a challenge and leave us to grapple with it, which with hindsight I think was very helpful. It was good because we had to search for our own paths. Because we had to discover what to do ourselves, the solution became a part of us. In drawing, I took courses from a British professor named Armistead, whose approach was almost scientific. He methodically took us through exercises in how to make visual judgments. He taught us how to see. The two approaches do come in here and there in the way I work.”⁷⁶

Anatsui belegte Bildhauerei als Hauptfach und erinnert sich: Sie hatten Modelle, die für sie posierten, sie arbeiteten in Ton, der in Gips gegossen wurde, etwa in einer Viertel-Lebensgrösse. Im weiteren Verlauf des Kurses formten die Studenten in Lebensgrösse direkt in Terrakotta und die Arbeiten wurden gebrannt. Der Künstler interessierte sich für Aspekte der Bildhauerei wie etwa die Oberflächenbeschaffenheit, aber er beschäftigte sich auch mit Proportionen oder der Form und wie sie den Raum bespielen. Er fertigte sehr grosse Skulpturen aus Beton und Metall an, wobei er den negativen Raum nutzte, ein Gestaltungsmittel, das er bei Arbeiten des togoischen Künstlers Paul Ahyi gesehen hatte. Andererseits war ein Modell, das er von Michelangelo *David* anfertigte, prägend. Anatsui sagt: “That contrapposto pose was very interesting to me, and I did pose the model—and also worked from memory and from the book. In the end I felt that there was something more to it than just the presence of the human form in a particular pose. I was also interested in the figure not as a representational thing but as a vehicle conveying some thing like rest or dejection or such intangible concepts.”⁷⁷

Das größte Manko des Lehrplans in Kumasi war der Kunstgeschichtskurs, der sich ausschließlich auf europäische Kunst konzentrierte. Anatsui lebte nicht mehr in einer Kolonie, denn die neue Nation Ghana hatte 1957 ihre Unabhängigkeit von Großbritannien erlangt; er und seine Kommilitonen merkten, dass in ihrem Studiengang etwas fehlte, und sie machten sich auf die Suche danach. Aber, so erinnert er sich, in den 1960er Jahren gab es nur sehr wenige Bücher darüber und nicht viele Kunsthistoriker, die afrikanische Kunst unterrichten konnten. Seine ghanaischen Lehrer hatten sie selbst auch nicht studiert.⁷⁸

76 Anatsui in einem Interview am 26. Juni, 2008. Art Interview Online Magazine no. 10 (Telefoninterview zwischen Berlin und Nsukka). [Ibid., 33, Anm. 21.]

77 Anatsui, in einem Interview mit Susan Mullin Vogel, SMV video, Nsukka, January 2009. [Ibid., 33.]

78 Ibid.

„Glücklicherweise“, so Anatsui, „befindet sich das Nationale Kulturzentrum Ghanas in der Stadt, in der sich die Universität befand ... und ich ging dort hin, setzte mich hin, um all diesen Schnitzern und Textilkünstlern, Trommlern und allen Arten von Musikern zuzuschauen, und das war der Zeitpunkt, ab dem ich von der Kunst und dem Kunsthandwerk beeinflusst wurde oder mich zu ihnen hingezogen fühlte“.⁷⁹

Das Nationale Kulturzentrum war ein organisiertes Kunsthandwerkszentrum, das auch die Herstellung traditioneller Begräbnistücher förderte, die mit geometrischen Formen, den so genannten *adinkra*, bedruckt waren. „Als ich die *adinkra*-Symbole sah, Zeichen mit Namen und Bedeutungen, dachte ich, dass man auch ohne die Darstellung einer menschlichen Figur eine Bedeutung vermitteln könnte“⁸⁰, erinnert sich Anatsui. Er hat dann begonnen die afrikanische Kunst und Kultur zu erforschen, wobei er sich auf grafische Symbole konzentrierte, bis er in den 1990er Jahren begann, mit Metall zu arbeiten.

Nach der Kunstausbildung habe er aus einer Mischung von kollektivem Unbewusstem und bewusster Entscheidung das Zielverfolgt „indigen“ zu sein: er sagt: „When I left art school, my idea was to kind of try to indigenize—to get a bit of indigenous material into my psyche.“⁸¹

Er drückt sich höflich aus, andere, die über ihn schrieben, haben dies härter formuliert und seine Zerrissenheit betont. Auf alle Fälle hat aus widersprüchlichen Bedingungen heraus für Anatsui die Forschung und lebenslange Suche nach Möglichkeiten, Ideen und Gefühle abstrakt zu kommunizieren begonnen. Irgendwann stellte sich später auch die Frage, wie seine Kreationen transportiert werden könnten, sie sollten nicht zu schwer sein.

1975 hatte sich Anatsui auf Anregung seines ehemaligen (deutschen) Lehrers in Kumasi auf eine Dozentenstelle im Department of *Fine and Applied Arts* an der *University of Nigeria* in Nsukka beworben. Die Universität war um diese Zeit ein Zentrum für einen sprühenden geistigen Austausch von neuen Ideen den Kontinent und seine Diaspora betreffend.⁸² Im *Institute of African Studies* hatte der Künstler i.J. 1975 auf dem Campus seine erste eigene Ausstellung.

79 Christopher Noey, Alisa LaGamma and El Anatsui, *The artist El Anatsui installing "Between Earth and Heaven"* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2008).

80 Anatsui in einem Interview aus dem Jahr 2009. [Susan Mullin Vogel, *El Anatsui: art and life* (Munich: Prestel, 2020), 35, Anm. 25.]

81 23. Anatsui, in SMV video, Skowhegan, 2007. [Ibid., 33.]

82 Als er 1975 einen Lehrauftrag für Bildhauerei an der Fakultät für Bildende und Angewandte Kunst der University of Nigeria, Nsukka (UNN) annimmt, schließt er sich einer Fakultät an,

Er zeigte Wandtafeln mit Brandgravierungen, „Burnt-Scorched Wooden Wall Plaques,” die er aus Ghana mitgebracht hatte.⁸³

In meiner Erinnerung sah ich ein paar Monate, nachdem mir die oben erwähnte Radierung aus der Schriftzeichen Serie in Bayreuth/Franken (Deutschland) aufgefallen war, ein monumentales Gewebe, eine Art Gobelins, der vom Boden bis zur Decke über eine Wand des *Museum Kunstpalast* in Düsseldorf drapiert war, ein sehr beeindruckendes Exponat der Ausstellung „Afrika Remix”.⁸⁴ Erst beim Betrachten aus nächster Nähe waren die vielfarbigen, recycelten und filigran verbundenen, fein glänzenden Aluminium-Teilchen zu bestimmen. Danach fand ich El Anatsuis – in der ersten Phase- anpassungsfähige und anschniegsame, bewegliche und grossformatige *Skulpturen* immer wieder, in Dauer- und Wanderausstellungen, auf Abbildungen natürlich auch, jedes der komplexen Gebilde trägt einen anderen Namen, oft geht dieser auf einen afrikanischen Begriff zurück, ab und zu kommt ein Spruch vor, der mit *adinkra* und *adire* Zeichen assoziativ zusammenhängt oder eine andere symbolische Referenz wird aufgestellt. Keiner von Anatsuis „Gobelins” ist identisch mit dem anderen, obwohl ihre Gemeinsamkeit, eben die Art der Herstellung aus wiederverwertetem Leichtmetall doch unverkennbar ist. Hinsichtlich der subtilen Farbenpracht und Eleganz, die rein ästhetisch auch wirken, wenn Betrachterinnen kulturelles Hintergrundwissen fehlen würde, fand El Anatsui, so wie auch sein ghanaischer Kollege Atta Kwami, die besten Voraussetzungen für Anregungen aus erster Hand in Kumasi, wo beide studiert haben, dem städtischen Zentrum der Asante. In Manufakturen der Asante werden traditionell Kente hergestellt, aus schmalen, horizontal verlaufenden Bahnen zusammengenähte Textilie unterschiedlicher Grösse.⁸⁵

zu der auch der Maler Uche Okeke, der Romancier Chinua Achebe und andere führende Intellektuelle gehören. [Ibid., 209.]

83 Ibid., 36; [mit Abbildung].

84 *Afrika remix: zeitgenössische Kunst eines Kontinents*, Künstlerische Leitung Simon Njami and internationales Kuratorenteam, Wanderausstellung, 2004 – 2007, Düsseldorf / London / Paris / Tokio / Johannesburg. [In der Abteilung Stadt & Erde wurde von El Anatsui, die Installation *Sasa* (640 x 840 cm, Aluminium, Kupferdraht) gezeigt.]

85 Alisa LaGamma, „The essential art of African textiles: design without end,” *Tribal Art* Autumn/Winter 2008: XIII-1, no. 50 (2008): 66f.



Fig. 8.1. "Danu" von El Anatsui ist eine seiner späteren Arbeiten, die in der Struktur und farblich den traditionellen Kente Stoffen der Asante ähnlich sehen.



Atta Kwami, 2019, photo credit Modern Painters, New Decorators

Fig. 8.2. Atta Kwami hat wie sein Kollege El Anatsui in Kumasi studiert.

Andererseits hat El Anatsui bei den späteren seiner beweglichen *Skulpturen* einen Rückzieher gemacht, hinsichtlich ihrer Deutung als Verwandte der Kente, weil dies die Perspektive darauf einenge. Seine jüngeren "Gewebe" können eher mit Gemälden verglichen werden als mit Stoffen. Ihr Format ist kleiner geworden, sie sollen nicht nach gusto darpiert und installiert, sondern in der Art gehängt werden, dass das Motiv gut erkennbar ist. Von Bildern unterscheiden sich diese Gewebe immer noch dadurch, dass es ja keine Leinwand gibt, sondern das "Gemälde" durch die Verflechtung entsteht. Durch Exemplare aus über zwei Jahrzehnten wurden sechs verschiedene Stil-Gruppen identifiziert: 1) *cloth style*, 2) *chaos, decay*, 3) *transparent*, 4) *subject ground*, 5) *painterly*, 6) *monochromatic*.⁸⁶

⁸⁶ Susan Mullin Vogel, *Styles of Two Decades*, in: Susan Mullin Vogel, *El Anatsui: art and life* (Munich: Prestel, 2020), 114, 115.



Fig. 8.3. El Anatsui, Fresh and Fading Memories - Part I – IV, 2007, 9 x 6m, Private Collection, photo Jean-Pierre Gabriel (Metall Gobelin/Skulptur an einem Palast in Venedig/ Metal tapestry/sculpture in front of a palace façade in Venice)

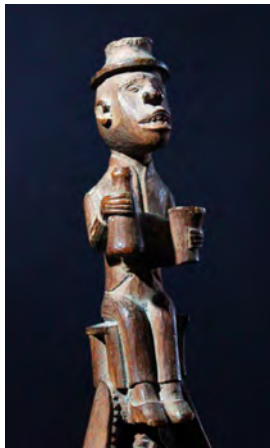
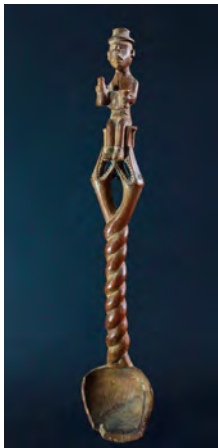


Fig. 9. Löffel mit Schlangen und Figur, rückseitiger Schriftzug und Ziffer. Kabinda um 1865.



Fig. 9.1-3. Fotos von Uche James Iroha: 1. El Anatsui mit Assistenten, 2. Bevorzugte Medien, gefundene Materialien, 3. Anatsui verwandelt diese Materialien in schimmernde Skulpturen

Hier sollte auch nicht vergessen werden, dass die schwer zu kategorisierende Kunstform, diese Metallgewebe-Bilder, Gobelins, nomadischen *Skulpturen*, transparenten Vorhänge, in Gemeinschaftsarbeit entstanden sind. Allein an einem der grossen Objekte zu arbeiten hätte El Anatsui wahrscheinlich für mehrere Jahre beansprucht. Die Werkstatt gilt als der traditionelle Ort der künstlerischen Produktion in Afrika, wo Stile und Herstellungstechniken von Generation zu Generation weitergegeben wurden.⁸⁷ Für Anatsui ist je nach Auftrag, abgesehen von ein paar langjährigen Assistenten und Assistentinnen, eine Belegschaft von bis zu 100 freien Mitarbeitern tätig, die nach seiner Anweisung die Flaschenverschlüsse und anderes recyceltes Metall zurechtbiegen und stanzen, aus denen wieder andere dann vernetzte Teilstücke bilden. Das Atelier ist eine Notwendigkeit, und die extravagante Handarbeit, durch welche die Wandbehänge entstehen, ist ein Luxus besonderer Art. In Nigeria kommt es selten vor, dass jemand für die Herstellung von Kunst angeheuert wird, wohingegen es normal ist, dass Männer und Frauen für geschlechtsspezifische "kleine" Tätigkeiten frei angestellt werden. Im Rahmen ihrer praktischen Ausbildung arbeiteten auch Studenten von Anatsui, der bis vor kurzem ja auch an der Universität unterrichtete, im Atelier. Die Ateliermitarbeiter erhalten einen festen Betrag pro produzierter Einheit. Andere haben sich auch auf die Beschaffung von Aluminiumschrott und Metallkappen in grösserem Umfang spezialisiert.⁸⁸

87 Der Kunstethnologe Herbert M. Cole hat die Idee des Kunstmachens als eines kollektiven Prozesses bei den Ibo mit dem vielsagenden Begriff "art as a verb" umschrieben. [Herbert M. Cole, "Art as a verb in Iboland," *African Arts* 3, no. 1 (1969): 34-41.]

88 Susan Mullin Vogel, *El Anatsui: art and life* (Munich: Prestel, 2020), 70. ["As far as I can tell, on average it takes more than a day of labor to make one square foot (roughly what the studio



Fig. 10. Bright Ugochukwu Eke (geb. 1976) *Saurer Regen*, 2006. Plastic bags, water, ammonium chloride. Die Installation wurde zum ersten Mal auf der Dak'Art Biennale von 2006 gezeigt.

Die handgemachte alltägliche Kreativität, die er in seiner Umgebung in Nsukka findet, die auch allen Gebrauchsdingen zugrundeliegt, scheint tief in Anatsuis Praxis eingedrungen zu sein. Er sagt: “Everybody in the market, is doing one form of art or the other—sculpture and all kinds of graphic designs. The way they peel oranges. When people have to do things themselves, then you see the artist in them coming out. That’s why I’m happy that I’m not from an industrial culture. It could lead to loss of aesthetic sensibility.”⁸⁹

calls a “block”) of the basic fabric of the works, and the attaching of all the blocks together for a sheet like *Dusasa II* takes five or six people two or three months.” (ibid., 69.)]

89 Anatsui, in einem Interview mit Susan Mullin Vogel, Enid Schildkrout und Harry Kafka, SMV video, Skowhegan, Maine, July 2007. [Susan Mullin Vogel, *El Anatsui: art and life* (Munich: Prestel, 2020).]

Die individuellen Spuren der Basisarbeit, die in den fertigen Stücken dann noch zu sehen sind - die Art und Weise, wie ein Abschnitt ein wenig anders als der nächste aussehen kann - gefällt dem Künstler und belebt seine Werke auf subtile Weise auch für die Betrachter. Die Handarbeit, die in Anatsuis Studio ausgeführt wird, regt ihn selbst zum Nachdenken an und ist für ihn ein wesentlicher Bestandteil der Bedeutung der Werke. Sein Schaffensprozess beginnt zwar mit einem bestimmten Konzept, einer Idee, er fertigt jedoch keinen bindenden Entwurf an. Mit den von seinen Helfern fertiggestellten Teilstücken kann er Tage verbringen, um ein Bild zu komponieren. Die Gitter auf dem Atelierboden auszulegen, sie hin und her zuverschieben, eventuell vom anfänglichen Plan abzuweichen, sagt ihm sehr zu.⁹⁰

Beginnen hat diese bislang letzte Werkphase, die sich konsequent an frühere anschliesst, mit Anatsuis Fund eines Beutels von ausrangierten Flaschenverschlüssen für ein alkoholisches Getränk im Jahr 1998. Er war gerade auf der Suche nach einem Igbo Denkmal, das er Jahrzehnte vorher schon einmal besucht hatte. Die Gedenkstätte im Busch bestand aus übereinandergestapelten Tontöpfen, die durch ihren zerbrochenen Boden auf einen Pfahl gesteckt worden waren. Jeder Topf dieser "gestapelten" Säulen repräsentiert einen bestimmten Trauerfall.⁹¹

Die Verschlüsse in der abgelegten Tasche hatten einen ansprechenden farbigem Überzug. El Anatsui überlegte lang, was er damit anfangen sollte. Im Rückblick fasst er einen mehrjährigen Entwicklungsprozess in eine kurze Geschichte; er sagt: "Several things went through my mind when I found the bag of bottle tops in the bush. I thought of the objects as links between my continent, Africa, and the rest of Europe. Objects such as these were introduced to Africa by Europeans when they came as traders. Alcohol was one of the commodities brought with them to exchange for goods in Africa."⁹²

Alkohol wurde in indigenen afrikanischen Kulturen bei rituellen Opferhandlungen über Kultgegenstände gesprenkelt, andererseits wurden Pakte zwischen Europäern und Afrikanern im Hinterland der Küste einst durch vermischte Blutstropfen in einem Glas Gin, aus dem beide Parteien einen Schluck

90 Ibid., 72. [Anatsui, in Worth, SMV video, Nsukka, 2009.]

91 El Anatsui, Interview mit Alisa LaGamma, Met Podcast, Januar 21, 2002. [Elizabeth Harney, "A Nomad's Revolutionary Beauty." *Journal Of Contemporary African Art*, Spring 2011 (2011): 126.]

92 Lisa M. Binder, Introduction in: Lisa M. Binder, *El Anatsui: when I last wrote to you about Africa* (New York: Museum for African Art, 2010), 18.

nahmen, beschlossen. Ein endloses, trübsinnig machendes Thema, das erst in den Kunstwerken zu einer Art *happy end* kommt. Dem Künstler geht es nicht wirklich um Recycling, wenn er Gebrauchtes wieder verwendet, sondern darum, dass gebrauchte Gegenstände und Zufallsfunde die Geschichten und Vorstellungen der Vorbesitzer mitführen, jedenfalls tun sie dies in einem afrikanischen Weltbild. Das Topfmonument im Wald, das ihn einerseits wegen seiner Form und andererseits aus spirituellen Gründen⁹³ interessiert hat, „führte“ Anatsui zu einem Beutel mit farbigen Aluminium Drehverschlüssen, die sein Leben entscheidend verändert haben.



Fig. 11. El Anatsui, *Vumedi*

El Anatsuis bewegliche Skulpturen und gewebten Bilder, ihre Abstraktion und Ornamentik, wurden als „truly made“ bezeichnet: „The idea of the *truly made* does not only have to do with truth. It has to do with the meeting of the material and the non material.... A thing exists in the world because it has

93 Das Spirituelle könnte hier auf einen Begriff bezogen werden, den Anish Kapoor (ein britisch-indischer Bildhauer und Konzeptkünstler) verwendet hat, um die Bedeutung des Nicht-Materiellen für das Materielle zu umschreiben: „I believe very deeply that works of art, or let's say things in the world, not just works of art, can be truly made. If they are truly made, in the sense of possessing themselves, then they are beautiful. If they are not truly made, the eye is a very quick and very good instrument...“ [Homi K. Bhabha, „Anish Kapoor. Making Emptiness,” in: Furlong, William, „Homi Bhabha and Anish Kapoor: A Conversation,” Anish Kapoor, accessed June 2021, <https://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabha>.]

mythological, psychological, and philosophical coherence. That is when a thing is truly made...”⁹⁴

Der Begriff „truly made“ wird gern als Echtheitszertifikat und Gütesiegel für alkoholische und nicht-alkoholische Getränke verwendet, wie es einem gleich manigfaltig beim Aufschlagen der Seiten des Internets eröffnet wird. Mit Sicherheit steht er bei Kunstwerken für das Gegenteil von „Fake.“

List of figures

Fig. 1. El Anatsui, Ozone Layer and Yam Mounds, 2010. Alte Nationalgalerie, Berlin. Ozonschicht (Detail) 2010. Material: Flaschenverschlüsse und Kupferdraht. Ortsspezifische Installation. Mit freundlicher Genehmigung Nationalgalerie

Fig. 2. Häuptlings Hocker (Kuo fo). Materialien: Holz, Baumwolle, Glasperlen, Indigo. Masse: 51 x 38 x 43 cm (Cleveland Museum of Art; Inv.nr. 2006.138). <https://www.clevelandart.org/art/2006.138>

Im Kameruner Grassland wurden Darstellungen starker, wilder Tiere mit Eigenschaften eines fähigen und mächtigen Häuptlings in eine direkte Verbindung gebracht. Das Leopardenmotiv gilt überall im Grassland als ein Herrschaftssymbol. Der Sitz dieses verhältnismässig leichten, transportablen Throns wird von einer Leopardendarstellung getragen. Er wurde mit feinen Glasperlen bestickt, das Muster aus Rauten, Karos und Zickzacklinien hatte regional bestimmte symbolische Bedeutungen. Das farbenprächtige Objekt wurde einst in der Schatzkammer des Königreichs Bandjoun aufbewahrt, wenn es nicht gerade in Gebrauch war. Sein letzter einheimischer Besitzer ist der Fon Kamga II Joseph gewesen, der zwischen 1925-75 regierte.

Fig 2.1. Geometrische Abstraktionen mit esoterischer Bedeutung als Ornament auf Kultobjekten des Kameruner Graslands; hier: Hühnerdarm (Divination), Rauten (Fruchtbarkeit), Pfeile (Krieg), Dreiecke (Fellzeichnung der Leopard).

Fig. 3. Fotos von Mansour Ciss über das Ritual der senegalesischen Fischer hinter dem Gropius Bau, Sommerfestival 2020

94 Anish Kapoor, zit nach: Bhabha, Homi K.: 1998. Anish Kapoor. Making Emptiness. In Hayward Gallery. Homi Bhabha und Anish Kapoor; A conversation. Interview by William Furlong. Internet Quelle: aufgerufen im Juni 2021

Als Programmbeitrag der Berliner Festspiele fand im August 2020 die Aufführung "Down to Earth" auf dem Südplatz hinter dem Gropius Bau statt. Die Zeremonie wurde von 14 in Berlin lebenden senegalesischen Frauen und Männern durchgeführt, Trommlern, Sängerinnen, Priesterinnen und Tänzerinnen. Der Konzeptkünstler Mansour Ciss Kanakassy, der mit Ritualen der Lebou in Senegal aufwuchs, hat das Ereignis sowie ein anschließendes Künstlergespräch initiiert. Im vorkolonialen Senegal lebten die Lebou vor allem vom Fischfang und der Landwirtschaft. Das Ndeup Ritual fand auf der "Penthié" statt, einem Platz im Dorfzentrum. Die von Generation zu Generation weitergegebene Zeremonie sollte dem Individuum dabei helfen ein körperliches, seelisches und geistiges Gleichgewicht innerhalb der Gesellschaft aufrechtzuerhalten. Mansour Ciss Kanakassy holte das Ndeup aus Dakar nach Berlin, um, wie er sagt: "es mit den Besucher*innen zu teilen und eine Welt zu heilen, die sich ihren Traditionen entfremdet hat und auf der Suche nach neuer Spiritualität ist." (Veranstaltungstext, 70. Berliner Festspiele).

In der Nähe der Berliner Museen, die klassische Kunst aus Afrika ausstellen, möchte Mansour Ciss auch darauf aufmerksam machen, dass diese Objekte ohne kulturelles Hintergrundwissen, d.h. ohne Kenntniss der Zusammenhänge, in denen sie verwendet wurden, unverständlich sind.

Fig. 4-4.1 Bei Alois Riegl 1893: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, S. 267/8

Fig. 4.2 Gottfried Semper 1860: Der Stil, Band 1, Tafel XI

Fig. 4.3-6 Prestige Gewebe, Kuba Völker, DR Kongo, 20. Jh. Raffiapalmfaser, Schnittflor und Stickerei; mit freundlicher Genehmigung Andres Moraga Textile Art. Berkeley, California.

Fig. 4.7 Raffia Haube, Cleveland Museum of Art.

Fig. 5 - 5.1 Knoten und Netze aus Gottfried Semper; Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten, Band 1, 2. Auflage, München 1878, S. 169, 170, 172, 174, 175, 176.

Fig. 6-6.1. Tatauierungen auf dem Rücken von Frauen aus Bangante. Frauenrücken mit vernarbten Ornamenten. Frauen aus Bangante im Grassland von Kamerun, aufgenommen in den 1930er Jahren. Fotos: F Clement C Egerton

Fig. 7.1. Ewe Figures 21,2cm / 21 cm. Mit freundlicher Genehmigung, Gianni Mantovani

Fig. 8. El Anatsui, Erinnerungskammern, 1977, Keramik, Manganerz, 40 x 26 cm, Privatsammlung El Anatsui. Nsukka, Nigeria. © El Anatsui

Fig. 8.1. Danu, 2006. Bottle tops and copper wire, 6 ft. 6 in. × 9 ft. 10 in. (200 × 300 cm). Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison. Mit freundlicher Genehmigung El Anatsui und October Gallery, London.

Fig. 8.2. Atta Kwami mit freundlicher Genehmigung der Facebook Seite des Künstlers entnommen.

Fig. 8.3. El Anatsui, *Fresh and Fading Memories – Part I – IV*, 2007, 9 x 6m. Private Collection. photo: Jean-Pierre Gabriel. Metall Gobelin/Skulptur an einem Palast in Venedig, mit freundlicher Genehmigung October Gallery, London.

Fig. 9. Löffel mit Schlangen und Figur, rückseitiger Schriftzug und Ziffer. Kabin-da um 1865. Mit freundlicher Genehmigung, Sammlung Gianni Mantovani

Fig. 9.1. El Anatsui mit Assistenten und einer gerade entstehenden Arbeit in seinem Atelier, das 2015 von dem in Lagos ansässigen Büro James Cubitt Architects entworfen wurde.

Fig. 9.2. El Anatsui verwendet bevorzugt gefundene Materialien, wie Flaschenverschlüsse und Aluminiumverpackungen.

Fig. 9.3. El Anatsui verwandelt diese Materialien in eindrucksvolle, schimmernde "Skulpturen"

Fig. 10. Bright Ugochukwu Eke, *Saurer Regen*, 2006. Plastiktüten, Wasser, Ammoniumchlorid

Die Installation wurde zum ersten Mal auf der Dak'Art Biennale von Dakar in Senegal i.J. 2006 gezeigt. Ugochukwu Eke war ein Assistent von El Anatsui.

Fig. 11. El Anatsui, *Vumedi*, 2005. Metall, Wandbehang, Aluminium und Kupferdraht Komplettes Abbild von Vumedi, das bei der "Modern and Contemporary African Art" Auktion von Sotheby's am 9 Oktober 2020 versteigert wurde. Mit freundlicher Genehmigung El Anatsui durch October Gallery, London.

References

"African Art II." African Studies Centre Leiden. April 16, 2024. Accessed 30 June 2025. <https://www.ascleiden.nl/content/webdossiers/african-art-2>.

Afrika remix: zeitgenössische Kunst eines Kontinents. Künstlerische Leitung Simon Njami and internationales Kuratorenteam. Wanderausstellung, 2004 – 2007, Düsseldorf / London / Paris / Tokio / Johannesburg.

Anatsui, El. "Curriculum Vitae." El Anatsui. Accessed 30 June 2025. <https://el-anatsui.art/curriculum-vitae>.

- Architektur: Presstext. Naturhistorisches Museum Wien. 2020. <https://www.nhm-wien.ac.at/presse/hintergrundinfos/architektur>.
- Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag, 1984.
- Bhabha, Homi K. Foreword in: Chakrabarti, Dipesh. *Habitations of Modernity: Essays in the wake of subaltern Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Bhabha, Homi K. "Anish Kapoor. Making Emptiness." In: Furlong, William. "Homi Bhabha and Anish Kapoor: A Conversation." Anish Kapoor. Accessed June 2021. <https://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabha>.
- Binder, Lisa M. Introduction in: Binder, Lisa M. *El Anatsui: when I last wrote to you about Africa*. New York: Museum for African Art, 2010.
- Boehm, Gottfried. *Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem*. Zur Einleitung in George Kublers "Die Form der Zeit". In: Kubler, George. *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference – New Edition*. New York: Princeton University Press, 2007.
- Chakrabarty, Dipesh. *Habitations of modernity: essays in the wake of subaltern studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Cole, Herbert M. *Maternity: Mothers and Children in the Arts of Africa*. Brussels: Mercatorfonds, 2017.
- Cole, Herbert M. "Art as a verb in Iboland." *African Arts* 3, no. 1 (1969).
- "Digitale Öffnung. Erste Einblicke ins Humboldt Forum." Humboldt Forum. December 16, 2020. Accessed 30 June 2025. <https://www.humboldtforum.org/de/programm/termin/digital/digitale-oeffnung-2-16687/>. [#HumboldtForum DE-DigitaleÖffnung. Einblicke ins Humboldt Forum (live Übertragung am 16.12.2020).
- Drake Moraga, Vanessa. *Weaving abstraction: Kuba textiles and the woven art of Central Africa*. Washington, D.C: Textile Museum, 2011.
- Drutt, Matthew. *Kasimir Malewitsch: Suprematismus: Deutsche Guggenheim Berlin*, [14 Januar - 27 April 2003]. Berlin: Deutsche Guggenheim, 2003.
- Egerton, F. Clement C. *African Majesty. A Record of Refuge at the Court of the King of Bangante in the French Cameroons*. London: G. Routledge & Sons, 1938.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1975.

- Gee, Erica. *El Anatsui: when I last wrote to you about Africa: educator's guide*. New York: Education Department, Museum for African Art, 2011.
- Geertz, Clifford. *Available light: anthropological reflections on philosophical topics*. New York: Princeton, 2000.
- Gombrich, Ernst H. *The sense of order: a study in the psychology of decorative art* (2nd ed). London: Phaidon Press, 1984.
- Gunsch, Kathryn W. "Seeing the world: displaying foreign art in Berlin, 1898-1926." *Journal of art historiography* (2015).
- Harney, Elizabeth. "A Nomad's Revolutionary Beauty." *Journal Of Contemporary African Art*, Spring 2011 (2011): 114-129.
- Koenig, Viola et.al. *Concept for the Presentation of the Non-European Collections in the Humboldt-Forum*. Ethnologisches Museum und Museum für Asiatische Kunst. Berlin: Staatlichen Museen zu Berlin (Stiftung Preußischer Kulturbesitz), 2009.
- Koenig, Viola, Bjerregaard, Lena. *Ethnologisches Museum Berlin*. Munich: Prestel, 2007.
- LaGamma, Alisa. "The essential art of African textiles: design without end." *Tribal Art Autumn/Winter 2008: XIII-1*, no. 50 (2008): 62-67.
- Mullin Vogel, Susan. *El Anatsui: art and life*. Munich: Prestel, 2020.
- Noey, Christopher, LaGamma, Alisa, and Anatsui, El. *The artist El Anatsui installing "Between Earth and Heaven"*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008.
- Onuzulike, Ozioma: 2017. *The Ceramic Art of El Anatsui*. Lecture Series – African Modernisms. Iwalewaha, Bayreuth (05.07.)
- Oswald, Margareta von, Tinnius, Jonas. *Across anthropology: troubling colonial legacies, museums, and the curatorial*. Leuven: Leuven University Press, 2020.
- Ottenberg, Simon. *El Anatsui: colorful woods and dark lines*. In: Ottenberg, Simon. *New traditions from Nigeria: seven artists of the Nsukka group*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, 1997.
- Ottenberg, Simon. *New traditions from Nigeria: seven artists of the Nsukka group*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, 1997.
- Poser, Rachel. "He wants to save Classics from Whiteness. Can the field survive?" *The New York Times*. February 2, 2021. Accessed 30 June 2025. <https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html>.
- Rampley, Matthew. *Anthropology at the Origins of Art History*. In: Coles, Alex (ed.). *Site-specificity: the ethnographic turn*. London: Black Dog Publ., 2000.
- Riegl, Alois. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: G. Siemens, 1893.

- Semper, Gottfried. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1, Die Textile Kunst: für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.
- Semper, Gottfried. Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. In: Nägeli, Karl. Individualität in der Natur mit vorzüglicher Berücksichtigung des Pflanzenreiches. Zürich: Meyer u. Zeller, 1856.
- Semper, Gottfried. Die vier Elemente der Baukunst ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. Braunschweig: F. Vieweg, 1851.
- Thiemeyer, Thomas. "Sammlung verpflichtet. Wie das Wiener Museum für Angewandte Kunst 1993 sein Depot neu zur Geltung brachte." In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXX/119, no. 1+2 (2016): 4-40.
- Valcheva, Violetta. "Kasimir Malewitsch (1878-1935): Das schwarze Quadrat: «Ikone der Moderne» als das erste suprematistische, revolutionäre Kunstwerk." Academia, Accessed June 2021. https://www.academia.edu/15721993/K_Malewitsch_Das_schwarze_Quadrat_Ikone_der_Moderne_als_das_erste_suprematistische_revolution%C3%A4re_Kunstwerk.
- Wesselmann, Katharina. "Antike Ideale – verschenkte Potentiale? Sperrige Inhalte des Altsprachenunterrichts nach #metoo." In: Cursor Latein4EU, no. 16 (2020): 34-42, 90.
- Winckelmann, Johann Joachim. Geschichte der Kunst des Altertums. Weimar: Hermann Böhlau Nachf, 1964.
- Worringer, Wilhelm. Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie. München: Piper, 1981 (1959).

Bettina von Lintig

Independent researcher, San Francisco, USA

Kunst aus Afrika im globalen Kontext. Erscheinungen im Musée du Trocadéro von Paris

Abstract

While visiting the Trocadéro Museum independently of one another at the beginning of the 20th century, Spanish artist Pablo Picasso and German art historian Wilhelm Worringer, who were both the same age, each in his own way had a memorable experience that decisively influenced their further development according to their own accounts. Picasso had his “key experience” in the ethnological exhibition in front of the display of “fetishes” from sub-Saharan Africa, and it brought him to the realization of why he himself made works of art. He was finally able to complete his first large-format painting *Les Femmes d'Alger*, which his acquaintances and patrons were eagerly awaiting, in March 1907.

On Easter in 1905, Wilhelm Worringer found the inspiration for the topic of his dissertation in the deserted, wide halls of the Trocadéro, respectively in the “Musée de la Sculpture comparées”, when the coincidental presence of Georg Simmel, whose philosophy lecture in Berlin he had once attended for two hours, made a strong impression on him. He describes his memory of this event in the preface to the new edition of *Abstraction and Empathy* that appeared in 1948, and had originally been his dissertation.

He also mentions the “cold plaster reproductions of medieval cathedral sculpture”, but these relate more to Worringer’s second book, *Formprobleme der Gotik*. His 1907 dissertation, produced by a well-known Munich publisher in 1908, deals among other questions with the origin of abstraction, which he ascribes to “a spiritual dread of space” (*Raumscheu*). He also establishes a hypothetical connection between “the urge to abstraction” of Egyptian, Byzantine and tribal art and European art at the beginning of the 20th century, which articulates a certain response to the world. Thus in historical periods of anxiety and uncertainty, according to this theory, man seeks to abstract objects from their unpredictable state in real life and transform them into absolute, transcendental forms.

In my text, I pursue the question of whether there might be a connection between these two key experiences, for it struck me that Picasso’s description of his “magical” encounter with the works of anonymous African artists is strongly reminiscent of Worringer’s “spiritual dread of space” that led to the psychological yearning for “crystalline beauty” – one of Worringer’s extraordinary word creations – and to the abstraction from natural forms.

It turns out that Picasso was probably aware of Worringer’s thought processes, which were extremely popular among German artists who tended toward abstraction, when *Abstraction and Empathy* was first published (1907/8). The question then is whether Worringer’s book can be of any significance in the interpretation of Picasso’s work.

The answer seems to be that anthropological research and an anthropologically oriented philosophy of art influenced Picasso more at the beginning of his “African period” than the objects themselves.

In our time Picasso’s work is occasionally attacked. *Les Femmes d’Alger* has been described as a “pejorative construct” or an “ideological nightmare” by certain art historians. While this critique refers to Picasso’s interest in African art, it ignores the fact that, albeit within the framework of colonialism, he engaged with Africa in a new way and was also politically committed to it. As an introduction to the topic, my text points out that Picasso’s attitude toward tribal art from Africa is now evaluated in contemporary African-American discourses as the “beginning of a love” in the “Western world” for all things African, be it music, art, or popular culture.

Keywords

Art theory – ethnographic objects – African Art – Musée du Trocadéro, Paris – Cubism – Expressionism – Pablo Picasso – Wilhelm Worringer – “Abstraktion und Einfühlung” – DaDa-ism.

“Love is the Message, The Message is Death” hat 2016 im November kurz nach den US Präsidentschaftswahlen Premiere. Arthur Jafa stellte sein siebeneinhalb Minuten langes Video, eine Collage aus “Found Footage”, Videoclips und Filmmaterial, im Sommer desselben Jahres fertig. Es forscht dem “African American life” in allen Facetten nach; auch die Brutalität der Polizei gegenüber Schwarzen in den USA wird gezeigt. “Die aussergerichtliche Gewalt, der Schwarze ausgesetzt sind, ist ein wesentlicher Bestandteil des politischen Systems. Es macht keinen Unterschied, ob ein Schwarzer oder ein offen rassistischer Weisser Präsident ist [...] Amerika ist aufgrund seiner Struktur eine rassistische Gesellschaft, was nicht heisst, dass alle Weissen rassistisch sind,” sagte Jafa in einem Interview anlässlich der Venedig Biennale.¹

Verlorenes Vertrauen wieder herzustellen ist fast unmöglich. Eine Epidemie von Gewalt, gemischt mit “schwarzer” Kultur, wird verdichtet in schnellen Sequenzen in Jafas Video des Jahres 2016 vor Augen geführt, erstere kann nur als schrecklich bezeichnet werden. Der Song “Ultralight Beam”, eine Art Gospel aus dem Album “The life of Pablo” (Kanye West), bildet als Soundtrack ein langsam schleifendes Gegengewicht zur Geschwindigkeit der visuellen Abfolgen.

Jafa stellte im jungen Alter, schon bevor er Künstler wurde, Sammlungen von Bildern zusammen, später wurden es Filmbilder, kunstgeschichtlich werden seine Arbeiten als Erwachsener mit den Collagen aus der Dada Zeit in Verbindung gebracht. Sein Video hat Gespräche und Diskussionen am runden Tisch angestossen, einige davon fanden im Smithsonian Museum of American Art statt und wurden aufgezeichnet.²

Beim Schreiben über “African American Art” und auch über afrikanische Kunst (Kunst aus Afrika, Afrikanische Diaspora) existiert für Betrachterinnen einerseits ein Artefakt im weitesten Sinn und andererseits ein mentales Bild davon, das je nach Erfahrungshintergrund ganz verschieden aussehen könnte; als Aussenstehende ist es einfach einen Fauxpas zu begehen, ein falsches Wort zu verwenden. Jafa selbst hat etwas zu diesem Thema gesagt:

“Ich glaube nicht, dass nur Schwarze etwas über die Werke von Schwarzen schreiben können. Ich beurteile Fragen, Meinungen und Interpretationen nach dem

1 Arthur Jafa, Heinz-Norbert Jocks, “58. Biennale Venedig: Gespräche Arthur Jafa: im Schatten der Hautfarbe,” *Kunstforum International* Bd. 261 (2019).

2 Arthur Jafa, “Love is the Message, The Message is Death,” *Smithsonian American Art Museum*, Accessed 2 July 2025, <https://americanart.si.edu/artwork/love-message-message-death-117232>.

Inhalt und nicht danach, wer sie verfasst hat. Wie mein Vater sagte: 'Es ist egal, wer es gesagt hat. Der Teufel hätte es sagen können, aber wenn es das Richtige ist, dann ist es das Richtige.' Die Schwarzen begreifen eher intuitiv, was Schwarzsein bedeutet. ... Ich hasse es, Menschen zu kategorisieren. Niemand bekommt von mir einen Freibrief nur, weil er schwarz ist, und niemand wird wegen seiner weissen Hautfarbe degradiert. Etwas nach dem Wert an sich zu beurteilen, ist für mich Freiheit."³

Die Verfasserin kann nicht garantieren, diesem hohen Anspruch gerecht zu werden, doch ein Versuch etwas zum Thema "Kunst aus Afrika", hier in der Westlichen Welt, zu schreiben erscheint gerechtfertigt.

Als 2020 zuerst in den USA und bald weltweit wieder für ein Ende der Unterdrückung und für mehr Gerechtigkeit protestiert wurde – als Reaktion auf Morde an unbewaffneten Schwarzen bei Polizeieinsätzen – an Ahmaud Arbery, Breonna Taylor, George Floyd, um nur ein paar Beispiele zu nennen – haben Jafa und 13 Besitzer von "Love is the Message, The Message is Death" in 7 Ländern bestimmt, dass dieses Video Ende Juni 2020 für kurze Zeit frei im Internet verfügbar sein sollte ⁴. Das Streaming Ereignis war umrahmt von Podiums Gesprächen, die im Prinzip die Frage stellten, wie "Amerika wäre, wenn wir die Schwarzen genauso lieben würden wie die schwarze Kultur" (What would America be like, if we loved Black people as much as we love Black culture?)

In meinem Text suche ich keine Antwort auf diese offene Frage, doch mir ist aufgefallen, dass in "African-American" Diskursen die "Entdeckung schwarzer Kultur" für die Westliche Welt, die "Liebe zur schwarzen Kultur" sozusagen, in Paris, nicht etwa mit Henri Matisse oder jemand anderem, sondern mit Pablo Picasso und dem Kubismus beginnt.⁵

In einer aufgezeichneten Unterhaltung über das Zusammenspiel von Musik mit den laufenden Bildern, "The ecstatic Message: Talking Music and Moving Image" spricht Arthur Jafa auch über Pablo Picasso und dessen "Entdeckung" einer schwarzen Aesthetik am Beginn des 20. Jahrhunderts vermittelt der Kunst, die aus den Kolonien kam. Die westliche Kunstpraxis wurde durch

3 Arthur Jafa, Heinz-Norbert Jocks, "58. Biennale Venedig: Gespräche Arthur Jafa: im Schatten der Hautfarbe," *Kunstforum International* Bd. 261 (2019).

4 Am Freitag, dem 26. Juni, 2020 streamten 13 Museen in 7 Ländern das Video mit Jafas Segen 48 Stunden lang kostenlos auf ihren jeweiligen Websites.

5 Zum Beispiel Henry Louis Gates, Europe, African art, and the uncanny, in: Phillips, Tom (ed.), *Africa, the art of a continent: 100 works of power and beauty* (New York: Guggenheim Museum Publications, 1996), 27-30.

den Modernismus in den darauf folgenden Jahrzehnten völlig umgeformt. Auf Umwegen über die Musik sei die “black aesthetic” zur dominanten Kulturform des 20. Jahrhunderts geworden, besonders der Pop-Kultur, philosophiert Jafa.⁶



Fig. 1. Pablo Picasso, *Guernica*

Das überlieferte Schlüsselerlebnis Picassos im Palais du Trocadéro, das die afrikanische Periode seines Kunstschaffens einleitete, soll im Folgenden noch einmal resümiert werden.

Während ich mir selbst Gedanken über das Thema machte, bin ich auf eine überraschende Verbindung zwischen Picasso, dessen Name hier auch für ein ganzes Umfeld, in dem er sich bewegt hat, stehen soll,⁷ und deutschsprachigen Kunsttheoretikern des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gestossen, deren Denkansatz anthropologisch ausgerichtet ist.

Eine andere Frage stellt sich: war es ein blosser Zufall, dass das Museum Schauplatz der Begegnungen wurde, von denen gleich die Rede sein soll? Aus Picassos Berichten geht hervor, dass die Exponate, deren Mehrdeutigkeit ihn verstört hat, für ihn fast lebendige “Zeugen der Kultur” waren, der sie als

6 “The Ecstatic Message: Talking Music and Moving Image Art with Artists Ja’Tovia Gary and Arthur Jafa,” *YouTube*, 12 October 2019, accessed 2 July 2025, https://www.youtube.com/watch?v=C89eNqK_k

7 Henri Matisse, Pierre Courthion, Serge Guilbaut (ed.), *Chatting with Henri Matisse: the lost 1941 interview* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013), 72f.

zugehörig betrachtet wurden. Im Museum repräsentierten sie, nach einem andere Verständnis, eine "Anatomie der Kulturen."⁸

Bei der Aufstellung wurde den Gegenständen üblicherweise eine Logik der evolutionistischen Wahrnehmung übergestülpt. Dies galt auch für die Ordnung der Exponate im Trocadéro Museum.⁹ Im frühen 20. Jahrhundert verloren Museen mit ethnografischen Sammlungen aber gerade ihren Status als Orte der Forschung, anstatt auf materielle Kultur, konzentrierte diese sich nun auf Ideen und Denkweisen.¹⁰ Ein halbes Jahrhundert lang hatte das naturwissenschaftliche Denken den Vorrang gehabt und sah in den gesammelten Artefakten Prüfkörper (Spezimen).

Aktuell entsteht ein neues Interesse an Dingen, die als "offene Objekte der Erkenntnis"¹¹ betrachtet werden. Bildeten völkerkundliche Sammlungen, so wie sie zum Beispiel im Trocadéro in Paris zusammengeführt worden sind, nicht auch einen Konvergenzpunkt für einen Kulturtransfer von Süd nach Nord und von Nord nach Süd? Die gesammelten Dinge sollten anfangs die damals geläufigen Denkweisen bestätigen, doch sie entpuppen sich als Hindernis und fordern diese Denkweisen heraus. In gewisser Weise stehen sie am Beginn der "Liebe zur afrikanischen Kultur".

Derzeit werden die anthropologischen und ethnografischen Sammlungen aus der Kolonialzeit in französischen, deutschen und englischen Museen unter dem Aspekt untersucht wie sie einmal vom Ursprungsort in einen anderen

8 "Ein Kunstgegenstand oder Gerät, die in ein Museum gelangen, werden ihren Lebensbedingungen entzogen, ihres biologischen Milieus beraubt und somit dem ihnen gemässen Wirken. Der Eintritt ins Museum bestätigt den natürlichen Tod des Kunstwerks, es vollzieht den Eintritt in eine schattenhafte, sehr begrenzte, sagen wir ästhetische Unsterblichkeit. [...] Der Fang ruhte abgestorben in den Kühlkammern weisser Wissbegier." [Carl Einstein, "Das Berliner Völkerkunde-Museum anlässlich der Neuordnung," *Der Querschnitt* 6, no. 4 (1926): 588 f].

9 Die verschiedenen Teilsammlungen wurden nach einem chronologischen und geografischen System geordnet. "Darüber hinaus war die museale Gestaltung von den verschiedenen wissenschaftstheoretischen Auseinandersetzungen der Zeit geprägt. Dazu zählten Darwins evolutionistische Theorien, die von verschiedenen Entwicklungsstadien im Zivilisationsprozess der Menschheit ausgingen. Uebertragen auf das Museum kam den Exponaten die Funktion zu, als Musterstücke einen bestimmten Abschnitt in diesem Prozess darzustellen." [Nina Gorgus, *Der Zauberer der Vitrinen: zur Museologie Georges Henri Rivieres* (Münster: Waxmann, 1999), 43.]

10 Hans Peter Hahn, *Dinge erkennen. Materialität und die Formierung der Ethnologie als Wissenschaft*, in: Markus Hilgert, Kerstin P. Hofmann, Henrike Simon, *Objektepistemologien zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums* (Berlin: Edition Topoi, 2018), 79.

11 *Ibid.*, 82.

kulturellen Kontext gelangten. In der gegenwärtigen Erinnerungskultur scheint die Provenienzforschung gerade jedes andere Thema in der Kunstethnologie zu überlagern. Das betrifft neben den ehemaligen Kolonialgebieten in Ozeanien und Asien besonders Afrika. Millionen von Dingen liegen in europäischen Sammlungen, die aus heute afrikanischen Ländern nach Europa gebracht worden sind. Doch ihre Anwesenheit hat die Welt nicht nur negativ verändert.

“Dinge sind mithin nicht einfach das Spiegelbild einer Gesellschaft, sondern wirken an deren Gestaltung und Weiterentwicklung mit.”¹²



Fig. 2. Seitanansicht und Seitenzugang zum Palais du Trocadéro, Paris

Erscheinungen im Trocadéro Museum von Paris

Das Palais du Trocadéro (1878–1936) ist anlässlich der Pariser Weltausstellung im Jahr 1878 entstanden, während der grossen Messe fanden dort die Treffen der internationalen Organisatoren und Konzerte statt. Wie aus Reisebriefen zu ersehen ist, hat sich auch Felix von Luschan, der später Direktorialassistent bei Adolf Bastian am Museum für Völkerkunde in Berlin wurde, 1878 mehrere Monate in Paris aufgehalten und knüpfte berufliche Kontakte. Der frisch gebackene Arzt war Deligierter eines österreichischen Komitès der “k.k. Central-Commission für die anthropologisch-ethnografische Ausstellung” und mit dem

12 Ibid., 69.

Aufbau der Exponate sowie der Betreuung von Gästen in einem Pavillion nahe der Seine unweit des Trocadéro beauftragt worden. Mit der Weltausstellung bot sich die Gelegenheit die Errungenschaften dieser neuen Disziplin der Öffentlichkeit bekannt zu machen.¹³ Die Anthropologie war um diese Zeit naturwissenschaftlich ausgerichtet. Sie konzentrierte sich auf archäologische Funde, auch auf die Vermessung menschlicher Skelette und Schädel, sie erforschte die Menschheitsgeschichte und ihre Entwicklung.

Wahrscheinlich gaben die Präsentation des Nordiska-Museums aus Stockholm auf der Weltausstellung und weitere dänische und schwedische Vorbilder letztlich den Anstoss zur Realisierung des Plans für bereits bestehende, aber über Paris verstreute afrikanische, ozeanische, amerikanische und europäische Sammlungen ein eigenes Museum zu schaffen, so wie andere europäische Metropolen es längst hatten.¹⁴ Als dieses 1879 eröffnet wurde, interessierten sich viele Besucher für die Gegenstände europäischer und aussereuropäischer Herkunft, die hier ausgestellt wurden. Die Vitrinen scheinen aber so überfüllt gewesen zu sein, dass es schwierig war einzelne Exponate zu betrachten.¹⁵ Das Trocadéro war in Paris eine Ausnahmeerscheinung und fristete ohne Anbindung an die Universität und andere museale Einrichtungen jahrelang ein Schattendasein. Um das Jahr 1905/6 als der deutsche Student Wilhelm Worringer es besuchte und Pablo Picasso wahrscheinlich Ende 1906 hier eintrat muss sich die Institution in einem verwahrlosten Zustand befunden haben.¹⁶

In den Vitrinen und Ausstellungssälen gab es auch Gegenstände aus Afrika zu bestaunen. Doch von "afrikanischer Kunst" war Anfang 1900 eigentlich noch nicht die Rede, es gab noch keine westliche Kategorie der Geltung dafür.

13 Hubert Szemethy, *Felix von Luschan und die österreichische anthropologisch-ethnographische Ausstellung bei der Pariser Weltausstellung 1878*, in: Nikolasch, Franz (hrsg.), *Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 2017* (2018): 25-60.

14 Nina Gorgus, *Der Zauberer der Vitrinen: zur Museologie Georges Henri Rivieres* (Münster: Waxmann, 1999), 42-43.

15 Ibid., 43.

16 Ibid.; [Erst nach 1928 wurde das Trocadéro durch einen neuen Museumsleiter, den Arzt und Amerikanisten Paul Rivet, aus seiner Isolation geholt. Praktische ethnologische Kenntnisse hatte er sich bei militärischen Expeditionen in Nordamerika angeeignet. Als Rivet 1928 den Lehrstuhl für Anthropologie am Naturkundemuseum übernahm wurde er auch Direktor des völkerkundlichen Museums. Er verband das Museum wieder eng mit dem naturkundlichen Museum und sicherte die fortlaufende Finanzierung.]

Pablo Picasso, Jahrgang 1881 wie Wilhelm Worringer, ein deutscher Kunsthistoriker, hat erst nachträglich, etwa 1937 (gegenüber Malraux, als er das Bild *Guernica* malte) und ab den 1940er Jahren mehrmals von seinem bahnbrechenden Erlebnis im Trocadéro berichtet, das ihm dazu verholfen habe "Les Ddemoiselles d'Avignon" fertigzustellen, indem er die Köpfe von zweien der fünf Frauen auf dem Bild durch afrikanische Masken ersetzt hat. Die Figuren selbst waren erstmals im Stil des Kubismus gemalt, in "kristallinen" Formen besonders der hell – bis dunkelgraue, teils graublaue Hintergrund. Am rechten Bildrand der 243.9 x 233.7 cm grossen Leinwand schliesst, nicht genau identifizierbar, die Körperlandschaft einer braunen Gestalt das Dargestellte ab, vielleicht stellt dies einen Vorhang dar. Die stereometrisch zergliederten Frauenkörper erscheinen in Alt – bis Hellrosa. Mehrmals hat Picasso von seinem Erlebnis in der ungepflegten ethnologischen Abteilung berichtet, davon welche psychische und malerische Auswirkung dieses auf ihn hatte. Seiner damaligen Lebenspartnerin Françoise Gilot erzählt er Anfang der 1940er Jahren davon: Sie befinden sich in der Nähe von Antibes und sehen Matisse öfter, der ein Apartment im Hôtel Régina in Cimiez / Nizza¹⁷ bewohnt. Ausgelöst wird die Erinnerung an das Trocadéro vor 40 Jahren durch ein Geschenk, eine menschliche Figur in voller Grösse aus Neu Guinea, die Picasso von Matisse erhält, eine wilde Statue¹⁸. Durch das weitere Gespräch gelangen sie zum Thema Ästhetik, vorher gab es Überlegungen zur Echtheit des Anliegens eines bildenden Künstlers. Picasso sagt: "I hate that aesthetic game of the mind [...]"¹⁹. Und dann erzählt er:

"When I became interested, forty years ago, in Negro art and I made what they refer to as the Negro period in my painting, it was because at that time I was against what was called beauty in the museums. At that time for most people a Negro mask was an ethnographic object. When I went for the first time, at Derain's urging, to the Trocadéro museum, the smell of dampness and rot there

17 Françoise Gilot, Carlton Lake, *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1981), 247.

18 Ibid. ["[...] a full-sized human figure that's completely savage. [...] It was carved in arbore-scent fern, streaked with violent tones of blue, yellow, and red, very barbaric looking and not really old. It was larger than life-size, rather battered, its legs attached by strings – just bits and pieces barely hanging together, topped by a feathered head. It was much less handsome than many things of New Guinea I had seen."] Das Geschenk erfreut Picasso zuerst gar nicht, weil er sich von Matisse missverstanden fühlt hinsichtlich seines Geschmacks. Nach einer Zeit gefällt das Ding ihm jedoch gut.]

19 Ibid., 248.

stuck in my throat. It depressed me so much I wanted to get out fast, but I stayed and studied. Men had made those masks and other objects for a sacred purpose, a magic purpose, as a kind of mediation between themselves and the unknown hostile forces that surrounded them, in order to overcome their fear and horror by giving it a form and an image. At that moment I realized that this was what painting was all about. Painting isn't an aesthetic operation; it's a form of magic designed as a mediator between this strange, hostile world and us, a way of seizing the power by giving form to our terrors as well as our desires. When I came to that realization, I knew I had found my way."²⁰

Nachdem er sein persönliches Schlüsselerlebnis mit ihnen hatte, hätten auch andere diese afrikanischen Gegenstände nach Begriffen der Ästhetik betrachtet, doch seit seine "Fetische" als gutausgehend gelten würden, interessierten sie ihn nicht mehr, fügt Picasso noch an.²¹

Auch mit André Malraux hat der vielseitige und als Mensch schwierige Künstler²² über seine afrikanische Periode gesprochen. Das Trocadéro Museum in seiner alten Form existierte da nicht mehr. Erwähnt wird bei Malraux aus einer früheren Unterhaltung mit dem, im "Drama der Antithesen"²³ Arbeitenden zuerst Matisse, welcher Picasso ein afrikanisches Objekt zeigte und während dessen über ägyptische Abstraktion redete.²⁴ Picasso sah in den Artefakten der "kubistischen" Kollegen aus Afrika aber die "Magie", in der Wiedergabe durch Malraux klingt es wirklich so als sei er selbst verzaubert worden, Picasso sagt:

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Françoise Gilot, Carlton Lake, *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1981).

23 Aussagen zu Picassos afrikanischer Periode sind widersprüchlich, weil der Maler sich unterschiedlich geäußert hat. Carl Einstein sagt: "1907: Aufbruch in den Kubismus. Man hat diese Zeit als 'negroide Periode' bezeichnet und wollte damit den Versuch zur flächenhaften Darstellung des Kubischen geografisch motivieren. Picasso lehnt den Hinweis auf Negerkunst ab: 'J'en connais pas.' Abschied von der Symmetrie; man gibt Gestalt, in Flächen geteilt, deren Kontraste durch Helldunkel herausgeschliffen werden. Noch schärfer meidet man den damals üblichen Kolorismus, man beschränkt die Farbe auf Grau und Braun. Die Fläche wird nur allmählich gewonnen. Picassos Stationen folgen nun merkwürdig consequent. Er versucht die grosse Figur. Naturgegebenes wird auf einfache Gebilde zurückgeführt. Apollinaire nannte solches 'instinktiven Kubismus.'" [Carl Einstein, "Picasso," *Neue Schweizer Rundschau* 21, no. 4 (1928): 266 f.]

24 André Malraux, *Picasso's Mask*, transl. June Guicharnaud with Jacques Guicharnaud (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976), 10.

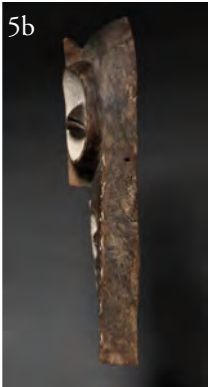
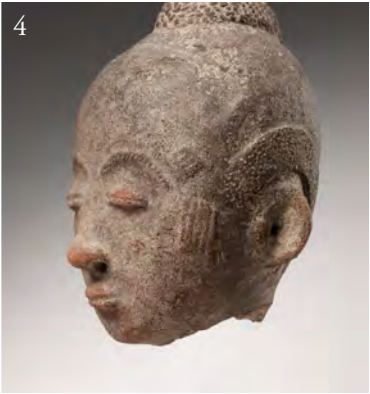


Fig. 3-7. Kunstwerke aus dem subsaharischen Afrika

”The Negro pieces were *intercesseurs*, mediators, ever since then I’ve known the word in French. They were against everything – against unknown, threatening spirits. I always looked at fetishes. I understood; I too am against everything. I too believe that everything is unknown, that everything is an enemy! Everything! [...] Why sculpt like that and not some other way? After all, they weren’t Cubists! Since Cubism didn’t exist.”²⁵

Angesprochen wird im Text auch, dass noch am Anfang des 20. Jh., entsprechend der Klassifizierung des 19. Jh. Artefakte aus Ägypten und solche der Chaldäer (Südmesopotamien) als “Primitive” bezeichnet wurden. Das Trocadéro Erlebnis stellt Picasso so dar:

“When I went to the old Trocadéro, it was disgusting. The flea Market. The smell. I was alone. I wanted to get away. But I didn’t leave. I stayed. I understood that it was very important: something was happening to me, right? –The masks weren’t just like any other pieces of sculpture. Not at all. They were magic things. But why weren’t they Egyptian pieces or the Chaldean? We hadn’t realized it. Those were primitives, not magic things [...]”²⁶

Matisse gilt jedoch als der Entdecker der schwarzafrikanischen tribalen Kunst.²⁷ Nach seiner Erinnerung verlief alles viel profaner als bei seinem Freund Picasso: Matisse ging um 1905/6 oft an der Auslage des Geschäfts für exotische Kuriositäten “Père Sauvage” auf der Rue de Rennes in Paris vorbei, auf einer Seite des Schaufensters waren mehrere kleine afrikanische Figuren ausgestellt. Ihn habe ihre skulpturale “Sprache” interessiert, sagt der Maler.²⁸ Während die europäische Skulptur Muskeln zeige, um ein Objekt zu umschreiben, somit versuche etwas naturnah darzustellen, diktiere in der afrikanischen Skulptur das Medium die Gestalt, die Formen und Proportionen sind erfundene Abstraktionen. Matisse betrachtete die Statuen immer wieder, bis er schliesslich eintrat, um eine davon für 50 Francs zu kaufen als er sich gerade auf dem Weg zu Gertrude Stein befand. Picasso kam dort ebenfalls zum Tee und sie unterhielten sich.

25 Ibid., 11.

26 Ibid., 10.

27 Henri Matisse, Pierre Courthion, Serge Guilbaut (ed.), *Chatting with Henri Matisse: the lost 1941 interview* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013), 72.

28 Ibid., 72-73.

Jetzt bemerkte er auch das neue Objekt. Deshalb redet Gertrude Stein nun darüber, sagt Matisse retrospektiv in einem Interview des Jahres 1941, das jedoch erst 2013 publiziert wird. Derain kaufte bald eine grosse Fang Maske.²⁹ Von da an war die afrikanische Skulptur ein gemeinsames Interesse dieser Avantgarde Gemeinschaft. Schon im Oktober 1906 hat Picasso, inspiriert durch eine kleine Vili Figur aus dem Congo, die Matisse gehörte, Skizzen für ein kommendes Werk gemacht, in das er seine ganze Ambition setzte, *Les Femmes d'Alger*.³⁰



Fig. 8. Kraft-Figur (*Nkisi*), wahrscheinlich aus dem Vili Stilgebiet, Republik Congo

Wilhelm Worringer, der Verfasser der kunsthistorischen Klassiker “Abstraktion und Einfühlung”³¹ und “Formprobleme der Gotik”³² berichtet anlässlich der Neuauflage seines ersten Buches im Jahr 1948 im Vorwort über *seine* eigene “Erscheinung” im alten Trocadéro Museum. Davon soll gleich die Rede sein. Da ich mich mit diesem Thema eine Weile befasst habe, kam mir der Gedanke, dass es zwischen Picassos Unheil bannenden “Fetischen”, die – nach Worringers

29 Es dürfte sich um diese Maske handeln: Fang (Gabun), bemaltes Holz, Höhe 48 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris. Ehemals Sammlungen Maurice de Vlaminck, André Derain.

30 Suzanne Preston Blier, *Picasso's Femmes d'Alger: the untold origins of a modern masterpiece* (Durham: Duke University Press, 2019), preface xii, 81f.

31 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)).

32 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 2nd edition (München: R. Piper & Co., 1912).

anthropologischer Stil Theorie – aus dem “Kunstwollen” einer Abwehr entstanden sind, also zwischen Worringers Abstraktionstheorie und Picassos “Epiphanie” einige erstaunliche Ähnlichkeiten gibt. Kannten sich die Gleichaltrigen etwa, hatten sie vielleicht gemeinsame Bekannte?

Die bahnbrechende Erfahrung des deutschen Studenten im Trocadéro während einer Studienreise, der 1907 in Bern in Kunstgeschichte mit *Abstraktion und Einfühlung* promoviert wurde, das Jahr seines Museumsbesuchs ist nicht datiert, hatte den individuellen Umständen und seinem Hintergrund entsprechend einen anderen Verlauf als bei dem in Paris lebenden spanischen Künstler. Er begegnet im Museum für Völkerkunde zufällig dem Berliner Soziologen und Kulturphilosophen Georg Simmel, der plötzlich durch eine Tür im Hintergrund mit einem Begleiter eintritt. Simmel hat er vorher nur während einer Vorlesung in Berlin zwei Stunden erlebt und war stark von diesem Menschen beeindruckt. Gemeinsam befinden sie sich für eine Weile in der menschenleeren Institution. Worringer beschreibt dieses schweigsame Ereignis malerisch mit Worten, es löst bei ihm einen Sturzbach der Empfindungen und Gedanken aus. Diese Zufallsbegegnung muss in der Halle des Musée de Sculpture Comparée im Trocadéro stattgefunden haben, denn erwähnt werden, nur die “Faltengebüden” der “gipsernkalten Nachbildungen mittelalterlicher Kathedralplastik”³³, die irgendwo aufgestellt waren. Worringer gab diese Begegnung den Anstoß zum Inhalt seiner Dissertation. Nach ihrer Veröffentlichung hat er den Kulturphilosophen auch persönlich kennengelernt, der ihm anerkennend schrieb und noch weiteres Positive ereignete sich. Der Student bot mit *Abstraktion und Einfühlung* (sowie mit seinem zweiten Buch, *Formprobleme der Gotik*) der Avantgarde eine Theorie bevor diese Kunstbewegung überhaupt existiert hat.

Georg Simmel hat schon in dem Vortrag “Die Großstädte und das Geistesleben” des Jahres 1903 die Abstraktionstendenz der Moderne dargelegt. Gemessen am Ausbau von Erkenntnissen und gesellschaftlichen Institutionen, die in einer “eigentümlichen Selbständigkeit” unabhängig von ihren Erzeugern als erstarrte “krystallisierte Gebilde” fortexistieren, hinke der Kulturfortschritt der individuellen Persönlichkeitsbildung hinterher. Dem “Überwuchern der objektiven Kultur” war das Individuum weniger und weniger gewachsen, es ist zum “Staubkorn” geworden. Simmels Philosophie

33 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 9.

möchte aber das Individuelle mit den überzeitlichen Gebilden eines “krySTALLISIERTEN Geistes” versöhnen.³⁴

Bei Worringer beginnt die Geschichte der Kunst vor etwa 6000 Jahren mit der Abstraktion³⁵. Im Rahmen des Themas meines Essays ist Worringers Verankerung seiner Abstraktionsthese im Handlungshorizont eines sogenannten “primitiven” Menschen besonders aufschlussreich. Hier wird nämlich die “Abstraktionstendenz” der Moderne mit einem imaginierten “Naturvolk” – vielleicht aus Afrika – eventuell auch mit einer vorgeschichtlichen Existenzform zusammengeschlossen.

Die am Rand des “Klassischen” – der Westlichen Welt – liegenden Gebiete waren ein anthropologischer Forschungsgegenstand und entsprechende Exponate konnten in völkerkundlichen und archäologischen Sammlungen betrachtet werden. Es bot sich geradezu an hier etwas aufzuspüren, das damaligen etablierten Ordnungen zuwiderlief und jenseits gängiger Vorstellungen der Beziehung von Geist zu Materie lag. Zuersteinmal möchte Worringer die am Klassischen ausgerichtete Ästhetik der Westlichen Welt relativieren. Er sagt:

”Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar. Das muss zum obersten Glaubenssatz aller objektiven kunstgeschichtlichen Betrachtung werden. Was von unserem Standpunkt aus als grösste Verzerrung erscheint, muss für den jeweiligen Produzenten die höchste Schönheit und die Erfüllung seines Kunstwollens gewesen sein. So sind alle Wertungen von unserem Standpunkte, von unserer modernen Ästhetik aus, die ihre Urteile ausschliesslich im Sinne der Antike oder der Renaissance fällt, von einem höheren Standpunkt aus Sinnlosigkeiten und Platteiten.”³⁶

34 Georg Simmel, *Die Grossstädte und das Geistesleben* (1903), in: Kramme, Rüdiger, Rammstedt, Angela, Rammstedt Otthein (hrsg.), *Gesamtausgabe Band 7, Aufsätze und Abhandlungen: 1901-1908 Band I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), 130; Helga Grebing (hrsg.), Wilhelm Worringer, Claudia Öhlschläger, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: W. Fink, 2007), 14-15.

35 Wilhelm Worringer, Schlusswort nach fünfzig Jahren. Zur Neuauflage von 1959, in: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 22.

36 Ibid., 47.



Fig. 9-9b. Schurze der Mbuti, Ituri, DRK

Auch wenn bestimmte Kunststile, die global existieren, sich dem Einfühlungsbedürfnis, das in der Westlichen Welt dem “Organisch-Lebenswahren, d.h. dem Naturalismus im höheren Sinne, zuneigt,”³⁷ versperren, hätten sie ihre Berechtigung durch das andersgeartete *Kunstwollen*. Alois Riegl hat diesen Begriff eingeführt, bei Worringer wird daraus ein “absolutes Kunstwollen.”³⁸

Die Abhandlung versenkt sich nicht in Details, sondern setzt sich von Beginn an mit Kunst-Psychologie, in den Worten des Verfassers, “Stilpsychologie” auseinander. Sie geht von einem universalen Kunstbegriff aus und leitet daraus bestimmte Haltungen der Kollektivseele ab, die sich in allgemeinen Stilmerkmalen objektivieren. Einzelwerke werden nicht in Betracht gezogen. Worringer

37 Ibid.

38 Ibid., 42.

hat für seine Argumente etwa auf Forschungsergebnisse aus umfangreichem Quellenmaterial von Alois Riegl zurückgreifen können.³⁹

Das Kunstschaffen der Welt wird über die Begriffe Abstraktion und Einfühlung analysiert, dies seien die psychologischen Antriebskräften der Kunstgeschichte. Der Drang zur Abstraktion und der Drang zur Einfühlung werden als zwei Gegenpole des Kunstwollens gedacht. Einfühlung in ein Werk war einmal die geläufige Herangehensweise an die Kunst: Eine Form "erhält ihre Schönheit nur durch unser Vitalgefühl, das wir dunkel in sie hineinversenken."⁴⁰ Der Gegenpol dazu ist ein Kunstwollen, das vom Abstraktionsdrang bestimmt wird, um den es in der Abhandlung vor allem geht. Der Abstraktionsdrang entspricht einem Weltgefühl, einem psychischen Verhalten dem Kosmos gegenüber, nämlich einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Aussenwelterscheinungen: "Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen."⁴¹

Die geistige Raumscheu, vielleicht sogar körperliche Platzangst,⁴² hat Pablo Picasso im Museum von Paris erfahren, dieser gefühlte oder psychischen Zustand verbindet ihn – nach Worringers Theorie – mit afrikanischen Kollegen, gegenüber Malraux sagt Picasso:

"[...] Why sculpt like that and not some other way? After all, they weren't Cubists! Since Cubism didn't exist. It was clear that some guys had invented the models, and others had imitated them, right? Isn't that what we call tradition? But all the fetishes were used for the same thing. They were weapons. To help people avoid coming under the influence of spirits again, to help them to become independent. They're tools. If we give spirits a form, we become independent.

39 "Riegl arbeitete von 1881 bis 1886 am berühmten Institut für Geschichtsforschung und danach 11 Jahre am Museum für angewandte Kunst in Wien, Orte, die umfangreiches 'Quellenmaterial' (archäologische Materialien von Ausgrabungen, Schriften etc.) besaßen, die nur mit Hilfe von genauen Detailkenntnissen erschlossen werden konnten." [Siegfried K. Lang, *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 90.]

40 Wilhelm Worringer, *Schlusswort nach fünfzig Jahren. Zur Neuauflage von 1959*, in: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 48.

41 "Wenn Tibull sagt: *primum in mundo fecit deus timor*, so lässt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen." [Ibid., 49.]

42 Sie wird in der Abstraktionsthese als Ueberbleibsel aus einer "normalen Entwicklungsstufe des Menschen" erklärt, die ein unterschwelliges Unsicherheitsgefühl zurückliess. [Ibid.]

Spirits, the unconscious (people still weren't talking about that very much), emotion – they're all the same thing. I understood why I was a painter. All alone in that awful museum, with masks, dolls made by redskins, dusty manikins. Les Demoiselles d'Avignon must have come to me that very day, but not at all because of the forms; because it was my first exorcism-painting – yes absolutely!"⁴³



Fig. 10. Kapuzen Maske (*mbap mteng*): Elephant (*aka*), Bamileke, Grasland von Kamerun

Laut *Abstraktion und Einfühlung* wurde die durch die verlorene Stellung des Menschen im Kosmos bedingte Angst entwicklungsgeschichtlich gesehen durch eine rationalistische Entwicklung zurückgedrängt. Bei "primitiven" afrikanischen und anderen "Naturvölkern" habe ein kollektiver Drang die Dinge der Aussenwelt in abstrakte Formen gebracht, um sich von scheinbar willkürlichen Erscheinungen und der bedrohlichen Aussenwelt auszuruhen.⁴⁴ Die Abstraktion

43 André Malraux, *Picasso's Mask*, transl. June Guicharnaud with Jacques Guicharnaud (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976), 11.

44 Wilhelm Worringer, *Schlusswort nach fünfzig Jahren. Zur Neuauflage von 1959*, in: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 49-50.

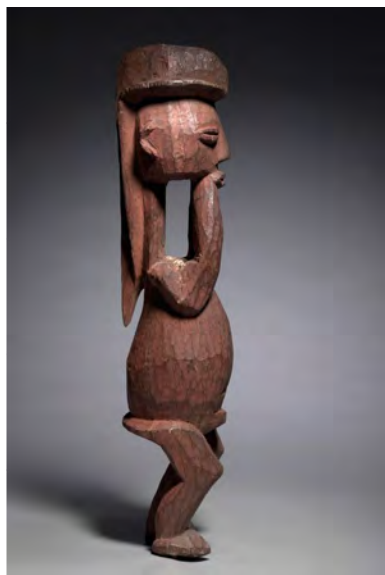


Fig. 11. Männliche Figur; Bildhauer aus der Hungaan Stil-Region. DR Kongo

korreliert mit bestimmten Stilgebieten des subsaharischen Afrika, mit bestimmten formalen, skulpturalen Lösungen von Werkstatt-Traditionen oder hervorragenden Individuen, die auf einige Künstler der westlichen Welt am Beginn des 20. Jh. inspirierend wirkten und ihnen selbst eine neue Darstellungsweise eröffnet haben. Dies geschah etwa um die gleiche Zeit wie Worringer seine Thesen verfasst hat. Es könnten formale Geheimnisse und ihre Verwirklichung Ateliers durchzuckt haben, ehe sie zu einem Schreibtisch abstrahlten?⁴⁵

Ob Worringer und Picasso voneinander gewusst haben, war oben noch die Frage gewesen: Eine Verbindung über den deutschen Kunsthändler Daniel-Henri Kahnweiler ist sicher nicht unwahrscheinlich, der wiederum auch mit Wilhelm Uhde näher bekannt war, dazu soll gegen Ende dieses Textes etwas gesagt werden. Der Deutsche, Jahrgang 1884, hat nach einer Banklehre bereits 1907 in Paris eine kleine Galerie eröffnet, bald so, bald so wurde er auch

45 Wilhelm Niemeyer, *Die Kunst und die Kunstschriftsteller*, in: *Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller* (München: R. Piper, 1911), 99-105.

Picassos Kunsthändler und blieb es Jahrzehntelang.⁴⁶ Aus einer Korrespondenz zwischen ihm und dem abstrakten Künstler und Dadaisten Hans (Jean) Arp⁴⁷ geht hervor, dass sie sich mit Worringers Thesen befasst haben. Am 23. Juni 1916 schreibt Arp an Kahnweiler über seine gerade abgeschlossene Lektüre von Abstraktion und Einfühlung, das Buch beeindruckte ihn sehr. Kahnweiler und Worringer müssen sich persönlich gekannt haben, denn Arp nennt ihn im Brief "Ihr Freund".⁴⁸

Aus Arps Briefzeilen wird ersichtlich, dass ihm das *Ding an sich* im Text des deutschen Kunsthistorikers aufgefallen ist. Er fragt sich, wo dieses sich wohl befindet: "Im Gegensatz zu Worringer, der die Hauptkraft im Individuum lokalisiert, nehme ich 'das Ding an sich' in bestimmten Landschaften, bestimmten Objekten, in Tagen und Nächten wahr und denke, dass bestimmte Beziehungen von Formen, Oberflächen, Linien, Farben weniger das Ergebnis einer

46 "In February 1907, Kahnweiler settles in Paris and opens his first gallery on rue Vignon. Very quickly he forms ties with the avant-garde painters, Picasso, Braque, Gris, Derain and others. When World War I breaks out he is in Italy. To avoid being drafted, if he goes to Germany, or arrested, if he returns to France, he is forced to flee to Switzerland." [Hélène Seckel, *Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon*, in: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins, *Les Demoiselles d'Avignon* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 234]. Bei Françoise Gilot und Carlton Lake werden Treffen von Picasso mit Kahnweiler beschrieben, z.B. Françoise Gilot, Carlton Lake, *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1981), 56.

47 Jean Arp hat seine Werke mit der Gruppe "Der blaue Reiter" ausgestellt und er nahm an Ausstellungen mit Henri Matisse teil. Er kannte Wasily Kandinski näher, dieser war mit Worringer ebenfalls bekannt.

48 Brief: "[...] J'ai terminé aujourd'hui le livre de votre ami. Je le considère comme le livre le plus clair que je connaisse sur l'art moderne [...] A un endroit j'ai eu le sentiment qu'il fallait déterminer plus précisément 'la chose en soi', comme dit votre ami, ou plutôt l'endroit où elle se situe. A l'inverse de Worringer qui situe la force principale dans l'individu, je perçois 'la chose en soi' dans certains paysages, certains objets, dans les jours et les nuits et je pense certaines relations de forms, de surfaces, de lignes, de couleurs sont moins le résultat d'un individu doué qu'elles ne proviennent de la 'chose en soi' qu'on devrait vénérer. Je parle de cela en particulier car voilà ce qui me préoccupe continuellement. J'aimerais bien discuter un jour avec vous des nombreux passages de ce livre qui me tiennent à coeur [...] A propos du livre je dois ajouter quelques mots pour éclairer mon travail; comme je'ai dit en passant et de manière quelque peu superficielle, il n'y a pas d'objet dans mes oeuvres, c'est pourquoi j'éprouve la nécessité de les expliciter. Elles rappellent certains objets, par exemple certains forms de bois, certains formes de plantes. C'est pourquoi je me sens parfois attiré par la broderie, d'autres fois par le dessin." [Veröffentlicht in: *Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris* (Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1985), zit. nach Ralf Ubl, *Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde*, in: Hannes Böhlinger, Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 121.]

individuellen Begabung sind, als dass sie aus dem ‘Ding an sich’ kommen, das man verehren sollte. Ich spreche vor allem davon, weil gerade dies mich ständig beschäftigt.”⁴⁹

Abstraktion und Einfühlung sollte eine Psychologie des Kunstbedürfnisses sein, die eine Geschichte des Weltgefühls wäre.⁵⁰ Die Stelle, wo Worringer angeblich die “Hauptkraft im Individuum lokalisiert” finde ich nicht. Das *Ding an sich* dient ihm in einigen zentralen Textpassagen dazu eine Verbindung zwischen dem Ursprung der Kunst und der Situation der Gegenwart herzustellen, einmal erscheint es sogar als grundsätzliche Kritik der Aufklärung:

“Um einen kühnen Vergleich zu brauchen: bei dem primitiven Menschen ist gleichsam der Instinkt für das *Ding an sich* am stärksten. Die zunehmende geistige Beherrschung der Aussenwelt und die Gewöhnung bedeuten ein Abstumpfen, ein Getrübtwerden dieses Instinkts [für das *Ding an sich*]. Erst nachdem der menschliche Geist in jahrtausendelanger Entwicklung die ganze Bahn rationalistischer Erkenntnis durchlaufen hat, wird in ihm als letzte Resignation des Wissens das Gefühl für das ‘Ding an sich’ wieder wach. Was vorher Instinkt war, ist nun letztes Erkenntnisprodukt.”⁵¹

In einem Anhang zur 3. Auflage von *Abstraktion und Einfühlung*, 1910, spricht der Verfasser von einem “Kraftaufwand, wie ein sinnloses sich im Kreise drehen. Dann unterliegen wir dem bitteren Zwang, die andere Seite des Geschehens zu sehen, die uns zeigt, wie jeder Fortschritt des Geistes das Weltbild veräusserlichte und verflachte, wie es Schritt für Schritt erkaufte werden musste mit dem Verkümmern des der Menschheit angeborenen Organs für die Unergründlichkeit der Dinge. Man mag sich auf den Ausgangspunkt zurückversetzen

49 Wie Anm. 48. Brief, ins Deutsche übersetzte Passage.

50 Ausserdem soll die Psychologie des Kunstbedürfnisses (verkürzt ausgedrückt) gleichwertig neben einer Religionsgeschichte stehen. [Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 46.]

51 Das Zitat geht noch weiter: “Vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, ‘dass diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maja sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandsloser, an sich wesensloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen, ein Schleier, der das menschliche Bewusstsein umfängt, ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist, zu sagen, dass es sei, als dass es nicht sei’ (Schopenhauer, Kritik der Kantischen Philosophie).” [Ibid., 52-53.]

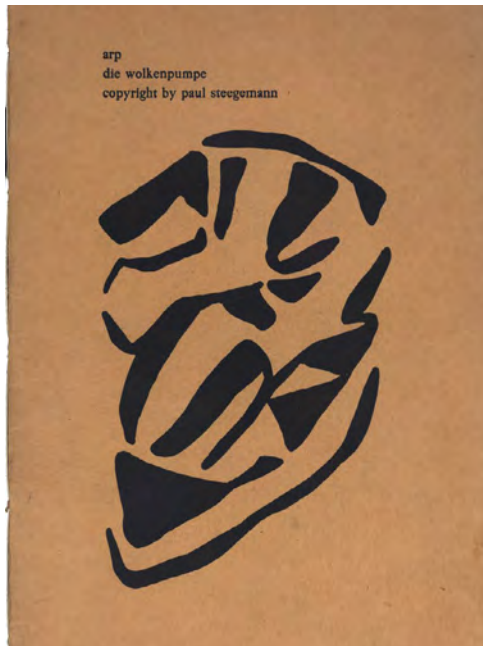


Fig. 12. Hans (Jean) Arp, Illustration Titelbild



Fig. 12a. Jean (Hans) Arp, *Automatic Drawing*

oder auf den Endpunkt stellen, der für uns Kant heisst, von beiden Punkten aus erscheint unsere europäisch-klassische Kultur in derselben Beleuchtung einer grossen Fragwürdigkeit.”⁵²

Die Aufklärung als solche wird nachgehakt. Um der transzendentalen Kunst im Sinn von Worringer gerecht zu werden, soll das künstlerische Tun und Erleben sich ein Bild von den Dingen schaffen, das sie “weit über die Endlichkeit und Bedingtheit des Lebendigen hinausrückt in eine Zone des Notwendigen und Abstrakten.”⁵³ Mit dieser Art der ganz weltabgewandten Abstraktion war Jean Arp nicht einverstanden, eine Anregung gab ihm die Idee dennoch.

Er sieht einen Unterschied zwischen seinem eigenen *Kunstwollen* und Worringers Auffassung. Arp befindet sich mit seiner Kunst nicht in einem Widerstand zur Welt, der aus “Raumscheu” und gegen den chaotischen “Ursprung” seine *kristallinische*, abstrakte Formung setzen muss. Während für Worringer der transzendente Akt in einer geometrisch-stabilen Form liegt, möchte Arp das *Ding an sich* in biomorphen Gebilden erreichen, die an weiche Holz – oder Pflanzenformen erinnern.⁵⁴ Der Künstler “fühlt sich ein”, könnte das heissen, und gelangt zur abstrakten Darstellung. Menschenfernes Sosein, so fasst Jean Arp das *Ding an sich* auf, befindet sich im Flüchtigen, dem Wechsel von Nacht und Tag, in Rand – und Zwischenreichen.⁵⁵

In Paris hatte Arp 1914 sein Portait von Modigliani zeichnen lassen, er lernte auch Picasso, Delauny und andere Kunstweltleute kennen. Im gleichen Jahr war er in Köln und fand in Max Ernst einen Geistesverwandten,⁵⁶ dieser war auch mit Wilhelm Worringer gut bekannt. Er verfasste einige Jahre später ein ziemlich böses Dada Gedicht über den Kunsthistoriker, der seit 1919 Hochschullehrer an der Universität Bonn war, wo er 1920 zum a.o. Professor ernannt wurde⁵⁷ und dessen übervollen Terminkalender. Der Titel “profetor

52 Ibid., 176.

53 Ibid., 179.

54 Ralf Ubl, *Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 121.

55 Ibid., 126.

56 John Russell, “Art View. Jean Arp – A Pioneer worthy of Honor,” *The New York Times*, 10 August 1986, accessed 2 July 2025. <https://www.nytimes.com/1986/08/10/arts/art-view-jean-arp-a-pioneer-worthy-of-honor.html>, section 2, page 1.

57 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), Klappentext.

DaDaistikus” scheint sich auf den entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeits-Anspruch des jungen Gelehrten zu beziehen. In Max Ernsts Statement erscheint auch der Name von Picasso.⁵⁸ Arp gehörte zu den Gründern der Züricher Dada Gruppe. Nach eigener Aussage begann er 1910–1911 etwas herzustellen, was jetzt abstrakte Kunst genannt wird. 1912 fuhr er nach München, wo er Kandinsky anrief, der ihn ermutigte. Zusammen mit Mitgliedern von “Der Blaue Reiter” stellte Arp auch aus. Ende des Jahres nahm er mit Werken an einer Ausstellung in Zürich teil, die Matisse, Robert Delauny und Kandinsky zeigte.⁵⁹ Ob belegt ist, dass es zwischen diesen Persönlichkeiten Geistesblitze und einen Gedankenaustausch gab und welcher Art diese gewesen sind, kann ich nicht bestimmen. Doch vorstellbar wäre es auf jeden Fall, dass sie sich auch über kunstphilosophische Fragen unterhielten.

Als Worringers Buch über *Abstraktion und Einfühlung* zunächst als Dissertationsdruck und im Jahr darauf bei einem bekannten Verlag erschien, hatte es den grössten Erfolg und wurde über die Jahre etliche Male neu verlegt und in mindesten 9 Fremdsprachen übersetzt.⁶⁰ Nach dem Erscheinen seiner Arbeit ist der Kunsthistoriker für bildende Künstler, die dem Abstrakten nahestanden, bis in das Jahr 1921, in dem er mit dem Expressionismus abrechnete, fast ein Wunsch-Theoretiker gewesen. Beide frühen Abhandlungen Worringers, *Abstraktion und Einfühlung* und *Formprobleme der Gotik*, sind den theoretischen und künstlerischen Interessen der “abstrakten” und der “sensualistischen”

58 Ralf Ubl, *Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 127f; [In Ernsts früheren Arbeiten kann jedoch ebenfalls ein Interesse für den gotischen Geist der modernen Malerei festgestellt werden, “[...] einzelne formale Merkmale verweisen auf das Ideal der ‘geheimen Gotik’, die Worringer vom vorzeitlichen Ornament über das Mittelalter zu Dürer und Grünewald bis in den Barock und Expressionismus fortwirken sah.” (Ibid., 131.)]

59 John Russell, “Art View. Jean Arp – A Pioneer worthy of Honor,” *The New York Times*, 10 August 1986, accessed 2 July 2025, <https://www.nytimes.com/1986/08/10/arts/art-view-jean-arp-a-pioneer-worthy-of-honor.html>, section 2.

60 “Im Jahr 1907 erschien der Dissertationsdruck, 1908 die Arbeit als Buch im Piper Verlag München – bis 1921 in zwölf Auflagen, dann – jeweils in zahlreichen Auflagen – als Neudruck 1948, 1959 und 1976. Übersetzungen ins Englische, Französische, Italienische, Katalanische, Niederländische, Rumänische, Spanische, Tschechische und Ungarische begleiteten die Auflagen und Neudrucke.” [Helga Grebing (hrsg.), *Wilhelm Worringer, Claudia Öhlschlager, Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: W. Fink, 2007), 7.]

Expressionisten nahegekommen, er war im Grunde jedoch kein Bewunderer des Expressionismus.⁶¹

In einem Artikel des Jahres 1911 beschrieb Worringer bildende Künstler der Zeitenwende, „die ihres Individualismus müde sind, ohne die Kraft zur vorbehaltlosen Allgemeingültigkeit wiedergewinnen zu können.“⁶² Hier waren andere angesprochen, als diejenigen, die sich nun für Worringers Thesen begeisterten; in ihren *Erinnerungen* beschreibt die Frau des expressionistischen Malers August Macke, Elisabeth, die damalige Ausgangslage für die so überaus erfolgreichen Schriften: „...die meisten von ihnen schafften sie sich an oder liehen sie untereinander aus. Endlich einmal ein Akademiker, der diesen neuen Ideen aufgeschlossen und verständnisvoll gegenüberstand, der vielleicht für sie eintreten und sie verteidigen würde gegen so viele konservativ eingestellte Kunsthistoriker, die von vornherein alles Neue, Ungewohnte ablehnten und sich gar nicht erst damit beschäftigten.“⁶³

Der Begriff des „Nordisch-Gotischen“ ist ausgehend von Worringers Thesen geprägt worden und das bestehende Ideal des „Klassischen“ wurde relativiert. Wie es scheint, überrascht die für ihn selbst doch sehr positive Wirkungsgeschichte den Vordenker. Rückblickend bezeichnet er sich einmal als Medium von Zeitnotwendigkeiten⁶⁴. Das betrifft jedoch weniger seine Abstraktionstheorie, die nicht sehr stichhaltig ist,⁶⁵ als sein Anliegen den Blickwinkel für Kunst zu erweitern,

61 Barbara Copeland Buenger, *Das Italien Max Beckmanns i Wilhelm Worringers*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 142. [Worringer neigte zu einer eher konservativen Einschätzung der Moderne, verwurzelt in der figürlichen Tradition. Ihm gefielen Hans von Marée, Hildebrand, Ferdinand Hodler.]

62 Wilhelm Worringer, „Zum Problem der modernen Architektur,“ *Neudeutsche Bauzeitung* 7 (1911): 498, zit. nach: Siegfried K. Lang, *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 113.

63 Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke* (Stuttgart: Kohlhammer, 1962), 21, zit. nach: Siegfried K. Lang, *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 113.

64 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 7.

65 Er war eigentlich ein „frei schwebender Rezipient und konnte nur die Ergebnisse Riegls in seine Kategorien einpassen, wobei Riegls Begriffe ‘Objektivismus’ und ‘Subjektivismus’, Abkömmlinge der Hegelschen Geistphilosophie, von ihm in psychologische Antriebskräfte von Kunstgeschichte (Abstraktion und Einfühlung) transformiert wurden“ urteilt Siegfried K. Lang. [Siegfried K. Lang, *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 91.]

auch auf vorklassische und aussereuropäische Kunstrichtungen, die bis dahin als naiv oder unbeholfen eingeschätzt wurden. Als er zunächst seinen Namen zur Verfügung stellt, um die neue Vorkriegskunst zu unterstützen, begrüßt er besonders die moderne Hinwendung zur aussereuropäischen Kunst.⁶⁶



Fig. 13. Handgemalte Masken und Figuren aus Südafrika, dem Kongogebiet und Loango



Fig. 13a. Pausen der handgemalten Masken

66 Barbara Copeland Buenger, *Das Italien Max Beckmanns i Wilhelm Worringers*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 142.



Fig 14. Handgemalte Masken aus Kamerun, von den Yoruba, Fulbe-Sucu, Senegambien



Fig 14a. Pausen der handgemalten Masken

Ebenfalls im Jahr 1911 wird der Kunsthistoriker in einen Disput hineingezogen, der sich deutschlandweit ausdehnte, ausgelöst durch die angeblich zu hohe Summe, die beim Ankauf des Bildes Mohnfeld von Vincent van Gogh durch ein Bremer Museum ausgegeben wurde. Von breiten Kreisen wird der Ankauf als deutschfeindlich eingestuft. Der ehemalige Worpsweder Landschaftsmaler Carl Vinnen veröffentlicht unter dem Titel "Ein Protest deutscher Künstler" eine Streitschrift, die von 118 Künstlern unterzeichnet wird. Deutsche Künstler, die noch impressionistisch malen, fühlen sich mit ihren Arbeiten zurückgesetzt und vernachlässigt.

Wassily Kandinsky, wie auch Franz Marc, gehören der fortschrittlichen Gegenpartei an, die sich für neue Kunstströmungen aus Frankreich und die "Jungpariser" einsetzt. Sie wollen Worringer für die Herausgabe der Gegenschrift "Im Kampf um die Kunst"⁶⁷ gewinnen. Worringer verfasst schliesslich einen Beitrag, der auf wenigen Seiten seine Art zu denken wiedergibt: Die Krise der Kunstvorstellungen und Erwartungen kann seinerzeit nicht geleugnet werden. Die Polemik der Gegenpartei macht ihm zu schaffen. Auch wenn es ein paar belanglose Mitläufer in der Sache, für die er sich jetzt einsetzt, geben mag, so sieht er vor allem "ernste suchende Künstler, die bei allem sachlichen Selbstbewusstsein persönlich voller Bescheidenheit sind [...]"⁶⁸ Doch andererseits haben die neuen Bewegungen für ihn einen experimentellen Charakter, der vor dem Unverständlichen und absurd Scheinenden nicht Halt macht. Die Protagonisten würden dabei jedoch ihrem entwicklungsgeschichtlichen Instinkt folgen. Deshalb er sich später konsequent von den Expressionisten zurückzieht, lässt sich auch schon in seinem Text erahnen, seine Erwartungen und Wertigkeiten sind sehr hoch, er sagt: "Ja, ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich die tiefste Wurzel dieses neuen künstlerischen Wollens gerade in der Überwindung des Subjektiv-Willkürlichen und nur Individuell-Bedingten sehe."⁶⁹ "Den äusseren Symbolismus [...] wollen wir in das innerste Innere des Kunstwerks zurückdrängen, damit er von hier mit elementarer Notwendigkeit ausstrahlt, befreit von jedem Dualismus von Form und Inhalt."⁷⁰ Um dahin zu gelangen bedarf es eines "primitiven Sehens", das den letzten elementaren Wirkungsmöglichkeiten der Kunst nahekommen kann, die durch kein europäisches Wissen gebrochen wird. Dafür kann die afrikanische (oder andere) tribale Kunst eingesetzt werden. Das Fehlen des Dualismus von Inhalt und Form sei "...das schlichte Geheimnis der mythischen Wirkung primitiver Kunst [...]" Kurz, die primitive Art des Sehens, zu der wir uns zwingen, ist nur ein Mittel, den letzten elementaren Wirkungsmöglichkeiten der Kunst nahe zu kommen. So wie Faust zu den Müttern, so wagen wir es, in das Reich der noch unartikulierten Formung hinabzusteigen, um mit einer neuen, mit elementaren Wirkungskräften gesättigten Form wieder an die

67 *Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller* (München: R. Piper, 1911).

68 Wilhelm Worringer, *Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst*, in: *Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller* (München: R. Piper, 1911), 93.

69 *Ibid.*, 94.

70 *Ibid.*, 96.

Oberfläche zu kommen. Das ist der Sinn der ‘Primitivitäts – und Originalitäts-hascherei’, des ‘willkürlichen snobistischen Archaismus’, den man den Kunstbestrebungen vorwirft.”⁷¹

Der Pendelschlag zum Afrikanischen (“Primitiven”) würde dort nicht stehenbleiben. Es sei nur “ein grosses Atemholen, bevor das neue und entscheidende Wort der Zukunft gesprochen wird. [...] und wie stark kann diese Zukunftskunst werden, die nach der Verarbeitung der elementarsten und mächtigsten Formensprache sich wieder zur engen Tradition und damit wieder zu sich selbst zurückfindet. Um dieser Zukunftshoffnung willen lassen wir uns gerne als verstiegene urteilsunfähige Theoretiker und als betrogene Betrüger ansehen. Von solchen entwicklungsgeschichtlichen Blickwinkeln umfassen, entrücken wir alledings der engen Sphäre, in der Herr Vinnen über deutsche und französische Kunst streitet und uns mit Marktstatistiken überzeugen will.”⁷²

In *Formprobleme der Gotik* fragte Worringer, wie Kunsttatsachen verständlich gemacht werden sollen, die ausserhalb des eigenen Schönheitsbegriffs liegen. Als Lösung schlägt er die Trennung von Aesthetik und objektiver Kunsttheorie vor. Das “Primitive” ortet er auch in Menschen aus der Westlichen Welt; er nennt es Instinkt: die “geheime Unterströmung unseres Wesens, die wir als die letzte Instanz unseres Empfindens, als die grosse irrationelle Unterschicht unter dem Oberflächentrug der Sinne und des Intellekts in uns spüren und zu der wir in den Stunden der grössten und schmerzlichsten Einsicht hinabsteigen, so wie Faust zu den Müttern hinabstieg.”⁷³

Dasselbe sagte Worringer in seiner Stellungnahme zum Künstlerstreit. In *Formprobleme der Gotik* teilt er die Menschheit entwicklungsgeschichtlich nach Grundtypen ein: “primitiver – klassischer – orientalischer Mensch”. Der Instinkt sei hier der Unergründlichkeit der Erscheinungswelt am nächsten und wisse um die Beschränktheit menschlicher Erkenntnis. Aus dieser Bedingung heraus schafft sich der “primitive” Mensch in “freier seelischer Tätigkeit Symbole des Notwendigen in geometrischen und stereometrischen Gebilden.”⁷⁴ Die Beschwörungskraft liege im Anorganischen: Dreiecken, Quadraten, Kreisen

71 Ibid., 96.

72 Ibid., 97.

73 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 2nd edition (München: R. Piper & Co., 1912), 14.

74 Ibid., 16.

und einer geometrischen Ornamentik.⁷⁵ Die Abstraktion bedeutet das Meistern eines Chaos.

Um 1910 waren Worringers Thesen und sein altmodisches Pathos Ausdruck desselben Zeitgeists wie die Kunst des Expressionismus gewesen. Vom Expressionismus, besonders in der sensualistischen Variante der Gruppe "Die Brücke" und Emil Noldes zeigt Worrringer sich nach einem Jahrzehnt masselos enttäuscht je erfolgreicher sie wurden. Ihm fehle die "expressive Spiritualität" der gotischen Kunst. In dem Aufsatz "Künstlerische Zeitfragen"⁷⁶ rechnet er ab, zwar habe die Kunstrichtung sich durch eine illustre Ahnenreihe aus Barock, Gotik, asiatischer und afrikanischer ("primitiver") Kunst legitimiert, seine ursprünglich angelegte metaphysische Schau habe er jedoch durch Formalismus verraten und wäre zum miniatur Atelier-Expressionismus verkümmert, der in der Vitrine, im Museum oder als Wandschmuck endete, es sei eine "Als-ob-Revolt".⁷⁷ Den wahren Expressionismus und dessen Geist findet er, nach einer kurzen Phase des Kunstnihilismus *à la* Dada (vielleicht war ihm gar nicht bewusst, dass seine Thesen hier auch ein Thema wurden), wiedergeboren in der philosophischen Anthropologie, etwa bei Max Scheler und wahrscheinlich denkt er auch an sich selbst.⁷⁸

Leitmotiv von Worrringer ist die anthropologische Frage nach dem letzten nicht mehr ableitbaren Grund menschlicher Kreationen. Die Antwort wird weltweit in den tiefsten Schichten der menschlichen Kollektivseele gefunden wo sich evolutionsbiologisch Mensch und Tier voneinander trennten.⁷⁹ Andererseits existiert für ihn ein *Ding an sich*, ein Wille, wie in der Philosophie von Arthur Schopenhauer. Dass Worrringer sich auf Schopenhauer beruft bei

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Wilhelm Worrringer, *Künstlerische Zeitfragen* (München: H. Bruckmann, 1921), in: *Fragen und Gegenfragen* (München: Piper, 1956), 106-129, zit. nach Ralf Ubl, *Wilhelm Worrringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 119.

⁷⁷ Siegfried K. Lang, *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), S.115.

⁷⁸ Ralf Ubl, *Wilhelm Worrringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde*, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 120.

⁷⁹ Wilhelm Worrringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 49f.

seiner Verwendung des *Ding an sich*, nicht auf Kant, steht in seinem Text, wo er Schopenhauer erwähnt. Die Verwendung des Begriffs in Kants Philosophie: nämlich ein notwendig Gedachtes, aber ein Unbekanntes und Unerkennbares, das erkenntnistheoretisch anerkannt werden muss, zugleich aber auch eine metaphysische Bedeutung hat, ist geläufiger. Der von Worringer zitierte Satz⁸⁰ stammt aus dem, den vier Büchern von „Die Welt als Wille und Vorstellung“ beigefügten, Anhang „Kritik der Kantischen Philosophie“. Er wurde dort aus einem Abschnitt entnommen, der „Kants grösstes Verdienst ist die Unterscheidung der Erscheinung vom Dinge an sich“⁸¹ betitelt ist, in dem der Philosoph sich mit dem *Ding an sich* Kants ausführlich befasst und ihn zuerst einmal überschwänglich lobt: die „Sonderung der Erscheinung vom Dinge an sich in ihrer Begründung [übertraf] an Tiefsinn und Besonnenheit Alles [weit], was je dagewesen.“⁸² Auf eine völlig neue Weise, auf einem neuen Weg und von einer neuen Seite habe Kant Platons Höhlengleichnis aus dem Staat hier rein intellektuell wiedergegeben. Fast jeder kennt es, das Höhlengleichnis; die in einer dunklen Höhle festgeketteten Menschen sehen weder das echte, ursprüngliche Licht, noch die wirklichen Dinge, sondern nur das schwache Licht des Feuers in der Höhle und die Schatten wirklicher Dinge, die hinter ihrem Rücken an diesem Feuer vorüberziehen; Sie meinten aber, die Schatten seien die Realität und die Bestimmung ihrer Abfolge sei die echte Weisheit. Die den Sinnen erscheinende Welt habe kein wahres Sein, sondern nur ein unaufhörliches Werden, sie sei, und sei auch nicht, sie aufzufassen sei sowohl eine Erkenntnis wie auch ein Wahn, interpretiert Schopenhauer dieses. An anderer Stelle sagt er: „... ich bekenne, das Beste meiner eigenen Entwicklung, nächst dem Eindrücke der anschaulichen Welt, sowohl dem Werke Kants, als dem der heiligen Schriften der Hindu und dem Platon zu verdanken.“⁸³ In seiner eigenen Philosophie hat Schopenhauer den Willen (kosmische Energie, Brahman) als *Ding an sich* bezeichnet, dessen vielfältige Ausformungen die Welt bilden, die sich in unserer Vorstellung spiegelt; die Welt als Wille und Vorstellung.⁸⁴

Bis in das 21. Jahrhundert hat *Abstraktion und Einfühlung* seine grösste Wirkung nicht in der akademischen Kunstgeschichte, wie sie an den

80 Ibid., 52-53.

81 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält (Zürich: Haffmans, 1988 (Leipzig, 1859)), 536.

82 Ibid.

83 Ibid., 533.

84 Persönliche Auskunft Urs App, April 2021 – Ich möchte mich sehr herzlich bedanken.

deutschen Universitäten gelehrt wird, von der Worringer oft als Aussenseiter abgestempelt wurde. Stattdessen fanden bildende Künstler, Architekten und Schriftsteller in ihm einen Vordenker.⁸⁵ Für seine originellen Gedankengänge soll der junge Worringer nach Zeitzeugenaussagen mehr Impulse durch Gespräche und Begegnungen erhalten haben als durch systematische Studien. Worringer sagte von sich selbst, "ich bin autodidaktisch zu meiner Entwicklung gekommen."⁸⁶

Der oben bereits erwähnte, seit 1904 in Paris lebende Wilhelm Uhde hat einen diplomatischen Beitrag in der schon erwähnten Textsammlung gegen den *Protest der Künstler* veröffentlicht.⁸⁷ Er war Kunstkritiker, Sammler und ein privater Kunsthändler. Als er gerade ein Bild von Picasso gekauft hatte, lernte er im Jahr 1905 den Maler persönlich im Café Le Lapin Agile kennen.⁸⁸ In der deutschen Streit-Broschüre wird er der Abteilung "Künstler" zugeordnet. Es existiert ein kubistisches Portaitbild Uhdes, das Picasso im Jahr 1909–10 gemalt

85 Helga Grebing, Vorwort, in: Helga Grebing (hrsg.), Wilhelm Worringer, Claudia Öhlschläger, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: W. Fink, 2007), 8; Hannes Böhringer, Vorwort, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 7-8.

86 Helga Grebing, Vorwort, in: Helga Grebing (hrsg.), Wilhelm Worringer, Claudia Öhlschläger, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: W. Fink, 2007), 7. [Grebing sagt: "Als Worringer seine Dissertation schrieb, war er bereits den Schriftstellern Heinrich Mann und Paul Ernst sowie dem Philosophen Georg Simmel persönlich begegnet, antichambrierte in München im Vorhof Stefan Georges [...] Bald gehörten August Macke, Franz Marc, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, aber auch Cuno Amiet zu seinen Gesprächspartnern. Zu schweigen von den vielen Dialog- und Korrespondenzpartnern in den 1920er Jahren." Wilhelm Worringer ist in Aachen geboren und in Köln aufgewachsen. Seine Mutter hatten die Pachtlizenz des Restaurants im Zoo von Köln, die ersten Tiergehege wurden im damals populären maurischen Stil errichtet. Im 19. Jahrhundert gastierten hier auch sog. Völkerschauen. Worringer sagte von sich selbst, "[...] ich bin autodidaktisch zu meiner Entwicklung gekommen" (Siegfried K. Lang, *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*, in: Böhringer, Hannes, Söntgen, Beate (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 82.) Ihm ging es mehr um das Wort (Ibid., 88.) Er war ein freischwebender Rezipient, der intuitiv etwas aufnahm und verarbeitete und konnte die Ergebnisse Riegels in seine Kategorien einpassen. (Ibid., 91.)]

87 Wilhelm Uhde, in: *Im Kampfum die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller* (München: R. Piper, 1911), 89-90.

88 Hélène Seckel, *Anthology of Early Commentary on Les Femmes d'Alger*, in: Rubin, William, Seckel, Hélène, Cousins, Judith, *Les Femmes d'Alger* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 255.

hat. Hier wird die Büste des Deutschen in *kristallinischer* Abstraktion aufgelöst.⁸⁹ Über Uhde sagt Suzanne Preston Blier: "Art dealer Wilhelm Uhde was born in what is now Poland. He studied law and then art history in Munich and Florence, and moved to Paris in 1904. As one of the earliest supporters of Picasso, he acquired *Death of Harlequin* in 1905. It was Uhde who encouraged Picasso's later dealer, Daniel Henry Kahnweiler, to visit the artist's Bateau-Lavoir studio in the spring of 1907 to see *Les Femmes d'Alger*."⁹⁰



Fig. 15. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*

Höchstwahrscheinlich kannten wiederum Uhde und Worringer sich näher, in München und auch in der Toscana gab es persönliche Verbindungen, doch vor allem muss er mit den Thesen des Buchs *Formprobleme der Gotik* vertraut gewesen sein, in dem Ueberlegungen aus *Abstraktion und Einfühlung* weiterentwickelt worden sind. So hat Uhde 1929 das Buch "Picasso und die französische Tradition"⁹¹

89 Suzanne Preston Blier, *Picasso's Femmes d'Alger: the untold origins of a modern masterpiece* (Durham: Duke University Press, 2019), 147, Fig. 135. [Sie stellt das Bild einer anonymen Ijaw Maske (Nigeria), spätes 19. Jahrhundert vergleichend gegenüber, die bei Frobenius im Jahr 1898 in "Die Masken und Geheimbünde Afrikas" publiziert ist.]

90 Ibid., 145.

91 Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française: notes sur la peinture actuelle* (Paris: Éditions des Quatre-Chemins, 1928); Wilhelm Uhde, *Picasso and the French tradition; notes on contemporary painting*, transl. F.M. Loving (Paris: Éditions des Quatre-Chemins, 1929). [Wilhelm Uhdes Buch

veröffentlicht. Es nahm den Standpunkt ein, dass Picassos Monumentalität zwar französisch und klassisch scheine, seine Leidenschaft und seine Erotik sich jedoch gleichermassen deutsch und gotisch verstehen liessen.⁹² Andererseits ist überliefert, dass Uhde seinem Freund, dem Kunsthändler Kahnweiler von *Les Demoiselles* berichtet hat, nachdem er das Bild in Picassos Atelier angeschaut hatte. Er fand das Gemälde etwas ungewöhnlich und etwas "ägyptisch".⁹³ Nach Worringers Lesart sind "Griechenland und Aegypten...trotz ihrer vielfachen kulturellen Beziehungen als die strengsten Vertreter entgegengesetzter Weltanschauungen zu betrachten".⁹⁴ Das Kunstwollen beider Kulturen zeige also einen polaren Gegensatz an. Insofern kann "ägyptisch" bei Uhde hier als Gegensatz zu "klassisch" interpretiert werden. Uhde war der tribalen Kunst aus Afrika nähergekommen, die bei allen späteren Interpretationen des kubistischen Bildes eine Hauptrolle spielt, eine geistige Barriere zum Wesentlichen bestand jedoch immer noch. Aus verschiedenen zeitgenössischen Kommentaren kann geschlossen werden, dass europäische Kunstkritiker und Künstler es am Beginn des 20. Jh. nicht so genau nahmen bei der Unterscheidung und Benennung der nicht-klassischen Kunstregionen.⁹⁵

Worringer sagt:

"Wie weit der Abstraktionsdrang das Kunstwollen bestimmt hat, können wir (...) an den Kunstwerken ablesen. Dabei finden wir, dass das Kunstwollen der

erschien auf Französisch und ein Jahr darauf in englischer Sprache. Beide Versionen sind aus dem Deutschen übersetzt worden.]

- 92 Copeland Buenger sagt: "Solch ein breiter, um nicht zu sagen, verdrehter und germanisierter Gotikbegriff erinnert nicht nur an Worringer, sondern auch an die damals weitverbreiteten Versuche, die nationalen und internationalen kulturellen Austauschprozesse und die kulturellen, psychologischen und ethnischen Wurzeln von Stilen zu verstehen." [Barbara Copeland Buenger, *Das Italien Max Beckmanns* i Wilhelm Worringers, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte* (München: Wilhelm Fink, 2002), 174.]
- 93 Hélène Seckel, *Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon*, in: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins, *Les Demoiselles d'Avignon* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 255.
- 94 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 146.
- 95 Matisse erinnerten afrikanische Skulpturen an vorklassische ägyptische Kunst. Der Kunsthändler Kahnweiler gesteht, dass um 1907-09 nicht so genau zwischen "Tiki" von den Markesen (Ozeanien) und afrikanischer und ägyptischer Kunst unterschieden wurde. [Hélène Seckel, *Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon*, in: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins, *Les Demoiselles d'Avignon* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 235.]

Naturvölker, soweit ein solches überhaupt bei ihnen vorhanden ist, dann das Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen und schliesslich das Kunstwollen gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker diese abstrakte Tendenz zeigt.“⁹⁶

Braque und Picasso besuchten Uhde, Gertrude Stein sagt: ”Uhde was a German in his mid-30s when Picasso painted him during the spring of 1910[...] With slicked-black hair, a high forehead, downcast eyes and pucked lips, an elegant top-coat and starched shirt collar alternating with triangular shapes. Uhde seemed downright prissy [...] Uhde was undoubtedly well born, he was not the blond German, he was a tallish thin dark man with a high forehead and an excellent quick wit.[...] He kept a kind of private art shop. It was here that Braque and Picasso went to see him in their newest and roughest clothes and in their best Cirque Médrano fashion kept up a constant fire of introducing each other to him.”⁹⁷

Dass auch Uhde sich am Gespräch beteiligte und die feurige Selbstdarstellung seiner Besucher durch intellektuelle Einwürfe unterbrochen hat, scheint doch sehr wahrscheinlich.⁹⁸ ”Wenn französische Künstler und Kollektioneure mich besuchen, blättern sie gern in den deutschen Büchern und Zeitschriften, die von Malerei handeln,”⁹⁹ sagt Uhde. Schon auf diesem Weg kann neudeutsche Kunsttheorie zur *kristallinen Abstraktion* ihnen als Anregung entgegen gekommen sein. Auch Worringers Suche nach dem Ursprung der Kunst, seine Vorstellung von ”Instinkt” und Evolutionstheorie kann dabei zur Sprache gekommen sein. Ich muss zugeben, dass das Erscheinen von *Abstraktion und Einfühlung* (1907/1908) und die letzten Arbeiten am Bild *Les Demoiselles*, das 1907 abgeschlossen war, zeitlich sehr dicht liegen. Hat Worrringer eventuell schon vor der Fertigstellung seiner Doktorarbeit mit Uhde über seine Ideen gesprochen? Wie dem auch sei, die Erzählung von Picassos Erlebnis im Trocadéro Museum

96 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München: Piper, 1976 (1959)), 48.

97 Gertrude Stein, *The autobiography of Alice B. Toklas* (New York: Harcourt, Brace, and Company, 1933), 89.

98 Françoise Gilot, Carlton Lake, *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1981), 142. [Uhde wird hier als ”collector-critic” bezeichnet, der vor dem 1.Krieg, so wie Gertrude Stein, zur Horizonterweiterung Picassos beitrug, der sich sonst unter gleichgesinnten Malern, und in einem kleinen Zirkel von bohemian Dichtern und Schriftstellern wie Apollinaire und Max Jacob bewegt habe].

99 Wilhelm Uhde, in: *Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den ”Protest deutscher Künstler”: mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller* (München: R. Piper, 1911), 89.

und Worringers “Vorwort zur Neuauflage 1948” über die Entstehung seiner Dissertation scheinen auf einen Zusammenhang zwischen beidem hinzuweisen. Picasso hat seine Darstellung im Lauf der Zeit variiert¹⁰⁰, so könnte er sie erst später der Theorie angepasst haben.¹⁰¹ Darüber welche Figuren oder Maskengesichter Picasso bei der Realisierung seines ersten kubistischen Gemäldes vorschwebten existiert zuviel Geschriebenes, um es hier aufzuzählen. In Suzanne Preston Bliers umfassender und eindrucksvoller Studie werden zahlreiche Quellen erwähnt.¹⁰² Sie selbst erwägt ausserdem, dass deutsche Ethnologen des 19. Jh. und Zeichnungen aus deren reichhaltig illustrierten Veröffentlichungen über afrikanische Kunst, insbesondere die von Leo Frobenius, anregendes Material für die Malerei von Picasso boten und demonstriert es durch Gegenüberstellungen der betreffenden Zeichnungen und Kunstwerke.

Waren Picassos verschwiegene Inspirationsquellen die Pausen auf Pergamentpapier von gezeichneten afrikanischen Masken aus Frobenius “Die Masken und Geheimbünde Afrikas” (1898)¹⁰³, so wird die Annahme, dass der Künstler sich auch für Worringers kunstanthropologische Thesen interessiert hat, um so plausibler. Nicht nur die Sichtung von möglichen Inspirationsquellen für das kubistische Bild, sondern auch die Interpretation des Bildmotivs erfährt durch Preston Blier eine Erweiterung. Vier stehende und eine hockende Frau, wobei die Hand der ganz rechts stehenden einen Vorhang aufschlägt, im Bildvordergrund sind ein Traubenbüschel, eine Melonenscheibe und andere Früchte zu sehen, deutet sie als multikulturelles Arrangement: “Whether we focus our attention on the crouching demoiselle, the standing Egyptian/Asian, the arm-raised African, or the carefully posed Caucasian in the elegant

100 Wie oben beschrieben, siehe auch Schluss.

101 Nach anfänglicher Begeisterung, die ihn und seine Schwester Gertrude dazu gebracht hatten ein erstes Bild von Picasso zu kaufen, kühlt der Geschäftsmann Leo Stein nach einer Zeit ab, weil ihn die Arbeitsmethode des Malers nicht überzeugt. Den Schaffensprozess an *Les Femmes d'Alger* vergleicht er mit Balzacs Kurzgeschichte vom “unsichtbaren Meisterwerk”, das Frenhofer letztlich zerstört. Der Künstler habe ein grosses Talent, doch müsse er formale Anleihen machen, da er kein eigenes Konzept habe: “The Femmes d'Alger began as one thing and went through many phases, ending as a mixture of all sorts of things.” [zit. nach Hélène Seckel, *Anthology of Early Commentary on Les Femmes d'Alger*, in: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins, *Les Femmes d'Alger* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 254.]

102 Suzanne Preston Blier, *Picasso's Femmes: the untold origins of a modern masterpiece* (Durham: Duke University Press, 2019).

103 Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (Halle: Ehrhardt Karras, 1898).



Fig. 16. Pausen aus Frobenius *Masken und Geheimbünde Afrikas*

chignon, we get a sense of this play. At their core, all women are both the same and different; individual physiognomies (and masks), hairstyles, and fashions differentiate these women and the cultures they represent. The masks in the painting distinguish specifically those demoiselles whose origins lie outside of Europe, areas where masquerade continues to play an important role.”¹⁰⁴

Während sich der Kubismus in Frankreich entfaltet hat und der Futurismus in Italien, haben Franz Marc, Wassily Kandinsky und Paul Klee in Deutschland eigene Theorien weiterentwickelt. Sie waren davon überzeugt, dass die Imitation der Naturformen unnötig und sogar falsch wäre, da es ausser dem äusseren Erscheinungsbild der Dinge etwas gab, das sie “innere Realität” nannten, etwas Absolutes. Sie behaupteten, dass dies nur durch abstrakte Formen ausgedrückt werden kann.¹⁰⁵ Franz Marc verknüpfte – durch die Abstraktionsthese angeregt – ägyptische und subsahara – afrikanische Kunst. Er ging dabei weiter als Worringer, denn dieser bezog

104 Suzanne Preston Blier, *Picasso's Demoiselles: the untold origins of a modern masterpiece* (Durham: Duke University Press, 2019), 263.

105 Erwin Rosenthal, *Contemporary art in the light of history* (New York: G. Wittenborn, 1971), 75.

das Wort "primitiv" noch entsprechend seiner Bedeutung im 19. Jahrhundert auf die vorgriechische Kunst Ägyptens und brachte es nur nebenbei ab und zu mit der Kunst der "wilden" afrikanischen Völker in Verbindung.¹⁰⁶

Kandinskys Kampf um das "Geistige" und das "Absolute" kann nur durch Klänge und Musik erreicht werden. Bei der Erklärung der Komposition seiner Bilder verwendete er oft Wörter wie rhythmisch, melodisch und symphonisch.¹⁰⁷

Die Polarisierung zwischen der eigentlichen, hinzunehmenden, da vorgegebenen Naturverbundenheit und der menschlichen Fähigkeit organisierte Formen zu komponieren, etwas bildnerisch zu erschaffen, ist aber heikel. Kunstgeschichte insgesamt scheint doch eine unaufhörliche Auseinandersetzung mit Abstraktion und Einfühlung zu sein. Aus gestaltpsychologischer Sicht ist Abstraktion zudem das Moment aller strukturierten Wahrnehmung, jeder Anschauung, nicht nur der weltabgewandten: "Anschauung ohne Abstraktion ist blind; Abstraktion ohne Anschauung ist leer."¹⁰⁸



Fig. 17. Buschkuh Maske, Grasland von Kamerun.

106 Donald E. Gordon, *Deutscher Expressionismus*, in: William Stanley Rubin (hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts* (München: Prestel-Verlag, 1984), 387.

107 Erwin Rosenthal, *Contemporary art in the light of history* (New York: G. Wittenborn, 1971), 76.

108 Rudolf Arnheim, *Wilhelm Worringer über Abstraktion und Einfühlung* (1967), in: Rudolf Arnheim, *Neue Beiträge* (Köln: DuMont, 1991), 75-90.

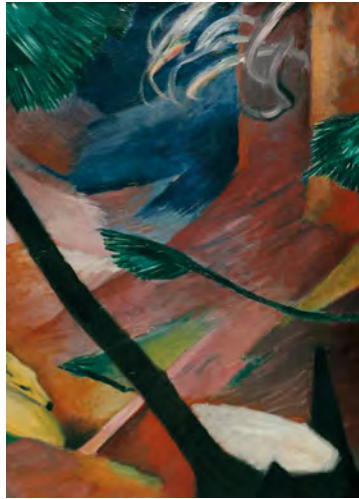


Fig. 18. Franz Marc, *Reh im Walde II*

Der Trocadéro Palast wurde ab 1935 teilweise abgerissen und erweitert. Das Musée de l'Homme entstand hier 1937. Der neue Kunstbau war eine Auftragsarbeit für die *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Dieses Ereignis fällt auch mit Picassos *Guernica*-Auftrag und der ersten Ausstellung seines Bildes zusammen.¹⁰⁹ Auf *Guernica* bezieht sich heutzutage eine Kunsthistorikerin bei der Interpretation von Arthur Jafas Videoarbeit *Love is the message, the message is death*.¹¹⁰

Als Picasso sich im Jahr 1938 an sein Erlebnis im Völkerkundemuseum im Gespräch mit Malraux erinnert hat, ist die "Wahlverwandtschaft"¹¹¹ zwischen

109 Zeynep Çelik, *Displaying the Orient Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs* (Berkeley: University of California Press, 1992), 170.

110 Saisha Grayson, "How Arthur Jafa Created a Contemporary *Guernica*," *Smithsonian American Art Museum*, 7 October 2019, accessed 2 July 2025, <https://americanart.si.edu/blog/how-art-hur-jafa-created-contemporary-guernica>.

111 Nina Gorgus, *Der Zauberer der Vitrinen: zur Museologie Georges Henri Rivieres* (Münster: Waxmann, 1999), 39. [Sie verwendet den Begriff *Wahlverwandtschaft*. James Clifford fasste die Beziehung der surrealistischen Bewegung (der einige Protagonisten angehörten, die auch im kurzen Leben des DaDa-ismus eine Rolle eingenommen haben) mit der Anthropologie und ethnologischer Forschung als eine Art Komplizenschaft auf. (James Clifford, "On Ethnographic Surrealism," *Comparative Studies in Society and History* 23, no. 4 (1981): 539-564.)]

der Ethnologie und dem Surrealismus in Paris, die sich auch im Trocadéro Museum artikuliert hat, schon abgeflaut. Der Spanier gehörte nicht zum engeren Kreis der Surrealisten. 1960 hat der Künstler seine Erinnerung an das alte Museum noch einmal um einige Details ergänzt, andere hat er weggelassen, wieder kommt die Platzangst als sein kreativer Antrieb zum Vorschein:

”When I went to the Trocadéro, it was deserted. There was an old guard there; it was very cold; no fire. I was alone. Everything was moth eaten, mangy, with Turke-red cotton fabric on the walls! That’s where I found my defenders. I thought that very beautiful. It’s always like that.”¹¹²

Schlussbemerkung

Weder Pablo Picasso noch Wilhelm Worringer gehen bei der Wiedergabe ihrer “Schlüsselerlebnisse” im Trocadéro Museum von Paris auf einzelne Objekte ein, die sie sahen, obwohl diese bestimmt bemerkenswert waren. Einige davon befinden sich heute im Musée du Quai Branly oder im Louvre (Pavillon des Sessions). Forscher, die sich eingehend mit der Frage befasst haben, welche afrikanischen Werke eine Vorgabe für die beiden, ein wenig an afrikanische Masken erinnernden Frauenköpfe in *Les Demoiselles* waren, befanden, dass der Maler frei

112 Im Katalog der Ausstellung “Picasso à Antibes” wird eine Unterhaltung mit Picasso wiedergegeben. Er weist auf die Ähnlichkeit der Ohren seiner “Jungfern” mit iberischen Statuen hin, die Apollinaire einmal aus dem Louvre entwendet hatte. Die Iberer waren eine Volksgruppe, die in ur- und frühgeschichtlicher Zeit die Iberische Halbinsel bewohnten. Eigentlich seien die afrikanischen Masken und Figuren erst nach dem Gemälde wirklich in seinen Fokus gekommen. Die erwähnte iberische Ur- und Frühgeschichte erinnert wieder an Worringers Abstraktionsthese, Picasso sagt: “In any case, it’s only the finished product that matters. [...] The African masks came later; people leaned on them – clung on them, as is always the case. Didn’t the men of the Renaissance cling on the Greeks? And why? To find a point of support; so as not feel alone, because anything new seems barbarous to the public. And so we search for vindication; we seek progenitors who will make us look good. [...] When I went to the Trocadéro, it was deserted. There was an old guard there; it was very cold, no fire. I was alone [...] That’s where I found my defenders [...]” So gesehen, war die Ähnlichkeit der beiden Gesichter mit afrikanischen Masken auf dem Gemälde unbewusst und zufällig. [Romuald Dor de la Souchère, *Picasso in Antibes* (New York: Pantheon Books, 1960), 15f, zit. nach Hélène Seckel, *Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d’Avignon*, in: William Rubin, Hélène Seckel, Judith Cousins, *Les Demoiselles d’Avignon* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 216.]

assoziiert habe, dass er also kein direktes Vorbild hatte (siehe dazu Bildbeschreibung 15# *Les Demoiselles*). Worringer muss sich zwingen die "Faltengebungen" der "gipsernkalten Nachbildungen mittelalterlicher Kathedralplastik" zu studieren, wie er im Vorwort zur Neuauflage 1948 seines Buches schreibt. Euphorisch machte ihn im Rückblick nur eine schweigsame Begegnung mit Georg Simmel, der zufällig das Museum zur selben Zeit besucht hat wie er. Die "Ursprungs"-Kunst, die ihn zu seinen innovativen Thesen angeregt hat, erinnert er nicht mehr. Weshalb beide (gleichaltrig) am selben Ort um etwa dieselbe Zeit eine, nach der jeweiligen eigenen Darstellung, schicksalhafte Lebenserfahrung machen, bleibt ein Geheimnis. Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass Pablo Picasso durch Freunde von Worringers *Abstraktion und Einfühlung* wusste, nicht gleich beim ersten Erscheinen 1907/8, aber ein paar Jahre später. Sein initiales Erlebnis mit afrikanischer (und vermutlich auch ozeanischer) Kunst erinnert stark an Worringers hypothetische Verbindung zwischen "den elementaren Wirkungskraften" nicht-klassischer Ur-Kunst und der Avantgarde. Weder im Katalog des MoMA, der doch jeden Winkel der Geschichte des kubistischen Werks, das sich seit 1939 in der Sammlung befindet, ausleuchtet, noch in *Picasso's Demoiselles. The untold Origins of a Modern Masterpiece* kommt Worringer vor. Er war ja eher ein Schriftsteller als ein exakter Wissenschaftler. Seine Gedanken bieten – mit den oben erwähnten Ausnahmen und Einschränkungen – einige Anregungen. Sie sind über den Kunsthändler Kahnweiler oder über Wilhelm Uhde am Anfang des 20. Jh. auch in der Pariser Kunstszene angekommen. Möglicherweise befinden sie sich dort noch heute - und sei es zum Widersprechen. Ganz am Anfang dieses Texts war von der "Liebe zur afrikanischen Kunst" die Rede, die in Paris begonnen habe, dies betrifft auch einzigartige Kunstwerke, die in der Kolonialzeit gesammelt wurden. Wer heute als zeitgemäss und jung gelten möchte, der muss die Rückgabe am besten aller kolonialen Sammlungen fordern. Die Dinge könnten als Botschafter, nicht nur, wie das manchmal übereilt im Generalverdacht geschieht, als "Ankläger aus dem Alptraum einer Usurpation" aufgefasst werden. Würde alles besser sein, wenn die Gegenstände in der Zeitmaschine nach rückwärts gebeamt werden würden? – Auf unerwartete Weise hat der Ausdehnungsdrang der westlichen Welt kulturelle, historische und geografische Entfernungen minimiert, das bringt wechselseitig auch viele Vorteile. Im Kubismus und im Expressionismus trat diese Entwicklung durch stilistische Vielfalt, Beliebigkeit der Form und ungewohnte Montagen in Erscheinung.

San Francisco, im Frühjahr 2021

Liste der Abbildungen – List of Figures:

Fig. 1. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Öl auf Leinwand, Museo Reina Sofia in Madrid, <https://www.pablopicasso.org/guernica.jsp>

Guernica ist 3,5 m hoch und 7,8 m breit, es hat das Format einer Wandmalerei, doch es handelt sich um ein Oelgemälde. Die reduzierte Farbgebung, in Blau, Schwarz und Weiss, verstärkt das dargestellte Drama und verleiht dem Bild eine dokumentarische Qualität, wie eine Fotografie sie haben würde. Das Werk wird als eine Verschmelzung von pastoralem und epischem Stil betrachtet. Es ist im Museo Reina Sofia in Madrid ausgestellt. In einem Kommentar zu Arthur Jafas Videoarbeit *Love is the message. The message is death* wird eine kunstgeschichtliche Verbindung zu diesem Gemälde hergestellt.

Fig. 2. Seitenansicht und Seitenzugang zum Palais du Trocadéro, auf dem Hügel von Chaillot gelegen

Das Gebäude wurde 1878 anlässlich der Weltausstellung, die auf dem nahegelegenen Champ de Mars stattfand, eingeweiht. Es diente zuerst als Konferenzort der Ausstellung, ausserdem gab es darin einen Konzertsaal mit einer berühmten Orgel. Erst 1879 wurde beschlossen, über Paris verstreute afrikanische, ozeanische, amerikanische und europäische völker- und volkskundliche Sammlungen zusammenzuführen und für diese im Trocadéro ein eigenes Museum zu schaffen, nach dem Vorbild anderer europäischer Metropolen. Architekt: Gabriel Davioud.

Fig. 3-7. Kunstwerke aus dem subsaharischen Afrika

Die im Folgenden abgebildeten afrikanischen Objekte stammen aus Stilgebieten, die am Beginn des 20. Jahrhunderts in Frankreich bekannt waren. Es könnten sich Exponate wie diese in der Sammlung des Trocadéro befunden haben. Die Kunstwerke aus dem subsaharischen Afrika sind real im Cleveland Museum of Art, in der Abteilung Afrika zu besichtigen.

Fig. 3. Reliquiar Wächter (*mbulu ngulu*), Kota, Gabon. Holz, Kupferlegierung, Eisen. 61 x 27,5 x 3 cm, <https://www.clevelandart.org/art/2005.2>

Die Kota und Mahongwe Gruppen verehrten ihre Ahnen vermittels von Reliquien, die in Körben aufbewahrt und von einem "Kopffüssler" wie diesem bewacht wurden. Ihr Ahnenkult heisst *bwete*.

Fig. 4. Gedenk Kopf (*nsodie*), Süd Ghana, Terrakotta, wahrscheinlich 17. bis frühes 18. Jh. 10 x 13,60 x 15,40 cm, <https://www.clevelandart.org/art/1990.22>

Die Mehrzahl der Gedenkköpfe, aus deren Reihen dieser ein besonders hübscher ist, stammt von den südlichen Akan Gruppen. Ihre Grösse variiert stark, von kleinen soliden Köpfchen, wie hier, bis zur Lebensgrösse. Ausser den freistehenden Kopfskulpturen gibt es ganze Figuren. Manchmal sind sie sehr abstrakt modelliert, manchmal eher lebensnah, so wie dieser Kopf. Besondere Aufmerksamkeit schenken die Künstlerinnen, die solche Gedenk Objekte geformt haben, den Details der Skarifizierung und der Frisur. Beides entstammt einem lebensechten Vorbild. Soweit bekannt, haben Frauen diese Gedenkköpfe und Figuren hergestellt, nicht nur als Erinnerung an bedeutende Männer und Frauen, sondern auch an deren noch lebende Entourage und Familienmitglieder. Die Terrakotten wurden zusammen mit Keramik Gefässen für Opfergaben in einem heiligen Hain aufgestellt.

Fig. 5. Maske (*Emangungu*), Bembe Stilgebiet, Demokratische Republik Kongo, Holz, Kaolin, braunes Pigment, Eisen. 46 cm, <https://www.clevelandart.org/art/2006.116>

Bei den Bembe kam eine Maske wie diese während eines Initiationsrituals (*butende*) zum Einsatz. Sie wurde von den initiierten Jungen getragen, die mit einem Kostüm aus Rindenbast und Bananenblättern bekleidet waren, wenn sie aus der Seklusion im Wald vorübergehend einen Besuch in ihrem Dorf machten, um nach Essen zu verlangen. Die Fortsätze zwischen den Augenbrauen werden als Federschopf der Eule verstanden. Das zusätzliche Augenpaar könnte sich auf Divination beziehen.

Fig. 5b. Maske (*Emangungu*), Profilansicht

Fig. 6. Maske (*wan-balinga*), Mossi Stilgebiet, Burkina Faso. Holz, Farbe, rot-, schwarz-braun und beige, 34 x 14 x 14 cm, <https://www.clevelandart.org/art/2014.1>

Fig. 7. Auf Tafel 11 aus Leo Frobenius *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (1898)¹¹³ sind einige Kru Masken von der Elfenbeinküste abgebildet, aus deren flachen Gesichtern röhrenförmige Augen heraustreten. Das Land und auch das historische Senegambia, welches mit Bastmasken vertreten ist, waren damals französisch regiert und es ist anzunehmen, dass sich solche Masken am Beginn des 20. Jh. im Musée du Trocadéro befanden. Diese Kru Masken wirken tatsächlich sehr abstrakt und "kubistisch." Picasso hat selbst zwei Masken dieser Art von der Elfenbeinküste

113 Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (Halle: Ehrhardt Karras, 1898).

besessen¹¹⁴, ihre massive Stirn wölbt sich über das flache Gesicht mit den Augenröhren. Sie sind stilistisch den "Grebo" zugeordnet worden, doch dies ist nur ein Oberbegriff für die Kru und ihre Nachbarn aus dem östlichen Liberia.

Fig. 8. Kraft-Figur (*Nkisi*), wahrscheinlich aus dem Vili Stilgebiet, Republik Congo. Holz, Stoff, Bienenwachs, organische Substanzen, Federn, Pflanzenfibern, Antilopenhorn, Meermuscheln (zum Beispiel Kauri), Glassperlen. 42 x 11.8 x 23 cm, <https://www.clevelandart.org/art/2010.433>

Nkisi sind Objekte, von denen man glaubt, dass sie einen Ahnengeist beherbergen. Bei dieser Figur fehlen jedoch die *nduda*, dies sind „Nachtkanonen“. Diese Kanonen würden mit Schießpulver gefüllt sein, das der Verteidigung gegen Hexen oder Unglück diene. Wenn die Waffen dieser spezifischen Kraft-Figur nicht im Laufe ihrer Lebensgeschichte verloren gegangen sind, könnte der *Nkisi* stattdessen ein Beispiel für einen allgemeineren Typus sein, der *mpanzu* genannt wird und dessen "Funktionen" einen allgemeinen Schutz einschlossen.

Fig. 9-9b. Schurze der Mbuti, Ituri 9. 68 x 29 cm, 9a. 68,5 x 35 cm, 9b. 89 x 43 cm. Pigmente, Pflanzensaft, Geschlagene Rinde, Schurze der Mbuti, Ituri, Demokratische Republik Kongo, , 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Foto Jean-Louis Losi, Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Alain Bovis

Die Mbuti Bevölkerung lebt im Ituri-Wald, einem tropischen Regenwald, der etwa 70 000 km² im Norden und Nordosten der Demokratischen Republik Kongo umfasst. Die BaMbuti sind pygmäische Jäger und Sammler und gehören zu den ältesten indigenen Völkern in der afrikanischen Region Kongo. Sie leben in Gruppen zusammen, die sich aus 15 bis 60 Personen zusammensetzen. Es wird angenommen, dass sie direkte Nachfahren der spätsteinzeitlichen Jäger und Sammler der zentralafrikanischen Regenwälder sind.

Zur Herstellung von Rindenstoff, aus dem ihre traditionelle Kleidung gemacht wird, sammeln die Mbuti-Männer Stücke der inneren Rinde von Feigenbäumen und stampfen sie, bis sie dünn und biegsam sind. So wie sie ihren Körper zu einem bestimmten Anlass, zu Festen oder Rites des Passages der Initiation mit komplizierten Mustern verzieren, tragen

114 Monni Adams, *Many-eyed mask, Kru*, in: Tom Phillips (ed.), *Africa: the art of a continent* (Munich: Prestel, 1999), 465.

Mbuti-Frauen dann Farbstoffe aus Pflanzensäften und Holzkohlepulver auf den bearbeiteten Rindenbast auf. Die abstrakten Malereien drücken die Gestalt und Bewegungen des Waldes aus, wie sie von einer Malerin empfunden werden, Linien und Formen verändern sich spontan und vielfältig. Die Zeichnungen spielen auf das Leben im Wald an: ihre Motive sind Samen, Pflanzen, Bäume, Reptilien, Säugetiere, Vögel, Insekten. Sie erinnern auch an Fischerei – und Jagdinstrumente, an Fang-Netze, Seile oder Lianen; eine weitere Quelle der Inspiration sind die überwältigenden Geräusche des Regenwaldes und die Mbuti-Musik. Die Motive auf den Schurzen aus Rindenbast huldigen einem speziellen Lebensraum, sie haben auch eine Schutzfunktion.

Fig. 10. Kapuzen Maske (*mbap mteng*): Elephant (*aka*), Bamileke, Grasland von Kamerun. Baumwolle, Sackleinen, Glasperlen, Schnur, Leder und Holz, 139.7 x 50.8 x 19.1 cm, <https://www.clevelandart.org/art/1985.1082>

Der Name, den solche Masken dort wo sie herkommen tragen, *mbap mteng*, bedeutet "Tier mit großen Ohren". In den kamerunischen Grassland-Königreichen steht der Elefant für Macht, Autorität, Prestige und Führung. Die bunten Glasperlen, die die Oberfläche der Maske schmücken, wurden aus Venedig und Böhmen (in Europa) importiert und signalisieren Reichtum und Wohlstand. Mitglieder der Kuosi, einer exklusiven Vereinigung (Geheimbund), trugen solche Elefantenmasken bei rituellen Tänzen und Begräbniszeremonien.

Fig. 11. Männliche Figur; Bildhauer aus der Hungaan Stil-Region. DR Kongo. Holz mit dunkler Patina; 68 cm

Hungaan Figuren in dieser Grösse dienten als Wächter von rituellen Schreinen und unterstützen in dieser Funktion die Fruchtbarkeit, das Wohlergehen und ein langes Leben. Die auffallende Scheitelfrisur gibt eine wirkliche Frisur oder eine Perücke wieder, beides deutet auf Status und Prestige hin.

Fig. 12. Hans (Jean) Arp, Illustration Titelbild. Jean Arp, *Die Wolkenpumpe* (Hannover: P. Steegemann, 1920)

Fig. 12a. Jean (Hans) Arp, *Automatic Drawing*, 1916, Tinte auf Papier, The Museum of Modern Art, New York, <https://www.wikiart.org/en/jean-arp/automatic-drawing>

Fig. 13. Handgemalte Masken und Figuren aus Südafrika, dem Kongogebiet und Loango. Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (Halle: Ehrhardt Karras, 1898), Tafel 2

“There is no drawing or painting by Picasso that is directly copied from any tribal object.”¹¹⁵ Suzanne Preston Blier ist davon überzeugt, dass die gezeichneten Masken aus Frobenius *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (1898) einen wesentlichen Einfluss auf die Neuerfindung und Einbindung afrikanischer Formen in seine Werke hatten¹¹⁶. Höchst wahrscheinlich hatten sie diesen Einfluss auch auf andere Künstler aus der Zeit.

Fig. 13a. Pausen der handgemalten Masken. Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (Halle: Ehrhardt Karras, 1898), <https://library.si.edu/digital-library/book/diemaskenundgehe00frob>

Fig 14. Handgemalte Masken aus Kamerun, von den Yoruba, Fulbe-Sucu, Senegambien. Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (Halle: Ehrhardt Karras, 1898), Tafel 9

Fig 14a. Pausen der handgemalten Masken. Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (Halle: Ehrhardt Karras, 1898), <https://library.si.edu/digital-library/book/diemaskenundgehe00frob>

Fig. 15. Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, Museum of Modern Art, New York, <https://www.pablopicasso.org/avignon.jsp>

Les Demoiselles d'Avignon entstand 1907 und ist wohl das berühmteste kubistische Bild. Mit diesem Gemälde hat Picasso bis dahin aus der anerkannten Tradition westlicher Kunstgeschichte bekannte Darstellungsformen verlassen. Auf innovative Weise hat er fünf weibliche Körper in geometrische Formen verzerrt und in einen “kristallinen” Hintergrund platziert. Damit stellte er die traditionelle Erwartung eines idealisierten Bildnisses von Schönheit in Frage, die Reaktionen darauf waren sehr gemischt. Das Bild wird kunsthistorisch auch als Beweis für den Einfluss tribaler, besonders afrikanischer Kunst auf den Maler gewertet. Andererseits hat sich Picasso selbst zu einem solchen Einfluss widersprüchlich geäußert. So verwies er auch auf iberische Formen in seinem ikonischen Gemälde. Seine

115 William Rubin, Picasso. In: William Rubin (ed.). “Primitivism” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern (New York: Museum of Modern Art, 1984), 241-243. Vol. 1, page 274 n94.

116 “Despite a century of scholarship on Picasso and his famous painted ‘ladies of the night’, including work on their possible African mask similarities, no one has yet pointed out to the likely importance of Frobenius’s volume, a work of special salience in the early twentieth-century era of growing European interest in related colonial encounters.” [Suzanne Preston Blier, *Picasso’s Demoiselles: the untold origins of a modern masterpiece* (Durham: Duke University Press, 2019), 113.]

ambivalenten Äusserungen gaben Anlass zu kunstgeschichtlichen Debatten unter Forschern, von denen manche einen afrikanischen Einfluss ignorieren möchten. Aus einem, in meinem Aufsatz wiedergegebenen Zitat von Picasso wird jedoch ersichtlich, dass er sich sehr wohl zur Verteidigung seines künstlerischen Vorgehens Zeugen aus einem anderen kulturellen Kontext gesucht und sie unter den afrikanischen Meisterschnitzern gefunden hat, auch wenn diese keine Kubisten waren, wie er im Gespräch mit dem französischen Schriftsteller André Malraux i.J.1938 äusserte.

Picasso hat neun Monate an dem grossformatigen Gemälde gearbeitet. In dieser Zeit hat er auch hunderte von Zeichnungen und Entwürfen als Vorbereitung angefertigt. Einige Kritiker haben darauf hingewiesen, dass der Maler damals auch in Konkurrenz zu seinem Kollegen Henri Matisse und dessen Bildern *Le bonheur de vivre* und *Blauer Akt (Nu bleu: souvenir de Biskra)* stand. Noch andere kunstgeschichtliche Bezüge existieren, die weiter zurückgehen, etwa Cezanne, Gauguin und El Greco.

In den ersten neun Jahren seit der Entstehung von *Les Femmes d'Alger (O. J. 1909)* bezeichnete Picasso das Bild immer als *Le Bordel d'Avignon* – erst anlässlich der ersten öffentlichen Ausstellung im Jahr 1916 wurde es umbenannt, wobei Picasso den Namen eigentlich nicht akzeptiert hat. Der einflussreiche Kritiker Leo Steinberg gab in seiner Analyse dem Bild den Namen *The Philosophical Brothel* und stellte seine eigene Erklärung auf für die Vielfalt der Stile, die in dem Bild vereint sind. Er berücksichtigte auch die vorausgegangenen Skizzen und Entwürfe Picassos und erkennt in dem Gemälde ein vorsichtiges Arrangement, das den Blick einfangen möchte. Durch verschiedene Stile der Darstellung kommunizierten die Frauen im Bild nicht untereinander, sondern konzentrierten sich ausschliesslich darauf betrachtet zu werden.

Eine neue Interpretation von *Les Femmes d'Alger (O. J. 1909)* hat in jüngster Zeit Suzanne Preston Blier in ihrem Buch über *Les Femmes d'Alger (O. J. 1909). The untold story of a modern masterpiece* veröffentlicht. Sie findet dieses Werk vielschichtiger, universeller und wesentlich interessanter als dies bisher erkannt worden ist. Sie sieht auch kein "Bordell" in der Darstellung, sondern "le bordel", was auf Französisch ein Chaos, ein Schlamassel oder eine heillose Durcheinander bezeichnet.¹¹⁷ Hier gehe es nicht um sog. Primitivismus und auch nicht um koloniale Primitivisierung, sondern um etwas, das in das soziale

117 Suzanne Preston Blier, *Picasso's Femmes d'Alger: the untold origins of a modern masterpiece* (Durham: Duke University Press, 2019), 5.

Gewebe menschlicher Identität eingebettet ist, um einen Bezugspunkt für alle Gesellschaften und alle Zeiten, auch um Ursprungsfragen¹¹⁸. Primitivistische Tropen halfen, sich mit dem bleibenden Erbe der Vergangenheit zu verbinden, sagt Preston Blier, erwähnt in diesem Zusammenhang aber nicht, dass der deutsche Expressionismus um dieselbe Zeit wie Picasso ähnliche Ziele hatte, wenigstens hinsichtlich der Ursprungssuche entweder in früh- und vorgeschichtlichen Zeiten oder bei afrikanischen Völkern. Nachdem er das Gemälde im Jahr 1907 vollendet hatte, hielt der Künstler es jahrelang zurück, was vor allem auf die Reaktionen seines Bekannten- und Freundeskreises zurückzuführen war, die sich mit dem Gemälde schwer taten. Erst in den frühen 20er Jahren, nachdem André Breton ein Foto und einen Artikel mit dem Titel: "Die wilden Männer von Paris: Matisse, Picasso und Les Fauves" veröffentlichte, begann die Kunstwelt das Werk anzunehmen.

Fig. 16. Pausen aus Frobenius *Masken und Geheimbünde Afrikas*. Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (Halle: Ehrhardt Karras, 1898)

Fig. 17. Buschkuh Maske, Buschkuh Tanzaufsatz, Grasland von Kamerun, Holz, braune Patina, Kaolin, 56 cm, Cleveland Museum of Art, African Art department

Eine Maske wie diese trat im Ensemble mit anderen Masken auf, von Kopf bis Fuss war der Tänzer in ein Gewand gehüllt, obenauf war die Maske befestigt, so dass die Erscheinung insgesamt gross und mächtig wirkte, so als sei sie tatsächlich ein Wesen aus der Wildnis. Grosse Tiermasken gehören in vielen Grasland Chefferien zur Ausstattung von Bündlen, deren Rolle in der Gemeinschaft definiert ist, da sie bestimmte Aufgaben übernehmen. Sie erscheinen bei feierlichen Anlässen, während der Büffelkopf bei diesem Exemplar klar identifizierbar ist, sind andere Masken oft sehr abstrahierte Darstellungen von Mischwesen. Im Alltag ruhte die Maske an einem versteckten Ort.

Fig. 18. Franz Marc, *Reh im Walde II*, 1912, Öl auf Leinwand, 110 cm x 81 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Bernhard und Elly Koehler Stiftung 1965, <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/reh-im-walde-ii-30019618>

Ein schlafendes Reh liegt zusammengekauert mit zurückgebogenem Kopf in einer Mulde zwischen farbigen Facetten, die den Waldboden darstellen. Eingeschlossen in die ineinandergreifenden rötlichen Segmente

118 Ibid., 7.

der nach hinten ansteigenden Senke, die durch das Grün stabilisiert wird, erscheint die sensible Gestalt des Rehs zugleich geschützt und ausgeliefert. Oben dringt der Himmel nachtblau in das Bild, weisse Zweige wehen herab, schwarze Schrägen neigen sich – möglicherweise bedrohlich – gegen das Tier. Franz Marc hat in diesem Bild Anregungen des Kubismus verarbeitet, so konnte er das Reh stärker in das Dickicht integrieren und es erscheint, als werde die Natur aus ihrem eigenen Mittelpunkt mit den Augen des Tiers gesehen. Kunsthistorisch wurde dies so interpretiert, dass ein Perspektivwechsel stattfindet mit dem Ziel durch das nachempfundene Sein des Tieres die Erfahrung einer unbekannten seelischen Dimension aufzuschliessen. „Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tiers spiegelt?“ sagt Marc. Die sanfte, versunkene Erscheinung des gelben Rehs im schwingenden Gewebe des Waldes vermittelt eine Ahnung von einer anderen seelischen Verfasstheit.

Literaturverzeichnis

- Adams, Monni. *Many-eyed mask, Kru*. In: Phillips, Tom (ed.). *Africa: the art of a continent*. Munich: Prestel, 1999.
- Arnheim, Rudolf. *Wilhelm Worringer über Abstraktion und Einfühlung* (1967). In: Arnheim, Rudolf. *Neue Beiträge*. Köln: DuMont, 1991.
- Arp, Jean. *Die Wolkenpumpe*. Hannover: P. Steegemann, 1920.
- Böhringer, Hannes. *Vorwort*. In: Böhringer, Hannes, Söntgen, Beate (hrsg.). *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Böhringer, Hannes, Söntgen, Beate (hrsg.). *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Çelik, Zeynep. *Displaying the Orient Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Clifford, James. „On Ethnographic Surrealism.“ *Comparative Studies in Society and History* 23, no. 4 (1981): 539-564.
- Copeland Buenger, Barbara. *Das Italien Max Beckmanns und Wilhelm Worringers*. In: Böhringer, Hannes, Söntgen, Beate (hrsg.). *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1985.

- Dor de la Souchère, Romuald: 1960. *Picasso in Antibes*. New York: Pantheon Books, 1960. Zit. nach Seckel, Hélène. *Anthology of Early Commentary on Les Femmes d'Alger*. In: Rubin, William, Seckel, Hélène, Cousins, Judith. *Les Femmes d'Alger*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- “The Ecstatic Message: Talking Music and Moving Image Art with Artists Ja’Tovia Gary and Arthur Jafa.” *YouTube*. October 12, 2019. Accessed 2 July 2025. https://www.youtube.com/watch?v=C89eNqpK-_k.
- Einstein, Carl. “Das Berliner Völkerkunde-Museum anlässlich der Neuordnung.” *Der Querschnitt* 6, no. 4 (1926): 588 f; Reprint: Einstein, Carl, Schmid, Marion et.al. (hrsg.). *Werke. Bd 2, 1919-1928*. Berlin: Medusa, 1981.
- Einstein, Carl. “Picasso.” *Neue Schweizer Rundschau* 21, no. 4 (1928): 266 f; Reprint: Einstein, Carl, Schmid, Marion et.al. (hrsg.). *Werke. Bd 2, 1919-1928*. Berlin: Medusa, 1981.
- Erdmann-Macke, Elisabeth. *Erinnerungen an August Macke*. Stuttgart: Kohlhammer, 1962.
- Frobenius, Leo. *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*. Halle: Ehrhardt Karras, 1898.
- Gates, Henry Louis. *Europe, African art, and the uncanny*. In: Phillips, Tom (ed.). *Africa, the art of a continent: 100 works of power and beauty*. New York: Guggenheim Museum Publications, 1996.
- Gilot, Françoise, Lake, Carlton. *Life with Picasso*. New York: Avon Books, 1981.
- Gordon, Donald E. *Deutscher Expressionismus*. In: Rubin, William Stanley (hrsg.). *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München: Prestel-Verlag, 1984.
- Gorgus, Nina. *Der Zauberer der Vitrinen: zur Museologie Georges Henri Rivieres*. Münster: Waxmann, 1999.
- Grayson, Saisha. “How Arthur Jafa Created a Contemporary *Guernica*.” *Smithsonian American Art Museum*. October 7, 2019. Accessed 2 July 2025. <https://americanart.si.edu/blog/how-arthur-jafa-created-contemporary-guernica>.
- Grebing, Helga. *Vorwort*. In: Grebing, Helga (hrsg.), Worringer, Wilhelm, Öhlschläger, Claudia. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: W. Fink, 2007.
- Grebing, Helga (hrsg.), Worringer, Wilhelm, Öhlschläger, Claudia. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: W. Fink, 2007.
- Hahn, Hans Peter. *Dinge erkennen. Materialität und die Formierung der Ethnologie als Wissenschaft*. In: Hilgert, Markus, Hofmann, Kerstin P., Simon, Henrike. *Objekt-epistemologien zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums*. Berlin: Edition Topoi, 2018.

- Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller.* München: R. Piper, 1911.
- Jafa, Arthur. "Love is the Message, The Message is Death." *Smithsonian American Art Museum*. Accessed 2 July 2025. <https://americanart.si.edu/artwork/love-message-message-death-117232>.
- Jafa, Arthur, Jocks, Heinz-Norbert. "58. Biennale Venedig: Gespräche Arthur Jafa: im Schatten der Hautfarbe." *Kunstforum International* Bd. 261 (2019).
- Lang, Siegfried K. *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*. In: Böhringer, Hannes, Söntgen, Beate (hrsg.). *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Malraux, André. *Picasso's Mask*. Transl. June Guicharnaud with Jacques Guicharnaud. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976.
- Matisse, Henri, Courthion, Pierre, Guilbaut, Serge (ed.). *Chatting with Henri Matisse: the lost 1941 interview*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2013.
- Niemeyer, Wilhelm. *Die Kunst und die Kunstschriftsteller*. In: *Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*. München: R. Piper, 1911.
- Preston Blier, Suzanne. *Picasso's Demoiselles: the untold origins of a modern masterpiece*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Rosenthal, Erwin. *Contemporary art in the light of history*. New York: G. Wittenborn, 1971.
- Rubin, William, Seckel, Hélène, Cousins, Judith. *Les Demoiselles d'Avignon*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- Rubin, William. *Picasso*. In: Rubin, William (ed.). "Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern. New York: Museum of Modern Art, 1984.
- Russell, John. "Art View. Jean Arp – A Pioneer worthy of Honor." *The New York Times*. August 10, 1986. Accessed 2 July 2025. <https://www.nytimes.com/1986/08/10/arts/art-view-jean-arp-a-pioneer-worthy-of-honor.html>.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 1. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. Zürich: Haffmans, 1888 (Leipzig, 1859).
- Seckel, Hélène. *Anthology of Early Commentary on Les Demoiselles d'Avignon*. In: Rubin, William, Seckel, Hélène, Cousins, Judith. *Les Demoiselles d'Avignon*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- Simmel, Georg. *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903). In: Kramme, Rüdiger, Rammstedt, Angela, Rammstedt Otthein (hrsg.). *Gesamtausgabe Band 7, Aufsätze und Abhandlungen: 1901-1908 Band I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

- Stein, Gertrude. *The autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Harcourt, Brace, and Company, 1933.
- Szemethy, Hubert. *Felix von Luschan und die österreichische anthropologisch-ethnographische Ausstellung bei der Pariser Weltausstellung 1878*. In: Nikolasch, Franz (hrsg.). *Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 2017* (2018): 25-60.
- Ubl, Ralf. *Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde*. In: Böhringer, Hannes, Söntgen, Beate (hrsg.). *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Uhde, Wilhelm. *Picasso et la tradition française: notes sur la peinture actuelle*. Paris: Éditions des Quatre-Chemins, 1928.
- Uhde, Wilhelm. *Picasso and the French tradition; notes on contemporary painting*. Transl. F.M. Loving. Paris: Éditions des Quatre-Chemins, 1929.
- Uhde, Wilhelm. In: *Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*. München: R. Piper, 1911.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper, 1976 (1959).
- Worringer, Wilhelm. *Formprobleme der Gotik*. 2nd edition. München: R. Piper & Co., 1912.
- Worringer, Wilhelm. "Zum Problem der modernen Architektur." *Neudeutsche Bauzeitung* 7 (1911): 498.
- Worringer, Wilhelm. *Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst*. In: *Im Kampf um die Kunst: die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler": mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*. München: R. Piper, 1911.
- Worringer, Wilhelm. *Künstlerische Zeitfragen*. München: H. Bruckmann, 1921. In: *Fragen und Gegenfragen*. München: Piper, 1956, zit. nach Ubl, Ralf. *Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde*. In: Böhringer, Hannes, Söntgen, Beate (hrsg.). *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 2002.

Danilo Lovisi

Diploma in art history from the Ecole du Louvre, Paris; Former cultural Director of Fondation Jean-Félicien Gacha in Bangoulap, Cameroon and the Maison Gacha in Paris, France

Commentaire

*La grandeur subtile d'El Anatsui, d'après
Susan Mullin Vogel*

Abstract

Freshly arrived in Paris for an exchange year, Danilo Lovisi was struck and almost aesthetically shocked by the metallic and yellowish sheen of an artwork, which from a distance reminded him of the crochet patchwork bedspreads made by his grandmother in Brazil. The creator of this shimmering work in the Modern Art Museum was El Anatsui, an artist from Ghana who still lives mainly in West Africa, in the small university town Nsukka in Nigeria.

With this experience in his memory and new works by the artist in an exhibition currently on view in mind, Danilo reviews Susan Mullin Vogel's book, *El Anatsui. Art and Life*. He finds it very compelling and carefully researched through conversations with the artist. It also provides insight into the contemporary art situation in Africa. The book's photographs, many of them taken by the author herself, are also excellent and give a sense of the variety of possibilities inherent in El Anatsui's "moving sculptures", the artist's stylistic signature. They are draped on walls, hang from the ceiling of an exhibition hall or are even sometimes attached to facades. – A review of earlier creative periods, the manufacture of fine wood sculptures for example, is also offered in the book. However Lovisi focuses on the poetic transcendence of the recycled materials, which

for a moment remind him of profane and survival activities like scavenging in the streets of Latin America. On the one hand El Anatsui's works are subtle comments on scarcity, but above all they elevate and structure mass produced things into abstract art.

With the passage of time between two editions (2012 and 2020) of her book, Susan Vogel has been able to further define and reflect the contours of this African artist, who is now a pillar of the contemporary world art. The new edition presents not only new texts, but a solid and enlightened reflection, a way to refine the metallic and metaphysical contours of the artist's approach and what Lovisi calls his "manual poetics".

Keywords

El Anatsui – styles of two decades – contemporary African Art – abstract world art– Susan Mullin Vogel.

« Life is leaking but we're going to patch it »

Une expérience transcendante

Lors de l'une de mes visites au Centre Pompidou, j'ai été interpellé par les reflets métalliques et jaunâtres d'une pièce qui, de loin, me faisait penser aux couvre-lits en patchwork de crochet brodés par ma grand-mère au Brésil. J'étais encore étudiant en histoire de l'art quand j'ai vu pour la première fois une œuvre monumentale d'El Anatsui. Fraîchement arrivé à Paris pour une année d'échange, je passais une grande partie de mes heures creuses dans les musées de la capitale, en parallèle de mes nombreux boulots alimentaires. Cette scène s'est gravée en moi comme un choc esthétique.

Cette pièce, que je n'arrivais pas encore à saisir, m'a aussi fait penser à ces hommes et femmes dans les capitales brésiliennes qui récupèrent les canettes en aluminium pour les revendre aux centres de recyclage à des valeurs souvent dérisoires. Ils les portent sur des carrosses improvisés à deux roues, empilant

soigneusement les sacs transparents avec des kilos d'aluminium et métaux. Tel un Atlas dans une jungle de pierres. Certains pourraient y voir aussi des installations itinérantes qui dénoncent les coulisses d'une grossière société de consommation en déclin.

Ces reflets métalliques m'ont donc fait quitter Paris en quelques secondes. Je n'étais plus dans le bâtiment de Renzo-Piano, mais dans un *entre-lieu*, face à une œuvre qui me semblait brodée, assemblée, composée avec ces matières *à priori* d'appoint, ennoblies par les mains et le regard de l'artiste ghanéen. Une subtile transcendance provoquée par *Sasa (Manteau)* d'El Anatsui, acquise par le Musée National d'Art Moderne en 2005.

Cette grandeur subtile, cette transcendance¹, a été captée par Susan Mulin Vogel dans la deuxième édition de son nécessaire *El Anatsui : art & life*, à paraître chez Prestel. Avec le recul du temps entre les deux éditions, l'auteure a pu définir davantage les contours de l'œuvre et de la réflexion constante de cet artiste qu'est aujourd'hui un pilier de l'art contemporain mondial.

De 2012 à 2020: peaufiner les contours métalliques et métaphysiques

Lorsque certains auteurs décident de publier une édition supplémentaire d'un livre, ils se contentent de corriger les éventuelles coquilles passées inaperçues, ou ajouter un visuel ici et là. Ce n'est pas le cas de Susan Vogel. Cette nouvelle édition présente non pas uniquement des nouveaux textes, mais toute une réflexion solide et éclairée sur l'œuvre d'El Anatsui. Un moyen de peaufiner les contours métalliques et métaphysiques de la démarche et de la poétique manuelle de l'artiste.

Le changement est parfois subtil, mais profond. L'auteure modifie par exemple le titre du chapitre qui raconte la rencontre de l'artiste avec sa matière de prédilection : les feuilles métalliques. Au lieu de « *discovering metal sheets* » nous avons désormais l'utilisation d'un autre verbe : « *developing metal sheets* ». L'enrichissement ne se passe pas uniquement au niveau des titres, mais également par l'ajout de nouveaux chapitres dans la partie

1 « Je veux créer quelque chose qui n'a qu'une forme temporelle, un événement transcendant, comme la vie elle-même, fertile de possibilités, contingences et défis » El Anatsui, 2010.

Life : The bottle top palette ; metal cloths : the first decade ; styles of two decades ; inventing freely the second decade. Nous comptons également avec l'important enrichissement de deux nouveaux chapitres dans la partie dédiée à son *Art*. Un bloc consacré à l'Afrique et l'impact de ce territoire sur sa pratique, tout en veillant à éviter – et diluer – les stéréotypes réducteurs liés à cette appartenance. Et nous constatons également deux autres chapitres supplémentaires qui clôturent l'ouvrage : l'un dédié à l'*indéfinition* et un autre à la *transcendance*. Ces deux concepts sont cruciaux pour apprécier et comprendre, aujourd'hui, l'œuvre d'El Anatsui, et cela n'aurait pas pu exister sans un difficile et nécessaire travail de remise en question et des échanges directs entre l'auteure et l'artiste.

Au delà de l'Afrique, en Afrique

Susan Vogel revisite l'art et la vie de ce créateur en y apportant une vision plus ample et complète. Dans une période historique où l'intérêt envers l'art africain se solidifie – et dépasse, nous espérons, les effets éphémères et de mode –, découvrir l'histoire d'El Anatsui consolide l'idée que l'art contemporain dans le continent est vif, complexe et complet, et ce depuis plusieurs décennies. Nous nous réjouissons également en s'apercevant qu'il s'agit de l'un des premiers artistes d'origine africaine qui a su constituer sa renommée sans quitter définitivement le continent et ses pays d'origine. Un geste et un constat rassurants, qui lance un signe positif aux futures générations : oui, il est possible d'y rester, malgré les problématiques de ce territoire aux blessures multiples.

Pendant au moins la première partie du XX^e siècle, les historiens occidentaux ont éprouvé une embarrassante résistance à considérer et reconnaître l'art et l'histoire issue du continent africain. Dans les nouveaux chapitres de cette édition, Vogel aborde cette question avec finesse. Elle reconnaît davantage une dimension métaphysique au sein de l'œuvre d'El, ce qui fait en sorte d'englober les pièces avec une couche de complexité positive, de profondeur philosophique. Cela contribue à les éloigner des interprétations faciles qui visent à associer à tout prix – l'artiste et son œuvre, à une certaine ancestralité hors du temps, à une histoire sans attaches.

Il est important de souligner que cela ne nie pas l'apport des enseignements philosophiques, traditionnels et issus des religions africaines, ayant pu

toucher et enrichir la démarche de l'artiste. Il est en revanche crucial de signaler que cela n'a jamais été la seule ligne directrice, ou la seule matière avec laquelle l'artiste tissait et nourrissait ses créations et réflexions.

Nous apprécions particulièrement l'approche sensible de Vogel concernant cette question. La relation de l'artiste avec la tradition africaine vient au départ des livres ; cela veut dire que le premier contact avec ces éléments passe d'abord par l'intellect, et plus tard par son art et, par conséquent, par ses mains, par son corps. Il habite pendant son enfance et le début de l'adolescence chez son oncle, le révérend presbytérien Ametewee. S'il arrête de fréquenter l'église au début de l'âge adulte, certains concepts restent ancrés dans son imaginaire et sa vision du monde. Les notions de « spirituel » et de « sacré » sont pour lui source de réflexion, déclencheurs d'*insights*. Il considère que, compte tenu du fait que ces emballages métalliques ont une fois été utilisés, ils portent en eux une histoire immatérielle ancrée dans leur matière, accompagnée également d'une certaine aura spirituelle.

Politique : *une approche fine, subtile et pourtant profonde*

Si nous saluons l'intérêt grandissant envers l'art pensé, conçu et réalisé en Afrique, nous nous mettons en garde sur les attentes d'une partie du public et de la critique occidentale envers ces réalisations. Pour certains, si l'artiste est issu du continent, son œuvre sera fatalement associée à une expérience de vie marquée par les traumatismes sociaux et historiques. Pour d'autres, l'usage des matériaux d'appoint comme médium artistique est une évidence, et est considéré comme un signe de ce que *fait africain*, symbolisant une dite créativité face à une dite la précarité.

Ces caractéristiques peuvent retrouver un certain écho dans la réalité, en revanche ces stéréotypes ne font que diluer et assécher la complexité fertile et la finesse de conception et réalisation de l'art africain contemporain. Dans cette nouvelle édition, Vogel soulève cette question, quelque part politique, au sein de la démarche d'El Anatsui. L'artiste n'a jamais voulu faire de son art un étendard politique ouvertement, mais c'est justement dans cette intentionnalité du politique où peuvent émerger les formes les plus aiguisées, capables de débroussailler les racines d'un malaise sociétal et historique.

Du matériel à l'immatériel

« Je veux créer quelque chose qui n'a qu'une forme temporelle, un événement transcendant, comme la vie elle-même, fertile de possibilités, contingences et défis. » affirme El Anatsui dans une interview en 2010. Cette déclaration a le pouvoir de synthétiser et amplifier les valeurs essentielles de son art : gravité, recherche picturale, un certain degré de gentillesse et de sincérité. Une gentillesse venant du processus de réalisation, qui fédère de nombreux assistants, artisans et artistes au sein de son atelier. Une gravité et une sincérité qui dégagent des matériaux, une générosité des formes, ouvertes, prêtes à accueillir mais aussi à repousser, sans colère.

Si nous retenons un point éminent de cette nouvelle édition, c'est l'importance de laisser du temps aux œuvres pour qu'elles nous dévoilent leurs propres histoires. Des formes, des œuvres au départ matérielles, certes, mais qui proposent au regardeur un instant transcendant, vif, maniable, tel un rideau que l'on ouvre, un voile qui tombe, de manière déconcertante, organique, vitale.



Fig. 1. El Anatsui, Vue de l'exposition « En quête de liberté – Carte blanche à El Anatsui » à la Conciergerie, 2020 - curated by N'Goné Fall

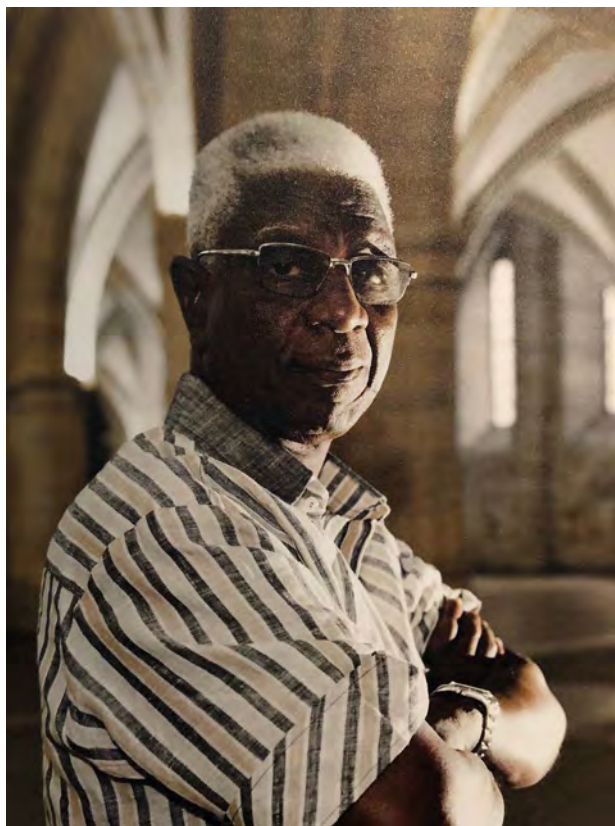


Fig. 2. Portrait El Anatsui par Eric Sander



Fig. 3. Installations spécifiques au site créées pour la Salle des Gens d'Armes. Elles ont été décrites dans des sources officielles comme des sculptures réalisées à partir de capsules de bouteilles et des installations vidéo conçues pour s'harmoniser avec l'architecture, en particulier les cheminées monumentales. Photos de Danilo Lovisi

Elizandra Barbosa

Nuno Alves

Cabo Verde Global Business, Cape Verde Islands

Cinema as a Strategic Sector to promote African Heritage. A case study of African Cinema

Collaborations

Carlos Alberto Barbosa – Cultural Heritage Institute of Cabo Verde

Guenny K. Pires – Txan Film Productions & Visual Arts

Welket Bungué – Actor and Filmmaker

Oluwaseun Babalola – D.O. Global Productions

Pedro Soulé – Kriolscope

Victor Drummond – Interartis Brasil

Abstract

This Case Study based on interviews aims to collect data and opinions with some agents of African Cinema. With the object of promoting African heritage and society, for this analysis we defined issues around the contribution of visual anthropology to the development of African cinema; the development of African cinema from the perspective of promoting heritage and historical leg-

acy; the contemporary cinema produced by Afro Descendants of the Diaspora with an Afrocentric vision; the creation of a network of international stakeholders focused on the promotion of African heritage and society through the 7th Art; how Cabo Verde can take advantage of its rich historical and cultural heritage, as well as its natural and scenic diversity; and how can collective management association of audiovisual artists transfer knowledge to African countries. The considerations point to the importance of creating the new image of Africa, with the cinematographic industry playing a fundamental role for this purpose.

Keywords

African cinema - Identity - Heritage - Culture - History - Diaspora

Introduction

Getting to know Africa through Africans could broaden our understanding, reversing stereotyped images of representation and contributing to a broader imagery about the continent. It could also open us up to new experiences and to the exchange of experiences that could show us new means of cinema production and distribution that go beyond the Hollywood model. (Janaina Damasceno)

Communication vehicles play an essential role in the construction of cultural identities and in the promotion of a country's heritage. Television, radio and cinema, as products of the cultural industry, provide social models that allow the reflection of the values and beliefs that constitute a culture.

In relation to the cinema, its role is strategic in the affirmation of cultural identities and in the promotion of the heritage of a people, this is because, the cinematographic production, regardless of its objective of information or entertainment, is imbued by the cultural context where it is produced.

Cinema in Africa can be a great agent in building a positive image of the continent, where its cultural, historical, natural and human heritage is safeguarded and disseminated in a coherent way, bringing a new paradigm in the communication of the continent, with a narrative that values the heritage wealth of African nations, whether at the human, material or immaterial level.

Methodology

The authors adopt a methodical approach to this case study, which contains the following steps, that aim to ensure objectivity and the view of stakeholders around the theme:

Part 1 – Data collection (Filmmakers Opinions)

Part 2 – Evaluate and analyze the data

Part 3 – Presentation of results and proposals.

Filmmakers Opinions

Date: February 2021

(i) Carlos Alberto Barbosa – Cultural Heritage Institute of Cabo Verde (IPC)

According to the Cultural Heritage Institute of Cabo Verde (IPC – acronym in portuguese), the documentary “*Tabanka ka ta kaba*” made by the institution’s visual anthropologist, Carlos Alberto Barbosa, was selected to be part of the III International Sample of Audiovisual Works on Intangible Cultural Heritage from March 25 to 28, 2021 in Mexico.

In 2012, Barbosa made his first documentary – “The festivities of *São João Baptista* – island of Brava”, but it was with “*Tabanka ka ta kaba*” (2017), that the master in visual anthropology at the University of Barcelona, has enrolled in festival. The Cape Verdean documentary is the first to be present in the International Sample of Audiovisual Works on Intangible Cultural Heritage.

An event, with the objective of creating an international space where a selection of audiovisual works related to Intangible Cultural Heritage is displayed, focusing on:

- Strengthen cultural policies to promote the creation, production, distribution and access to diverse cultural goods and services;
- Disseminate and publicize audiovisual works from around the world that are related to the Intangible Cultural Heritage;



Fig. 1 Documentary cover *Tabanka ka ta kaba*



Fig. 2. Carlos Alberto Barbosa

- Create bridges and channels to facilitate equitable access to works and audiovisual content that promote a balance between the supply and flow of cultural goods and services;
- Encourage creativity and diversity of cultural expressions in public exhibition spaces, promoting the dissemination of ideas and ways of seeing the world.

Independent filmmakers, associations and civil organizations, public and private institutions of any nationality can enroll in the event, with one or more works whose realization and central theme have been motivated or related to the domains of intangible cultural heritage (oral traditions and expressions, arts and performances, rituals and festive acts, the universe and traditional craft techniques, etc.).

This is an opportunity for the internationalization of *Tabanca*, a national intangible cultural heritage since August 2019, with the Ministry of Culture and Creative Industries working on its application process for UNESCO World Heritage, according to the statement from the IPC. It adds that the Government of Cabo Verde has been outlining strategies aimed at safeguarding, valuing and promoting cultural heritage inside and outside the country, believing it to be one of the important instruments for promoting peace and sustainability, and still a tourist attraction.”

Source: Cultural Heritage Institute of Cabo Verde (IPC)

Question: How do you think visual anthropology can contribute to the development of African cinema with a focus on cultural heritage?

Carlos Alberto Barbosa – “I consider that visual anthropology can contribute a lot to the development of African cinema in general and Cape Verdean in particular, especially within the scope of intangible cultural heritage.

Cabo Verde is a small country, poor in natural resources, but rich in cultural expressions, mainly related to intangible cultural heritage.

In each of the nine inhabited islands, we can find cultural particularities that make Cabo Verde a very interesting cultural mosaic, which can be widely disseminated, internally and externally, through audiovisual works carried out within the scope of visual anthropology. An example of this is the case of my ethnographic film: “*Tabanka ka ta kaba*”, which is currently in an international exhibition of audiovisual works in Mexico. This event will allow a wide dissemination of *Tabanca*, in the world.

Tabanca, as we know, was in the past insistently banned by colonial authorities, with the aim of eradicating it, in Cabo Verde. In this context, the colonial authorities produced a detracting discourse, misrepresenting the real essence of *Tabanca*, because it represented a dangerous organization that could suddenly foment a popular rebellion against the oppressor.

This phenomenon may explain, on the one hand, the little existing scientific production on *Tabanca* and, on the other hand, the fact that it has not expanded to the other islands, besides Santiago and Maio. The alienating effect of this speech was so effective that the *Tabanca* was still little known today, in Cabo Verde.

But fortunately the intent of the colonial authorities did not have the desired effect, since *Tabanca* still exists today on the islands of Santiago and Maio.

Therefore, I affirm that *Tabanca* is a cultural manifestation of resistance. The title of my documentary is the result of this reality, which, incidentally, is not my own, but it is a claim by the captives of the *Tabanca of Achada Grande*, which I found inscribed with huge letters on a wall next to the house of *Tabanca* from the same group, saying: “*Tabanka ka ta kaba*” (*Tabanca* doesn’t end).

Tabanca is now officially recognized as being a Cape Verdean intangible cultural heritage, since August 9, 2019. This date represents a historical landmark that clearly demarcates itself from all the legal decisions of the colonial past and which reverses the vision of *Tabanca*, within the scope of cultural heritage in Cabo Verde.

In this way, I consider it necessary to make a good dissemination of research works, ancient and current, related to *Tabanca*, so that all Cape Verdeans, in the country and in the diaspora, have a proper knowledge of their true cultural heritage.

The participation of this documentary in the event, in Mexico, may also contribute to increasing cultural tourism in our country, taking into account that Cabo Verde's economy depends greatly on the tourism sector, as was evident with the current pandemic, caused by COVID-19.

With my work, I also intend to encourage the introduction of visual anthropology in the academic curriculum in national universities, especially arousing the interest of young people, since there is still a lot of work to be done in this area of research, in Cabo Verde.

Finally, I think that the development of Cape Verdean cinema would also mean the development of African cinema, since Cabo Verde is part of Africa.”

Date: March 2021

(ii) Guenny K. Pires – Txan Film Productions & Visual Arts

Txan Film Productions & Visual Arts, a LLC Company, under the City of Los Angeles, State of California and Cabo Verde Islands, is an independent motion picture production company were formed in February 2005 by Guenny K. Pires filmmaker/cinematographer and visual arts teacher and later joined by Jeremy C. Gredone writer/editor/producer, Vasco A. R. Pires Visual Artist, and Cedric O'Bannon to produce high quality, thought-provoking, profitable low-budget documentaries, and educational visual media that explore important issues with honesty, as well as theatrical motion pictures and television programming to be experienced by a wide variety of audiences.

The Company has been engaged in the business of film production and educational production for the past fourteen years.

Recently Txan Film Productions & Visual Arts opened a new office at the capital city of Cabo Verde, Praia – the homeland of Guenny K. Pires.

The African Division of TFPVA is managed by the officers of Txan Film Productions & Visual Arts and Associates, Guemysson Pires, Isabel Fontes, Emilia Wojciechowska, Mano Preto (Cabo Verde) under supervision of filmmaker, Guenny K. Pires.

TFPVA is associated with over 70 filmmakers, producers, and distributors' organizations from 23 countries across the globe, from Europe, Africa, Asia, Pacific, North America, and Latin America. They produce films that portray/represent the historical and fictional stories that capture the essence of the African Diaspora – primarily the West Coast of Africa, including Portuguese speaking countries, islands of the Caribbean, Cabo Verde Islands, and the Americas in a unique method of quality filmmaking. They produce informative multimedia resources and entertainment that cover societies and cultures within the African Diaspora – primarily of the Atlantic region (islands of the Caribbean, Cabo Verde, São Tomé and Príncipe) and the Americas, that is not normally covered by mainstream media and/or within the scholarly discourse. The development and exposure of Cape Verdean culture are at the forefront of Txan Film's objectives.



Fig. 3. Guenny K. Pires

In February 2020 Txan Film Productions & Visual Arts made the World Premiere of the film 'THE VOLCANO'S LAST WISH' at the Pan African Film & Arts Festival and was nominated for Best Short Narrative Film. It's the first

film from Cabo Verde ever to be nominated for Best Short Award at the Pan African Film Festival.

THE VOLCANO'S LAST WISH is a 25-minute film part fact and part fiction. It is part of cultural history and part cultural fable. Ultimately, it is a homerooted story from the heart about storytelling itself. The story shot between November of 2018 and July 28th, 2019, at *Chã das Caldeiras*, Fogo island, Cabo Verde, West Africa.

The film was also present at other international festivals during the year 2020, such as:

- National Student Film Festival Award for Best Short Narrative, 2020
- Roxbury International Film Festival Award for Best Short Narrative, 2020
- Silicon Valley African Film Festival Award for Best Short Narrative, 2020
- Africa in Motion Film Festival, Nominated for Best Short Narrative, 2020
- Kugoma Film Festival, Nominated for Best Short Narrative, 2020

In March 2021 he was named a finalist in the 5th edition of the Europe Film Festival 2021.

Question: Based on your experience, how do you consider African cinema's development from the perspective of promoting heritage and historical legacy?

Guenny K. Pires – “I believe that every culture has its own stories or narratives, shared as entertainment, education, cultural preservation, and instilling moral values. Storytelling is the artistic expression of humanity, and each story opens a window into the community to which it belongs.

Historically film production and market-driven trends towards a more confident representation of African heritage legacy. We depart from earlier state creativities in their explicit focus on visual style and design, raising new requests about the links between heritage and visual aesthetics and asking for an appreciation of cultural heritage that considers issues of style, design, and social development.



Fig. 4. Film stills from the movie *The Volcano's Last Wish* (Michel and Musa-Maximiano)



Fig. 5. Film stills from the movie *The Volcano's Last Wish* (Musa-Maximiano)

It's important to mention that a substantial portion of what constitutes African cultural, symbolic, and intellectual thought and practices – be they oral, written, dramatic, visual, or filmic – can be categorized as responses to and interpolations in the factors and forces that have molded Africa cinema over time.

Nevertheless, African contribution to cinema's global civilization as producers and transmitters of their images is a comparatively recent phenomenon, seeing back merely to the 1960s. Africa's initial position in this development of cinema was that of a receiver/consumer of film products made mainly in and western. Countless of these films also used and continue to exploit Africa and Africans as resources to discover and disseminate images and discourses of Africa and Africans drastically at odds with Africa and Africans' histories and actual realities.

Despite its youth and the variety of devastating odds against which it is struggling, cinema by Africans has developed steadily over this short period to become a significant part of a global cinema civilization. It brings various significant influences. Additionally, it is part of a worldwide film movement aimed at fabricating and promoting a popular alternative cinema, one that corrects the distortions and stereotypes propagated by dominant western cinemas, and one that is more in sync with the realities, the experiences, the priorities and desires of their respective societies.

A significant development in African film culture in the last two decades is turning toward the subject of history and cultural heritage. Since its commencement in the 60s and 70s, a significant portion of African cinema has focused. It focuses on racism, colonial exploitation, injustice, identity, tradition and modernity, hopes, betrayals and disaffections of independence, immigration, racism, and many other social justice issues. Historicizing these problems and creating narratives based primarily on events, figures, and history subjects have emerged in recent years as a prominent characteristic of African film culture. In the past two decades, a superficial glance at African film production will demonstrate contributed to promoting heritage and historical legacy.

I think countless recent African films present varieties of the African past from African filmmaker's perspectives, which contest and challenge official and popular European accounts. As black filmmakers, we should take advantage of current multifaceted and balanced histories, specifically the histories of slavery, imperialism, colonialism, and post-colonialism. Their subject matter and periods are broad, covering individual figures and collective movements and events in the pre-colonial, colonial and post-colonial periods of African history.

In Cabo Verde's context, I believe the cinema and cultural heritage development are moving forward slowly. Still, the future promises a significant expansion because of the influence of the 11th Island culture, life experience, figures, and mixing cultural influences. The Cape Verdean people are everywhere, which is promoting the Cape Verdean people and its film industry. Still, the government

must invest many financial resources, including promoting visual arts education, building film studios, and an extensive network with the world film industry. As a new country, Cabo Verde must look back on the struggle for liberation and focus on the formation of heritage as a process of styling that vest 'culture and tradition' with an aesthetic appeal promoting heritage and historical legacy.

The contribution of cinematographic and audiovisual production to the construction and strengthening of the Cultural Identity of Nations is a reality recognized by Amílcar Cabral in the various phases of the liberation struggle. For this reason, very early Cabral sent Guineans to Cuba to train in the seventh art. These young filmmakers played a fundamental role in recording the various stages of the struggle, but above all, documenting the oral tradition and all the people's cultural forms.

Cabo Verde government and private companies such as banks, business entities, universities, and others must support the production and promotion of new film festivals, films, and arts education. Nevertheless, cultural exchanges between the islands and diaspora advance the great potential of know-how to existing and are available to support the country's development. In terms of recent films produced in Cabo Verde, we should mention the award-winning short narrative film *"The Volcano's Last Wish"* produced by Txan Film, which has attracted an audience worldwide.

In the context of independent filmmaking is emerging along with new film festivals such as Praia International Film Festival and the recent DjarFogo Cine-Fest International Film Festival; it will feature a film screening, visual media educational and cultural programs, post-film conversations, workshops, masterclass, and celebration of Fogo's live culture. The event expects to screen over 70 films and welcome nearly 10,000 attendees in 2021, making it one of the largest film festivals in the Cabo Verde Islands. We must continue producing films focused on our heritage, history, and culture to bring investments and tourists to the country.

As stated by Noemie Njangiru, culture and development coordinator at the Goethe-Institute: *"There are two reasons behind our investment in reliable information about the continent's film industries: firstly, the sector has a huge potential to contribute to economic growth and create employment opportunities. Secondly, we believe that strong film industries and better conditions for pan-African collaborations can contribute to undoing stereotypes, particularly in the context of the Western gaze on 'Africa.'"*

In national cultural heritage, local cultural traditions were further transformed, objectified, and nationalized. For example, *"funaná, batuco, finason, reinado"* earth cloth, oral poetry, and lifestyles, to mention a few aspects of cultural

heritage, broader revolution and new aesthetics of Cape Verdean filmmaking among the young population.

As I mentioned early, Africans' armed struggles against various European colonial powers have provided rich narrative material for several African filmmakers who preserve this magnificent moment of our history on film and use it to talk about the pressures and confronts of the post-liberation moment. For example, Portuguese colonialism in Angola, Guinea-Bissau, and Mozambique and the armed resistance to it is the subject of several films in recent years in entire Africa.

On the other hand, a significant portion of the films that establish African Cinema shares a few elements in common with radical film practices from different parts of the third world. These include Third Cinema techniques as articulated by Fernando Solanas and Octavio Getino, Imperfect Cinema as established by Julio Garcia Espinosa, and Cinema Novo as expressed by Glauber Rocha and others. The approaches and styles encountered in these films are also diverse, ranging from linear realist methodologies to non-linear, symbolic, and, sometimes, experimental ones.

The most significant female figure is the filmmaker, Sarah Maldoror, considered the mother of African Cinema, who has the liberation struggles of Africans against colonialism. A bit early, I find *La Noire de ...* (1966), a film of the Senegalese writer and director Ousmane Sembène. He is often described as the "father of African cinema," which was his debut movie. A brief feature based on one of his own short stories is a tale of sexual politics and the empire's cultural norms. The film stars the Senegalese actor Mbissine Thérèse Diop as Diouana, a young woman from Dakar who comes to work as a nanny in the south of France, which turns out to be far from the leisured paradise she had hoped for.

I want to mention the glory moment in Ethiopian history that Haile Gerima retells and claims not just for Ethiopia, but the whole of Africa, in his film, *Adwa: An African Victory* (1999). The kind of critical embrace and celebration of such glory moments of African history and their projection into the present and the future, evident in Gerima's *Adwa: An African Victory*, as well as in many other films such as Jean-Marie Teno's *Afrique, Je Te Plumerai* (1991), informs the masterpiece of Raoul Peck, *Lumumba* (2000). Another masterpiece, perhaps, the most imaginative and compelling revisioning of the story of slavery and resistance from an African point of view, is no doubt Haile Gerima's *Sankofa* (1993), which foregrounds race and gender in a Pan-African re-narration of the experience of slavery.

Even today, African filmmakers still look back at such periods of the past but with different formal approaches and ideological aims. For example, in *Keita*:

Heritage of the Griot (1994), Burkinabe filmmaker Dany Kouyaté goes back centuries and re-enacts the Mande 'master' narrative, the epic of Sundiata Keita, the thirteenth-century founding figure of the Mali Empire.

Another brilliant filmmaker is Luandino Vieira, who, at the time, was imprisoned by the Portuguese colonial authorities in a labor camp in Tarrafal in the Cabo Verde Islands. Maldoror's next film on the armed resistance in Guinea-Bissau was *Des Fusils pour Banta* (1971), a film shot in the guerrilla battlefields of Guinea-Bissau. Her first feature film, *Sambizanga* (1972), shot in Congo-Brazzaville, remains to this date the most imaginative and moving portrait of the preliminary phase of the Angolan liberation struggle against Portuguese colonial domination.

Presently, in the Portuguese-speaking countries, Flora Gomes of Guinea-Bissau also assumes the task of preserving and moving beyond the experience of armed struggle in Guinea-Bissau in his critically acclaimed first feature, *Mortu Nega*, made in 1989. Let us focus on lessons left from slavery, struggle for liberation, and post-independence to produce new films to educate youth. And provide perspectives on the oppression, exploitation, and resistance of Cape Verdeans that stand in stark contrast to the manipulative dominant narratives of afro-communism and anti-communism propagated by the Portuguese and the apartheid South Africa. I think black people should tell their stories using their voices.

As I have indicated elsewhere, African filmmakers have been increasingly undertaking to retell the African past looking in the past at present and future from their diverse subject positions. Such tasks take on the aura and weight of a cultural duty and obligation, for as Franz Fanon correctly observes, "Colonization is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures and destroys it." Most notably, all of these films affirm African agency and subjectivity, grounding their versions of history and promoting heritage and historical legacy.

Date: March 2021

(iii) Welket Bungué – Actor and Filmmaker

Born in Xitole (Guinea-Bissau, February 7, 1988), he is of Balanta ethnicity, is internationally known for his work as an actor and director. Son of Paulo T. Bungué, a forest engineer specializing in cashew culture, an expert in Guinean forest territory

and son of Segunda N'cabna, ex-military and retired from the Guinean National Guard. Her maternal reference was Maria de Fátima B. Alatrache, who worked for many years as a teacher in Guinea-Bissau. Son of emigrants, Welket started his artistic training in 2005. He has a degree in Theater in the field of Actors (ESTC / Lisbon) and a postgraduate degree in Performance (UniRio / RJ). He has been a permanent member of the Portuguese Academy of Cinema since 2015. In 2012 he was awarded the "Best Actor Award" for his performance in 'Mütter'. In 2019 he produced more than six short films such as 'Intervention Jah', 'It's Good to Know' or 'Run Who Can, Dance Who Can Hold' and his films have been circulating internationally at numerous film festivals such as Africlap (France), Zanzibar Intl. Film Fest., Afrikamera (Berlin), IndieLisboa, DocLisboa, Fest. Intl. de Cinema in Rio de Janeiro or the Stockholm Dansfilmfestival. Welket directed the short films 'Eu Não Sou Pilatus' (2019), 'Arriaga' (2019) and 'Bastien' (2016) in which he was distinguished with the "Best Actor" and "Best First Work" awards at the Shortcutz 2017 awards in Viseu and Ovar respectively. Still in 2019, he was distinguished with the "Angela Award – On The Road" at the Subtitle Festival in Kilkenny, Ireland, directed by Richard Cook. Welket Bungué was part of the cast of 'Joaquim' (Comp. Intl. Berlinale 2017), by Marcelo Gomes, 'Corpo Elétrico' (IFFR 2017), by Marcelo Caetano, 'Kaminey', by Vishaal Bahardwaj, 'Cartas da Guerra' (Comp. Intl. Berlinale 2016), by Ivo M. Ferreira and stars in Franz Biberkopf in 'Berlin Alexanderplatz', the new film by Afghan-German director Burhan Qurbani ('We Are You, We Are Strong'). Since 2016 he works regularly with the theater company Mala Voadora (Portugal). He is a co-founder of the production company KUSSA, speaks for international entities, develops Dramatic Writing, Screenplay, Performances and Theater. Currently lives in Berlin.

Question: What is your opinion of contemporary cinema produced by Afro-descendants from the Diaspora with an Afrocentric vision?

Welket Bungué – "This question requires some reflection and this question is also the basis of my work in continuity, that is, I believe it is possible to speak of an Afro-Portuguese-speaking cinema, which focuses mainly on the construction of new Afro-centered narratives and which aims to reflect, rewrite what is the positioning of African black diasporas not only in Europe but also in Portugal,



Fig. 6. Welket Bungué. Photo Credits – Kristin Bethge

as is the case with me and other directors who correspond to the same background profile that I have. And this is a cinema that mainly aims to empower its actors, that is, the bodies that are represented in these film pieces, but also the community to which these films propose to reach, communicate and also raise awareness through artistic making. This cinema can be seen in the works of Vanessa Fernandes, Filipa César, Lolo Arzik, Ana Tica, and, for example, the performer Grada Kilomba, who although works with another audiovisual language that is not specifically cinema, also has this very present in her filmography. And of course, this logic of thought and this logic of artistic execution are things that greatly favor the proximity to the African continent, its people and its various diasporas, not least because it shows a human landscape, such as an imagistic portrait and a much more imaginary one, empowering and full of hope for what comes next. So this is, above all, the concept or movement in the face of cinema as a form of artistic expression that I believe will certainly somehow help to bring a more promising future for the cinema particularly made by authors who correspond to the African Diaspora. Well, beside that, we must not forget



Fig. 7. *Bastien* movie poster

that in the African continent there is a whole movement that is also film-based, which becomes specific according to the territory from which it comes. Ghana has a type of filmography that well differs from the Nigerian, but it also differs from the Angolan and so on, but there is one thing that they have in common, which is this rescue of what the authors' immaterial values are, of your community and also of what are the references that these new filmmakers have, that they are no longer canonizing references and that have their origin in what are European reproductions. At this moment, the thing is shifted to another reference especially more Afro-centered and that is what I try to say when I speak to you about an Afro-Lusophone cinema in the case of authors of African origin who speak the Portuguese language, they make a type of cinema that is possible to travel in all territories where the Portuguese language is understood.”¹

1 Note: Audio transcription and translation from Portuguese to English.

Date: April 2021

(iv) Oluwaseun Babalola – D.O. Global Productions

Oluwaseun Babalola is a Sierra Leonean-Nigerian producer/director who has worked across North America, Africa, and Europe. Her company, D.O. Global Productions, specializes in video production and content development in Africa and its diaspora.

With this company, she created, produced, and directed *ŞOJU*, an award-winning documentary series showcasing the diversity of youth culture in Africa. The ongoing series has been filmed in Nigeria, Sierra Leone, Kenya, Ghana, Ivory Coast, Botswana, and Spain. Awards for this series include Semi-Finalist, Atlanta Docufest, Best Documentary, AfroFuturism Festival Cinema Chicago, Best Achievement in Short Documentary, Silicon Valley African Film Festival, and Best Short Documentary, West African Film Festival. She also won the award for Best Emerging Storyteller, Imagine This Women's International Film Festival, for her short film *PAOLA Y LUCIA*.

Oluwaseun aims to celebrate Black identity using film, television, and digital media. Her work can also be seen on shows such as CNN's *United States of America* with W. Kamau Bell, The Africa Channel's *Africa Everywhere*, CNBC's *Streets of Dreams*, and the feature documentaries, *Picture A Scientist* and *Trichster*.



Fig. 8. Oluwaseun Babalola

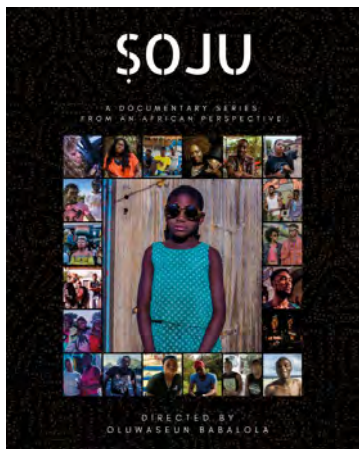


Fig. 9. Poster of the documentary series *\$OJU*

Her community and media initiatives, including a three-day convention to support capacity building in creative industries in Lagos, Nigeria, have placed her as a cohort of Global Startup Ecosystems' Africa Digital Accelerator. She is also a cohort of Creative Producer Indaba Residency, hosted by EAVE, Realness Institute, IFFR Pro and Sundance Institute.

Outside of film and television, her photography has been featured in *Vogue Italia* and as a part of the shadomag London photo exhibition of female photographers, *I Am A Woman: Global Womxnhood*.

Currently, Oluwaseun is producing a feature documentary for HBO. She continues to develop, write, direct, and pro-

duce projects and travel with her films—using them to address the role of documentary in preserving culture and the importance of women in front of, and behind, the camera.”

Question: Given your international experience, vision and know-how, how can we create a network of international stakeholders with a focus on promoting the African heritage and society through the 7th Art – cinema?

Oluwaseun Babalola: “Every country has to do their part in promoting their cultural heritage and doing so takes strategy. In Africa, we have so many different infrastructures, I don’t believe we can all promote heritage and society in the same way. That being said, I do believe that in order to ensure that any strategy is beneficial and sustainable, there are specific areas that need attention.

(i) The first area is within the local governments and institutions: African art, and the promotion and preservation of African heritage, need to be seen as a priority. Unfortunately, many governments do not realize that cinema is more than a “hobby.” It is a necessity for societal understanding and also a massive boost for local economies. Prioritizing art, film, and television production can create jobs and increased opportunities in the entertainment and tourism sectors.

This will take community solidarity in voting, lobbying, and political pressure. It’s a lofty goal and will take time, but if successful, would be ideal. Local governments have the power to be African cinema’s primary stakeholder. Establishing grants, facilitating co-productions, creating tax incentives, and more, can support citizens and provide them with a stable environment to pursue cinema. With more filmmakers, you get industry growth, which then helps establish a presence inside and outside of the continent.

(ii) The second area to approach is social mindset:

If our governments take a while to catch onto the undeniable existence of African creativity, how do we use what we have in the meantime?

Africa has an incredible resource at its disposal: people power. Not only are there 1 billion of us on the continent, there are millions of us spread across the globe. We need to start utilizing this advantage by seeing each other as peers and not competition. This is an area that not even Hollywood has perfected, but when it comes to Africa and the diaspora, skills sharing, and networking would be tremendously impactful.

For example, in my experience, there are many African filmmakers outside of the continent who can use assistance in navigating entertainment industries or who would like to start initiatives in Africa with their own private funding. Unfortunately, they don’t have a community or network to refer to and feel intimidated by the task. I’ve also met many Africans within the continent who could benefit from equipment assistance or access to funding from the United States or Europe, but again, don’t have a referential community. If we were to combine forces, everybody benefits. There needs to be space for collaboration in order to learn and grow from one another, and with time, we might be able to become each other’s stakeholders.

(iii) Last but not least, we need to focus on staying true to our voice.

What makes us uniquely “us”? They say that the more specific your content is, the more universal it feels. If audiences relate to African cinema, that by itself is promotion. What makes film rise above the rest is its truth.



Fig. 10. Pedro Soulé

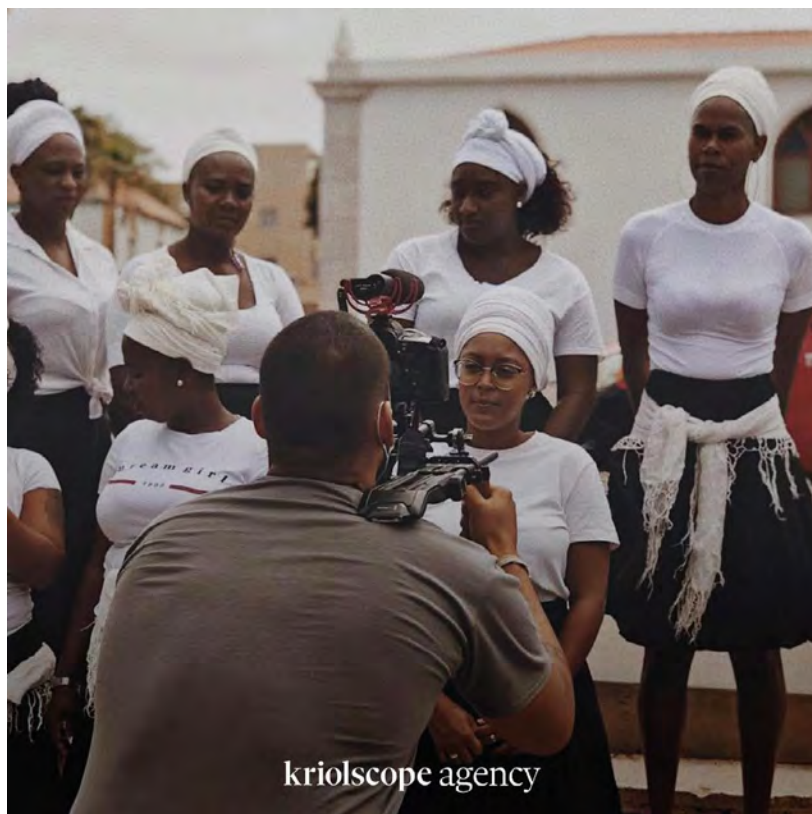


Fig. 11. Cabo Verde Batucadeiras, Kriolscope Production

If we spend time creating content just for the paycheck, content that has no substance but might make one popular, or cinema that mimics what we see in the west with nothing innately African, it's going to ring false. We lose more than audiences; we lose our sense of self. We need to take time and care in crafting our stories; quality stories that are specific to our countries, ethnic groups, and languages. This is the way we can maintain our identities in both film and in society. We have the influence; we just need the confidence to stick with it—to showcase unique and honest expressions of African authenticity.

Ultimately, building and promoting our cinema begins with understanding the importance of our agency, and putting our past, present, and future, into our own hands.”

Date: July 2021

(v) Pedro Soulé – Kriolscope

Pedro Soulé is a Cape Verdean film producer based in the city of Mindelo.

With a degree in business management, Soulé worked in different business areas and founded the production company Kriolscope together with director Nuno Miranda, focusing on audiovisual production.

Soulé produced “*Kmêdeus*” by Nuno Miranda, financed and premiered at the Rotterdam International Film Festival and selected for the *We are one Festival da Tribeca*, was the local producer of the award-winning film “*Vitalina Varela*” by Pedro Costa and the program “Club Atlas” feat DJ Branko e Dino D’Santiago from RTP1.

In 2020, he co-founded the Baobab Film Collective to produce Afro-centrist content for television. He is selected for the EAVE 2021 producer’s workshop with the Baobab project “Solomon and the machine” (8 eps), is the producer for Africa and the Atlantic region of the documentary project “The Whalers”, selected for the Cannes Film Festival 2021, and he is the main producer of other Cape Verdean film projects in development.

Brief background on the role Kriolscope has played in Cabo Verde in the film industry and the most prominent productions.

Kriolscope is a Cape Verdean audiovisual production company, founded in 2015 to work in the areas of Advertising and Cinema. The first cinematographic production appeared during 2019, with the documentary film “*Kmêdeus*” financed by the Rotterdam International Film Festival and premiered in January 2020, at the same festival. The film toured several countries, including Portugal, Spain, Italy, Scotland, England, Brazil, Angola, Mozambique and the United States of America, with the highlight being the selection for the WE ARE ONE online festival organized by Tribeca Enterprises and curated by festivals such as Sundance, Cannes, IFFR, Berlinale, among others.

During 2020, Kriolscope founded, together with other African producers based in Ghana and Canada, the Baobab Film Collective, which aims to execute film projects together, exploring the potential of each producer and country in an integrated manner.

Also in 2020, one of the projects of the collective Baobab, named “Solomon and the machine” a limited TV series written by Nuno Miranda, was selected, together with producer Pedro Soulé, for the EAVE 2021 producers workshop, and is currently under development.

In the current year of 2021, Kriolscope had one of its projects selected for the Cannes Film Festival – spotlighted docs projects – “The Whalers”, a documentary co-directed by Pedro José-Marcellino and Jerri Thrasher and which will be a co-production between Canada, Cabo Verde and France.

Kriolscope has other projects in its portfolio to be developed and which will be announced in due course .

Question: How can Cabo Verde take advantage of its rich historical and cultural heritage, as well as its natural and scenic diversity, for the development of a more vibrant and attractive cinematographic sector?

Pedro Soulé: “Cabo Verde has in its cultural, scenic and historical diversity one of its competitive advantages, another advantage is how little explored the country is, cinematographically and visually speaking.

I would say that we have the ideal framework, in the time and space in which the world’s film industry finds itself, for Cabo Verde to develop to become an attractive target for major film productions. Obviously, allied to this, we will have to create the proper legal framework, as was the first step taken with the creation of the Cinema Law, which should be regulated by the institutions and actors of cinema in Cabo Verde, and cemented with specific projects that will bring challenges and they will set precedents, such as the creation of treaties or mini-treats for co-production between Cabo Verde and other countries, so that credibility and confidence can be created to attract major cinema projects.

This entire journey, in my point of view, should be done by doing a little benchmarking in countries that have similarities with Cabo Verde and also seeking to establish partnerships with other countries in our African region, as what applies to Cabo Verde in relation to its potentialities for the film industry, it also applies to several other countries on our continent. Bearing in mind that the potentials vary between African countries, it would be important and

strategic to establish strategic plans that explore and integrate the different potentials and advantages for the sector to develop together.”

Date: August 2021

(v) Victor Drummond

– Executive President of Interartis Brasil

Brief contextualization of the role that Interartis Brasil has played in the collective management of the audiovisual sector in Brazil:

Interartis Brasil is a collective management association of audiovisual artists. It is an institution that today represents about 3000 artists and has been fighting hard for the rights of artists to be properly recognized in the national territory and, through reciprocity agreements with associations from other countries, it has also been represented in other territories. In the national territory, the association has been seeking to point out to the market the need to respect the artists’ activities and, above all, the appreciation of the collective. Today, the association has as chairman of the board the actress Gloria Pires, who has been playing a brilliant leadership not only for her representativeness, but also for her characteristics as a professional, always paying attention to changes in the market.



Fig. 12. Logo Interartis Brasil

Question: Brazilian audiovisual productions such as soap operas, films and series have a great impact on African Countries of Portuguese Official Language (PALOP – acronym in Portuguese), Brazil being one of the countries that sells and distributes the most audiovisual content in these markets. In this sense, how can associations such as Interartis Brasil transfer knowledge to the PALOP, helping these countries to



Fig. 13. Victor Drummond. Photo Credits – Roger Gobeth

develop a more vibrant audiovisual sector that ensures the good distribution of copyrights?

Victor Drummond: “The copyright system has been increasingly internationalized, especially in the audiovisual sector, and the role of collective management associations is, in the first place, to collect and distribute rights. On the other hand, fostering the creation of new associations is one of the activities that are also performed by associations, so that artists from each country can have their rights collectively recognized and respected. Finally, associations have followed a tendency to allocate part of their collections to social and cultural activities, which can stimulate markets that are still incipient in the audiovisual sector. It should not be forgotten that the distribution of works will also be universalized by streaming platforms, and the audiovisual market has been changing significantly in recent times. As for the role of Interartis and its support for the formation of a national association in Cabo Verde, the tools and possibilities have already been presented and encouraged, and it is now up to the national artists to organize themselves to move forward with this important project and , whenever they wish, they can count on our support and experience.”

Evaluate and analyze the data

We can understand the importance of Cinema for society. We saw how it was a key player in several world events and events throughout the 20th century and how it continues to play a fundamental role in analyzing the world today, walking hand in hand with history and other areas of the humanities such as Politics, Philosophy and Sociology.

The camera and the film are powerful instruments that, guided positively, can immortalize the history and culture of the peoples of the world and in this case specifically, the peoples of Africa.

The present becomes of great importance in the interpretation of the role of history, in which the preservation of identities would be strongly related to the preservation of what would make it “real”, both materially and immaterial. The past is no longer seen as an example and the acceleration of events and their re-interpretations raises the need to recover and preserve it, saving it from oblivion.

Revolutionary events, such as the independence of African countries, call attention to the end of the idea of a safe passage from the past to the future, where the notion of historical perception is more ephemerally modulated by media coverage, at the same time that, on the other hand, it creates a new form of historical narrative and social intervention.

Cinema has a fundamental role in the creation of the new image of Africa, it is an open path between the past and the present, having a preponderant role in the resumption of the heritage and identity of African Nations.

For a case study that intends to relate Cinema and African Heritage, the first interview conducted for data collection brought up a very important theme but with little approach in the African Film Industry, “the contribute of visual anthropology to the development of African cinema with a focus on cultural heritage” where we realize the need to integrate new stakeholders in the African film industry. These stakeholders are historians, storytellers, anthropologists, researchers, cultural managers and anyone who directly or indirectly can contribute to the creation of quality content that guarantees the authenticity of the African people.

During the interviews, we realized the important steps already taken and in progress in African cinema, both within the continent and in its diaspora. Respondents have different perspectives and experiences, yet complementary, which confirm the new approach of the African film industry with a focus on safeguarding its heritage values and its historical legacy.

An industry in constant development, which despite its structural limitations has all the conditions to project itself worldwide if it manages to interconnect agents within the continent with those from the Diaspora in a sharing of knowledge, experiences and transfer of know-how, thus generating network groups and communities for the development and implementation of film projects. In this case, African Diplomacy has an important role to play, as it can contribute to connecting the continent and its Diaspora, in attracting investments to the sector, as well as in creating or facilitating bridges between African countries, for projects of co-production or cooperation initiatives in the technical field.

On the other hand, the need for the intervention of different African governments, private companies and universities in the development and promotion of the sector is evident, given its potential for job creation, business dynamization, training and qualification of talents, as well as the promotion of the value chain of the creative industries.

That said, it is clear that the industry of the seventh art has unique characteristics that can help the African continent to achieve the Sustainable Development Goals – SDG's in the horizon 2030.

Presentation of results and proposals

In the past, Cabo Verde played the role of “exit door” for an incalculable number of Africans in an era of slavery and the construction of a new world. A new world in which the first country was undoubtedly Cabo Verde, as it was in the Atlantic islands that the first mestizo society of humanity was born, the mixture of white and black, the Creole man, a new fusion that would give rise to Cape Verdean and several other mestizo races that through the transatlantic slave trade spread throughout the world.

Until the end of the 18th century, Ribeira Grande de Santiago, now known as Cidade Velha, was the main meeting point for men and women, where new plant species and the inclusion of new animals were experienced.

The results are now visible on the nine inhabited islands, from Santo Antão to Brava, we find people of unique beauty and distinct traits, with plants and vegetation that combine with the biodiversity of the archipelago, providing unique landscapes and scenarios.

Cabo Verde is today a country adored by the international community, recognized for its political and social stability and despite the limitations of its

insularity, the archipelago has taken important steps towards development, having successfully fulfilled the Millennium Development Goals, and is creating the bases for achieving the 2030 Agenda.

The islands that once served as an “exit door” for slaves, today can perfectly serve as an “entrance door” for contributions that help build a new image of Africa through the seventh art, Cinema.

Proposals

Cabo Verde – African Cinema Hub

Creation of a Hub that connects Africa to its Diaspora and the World through:

- promotion of meetings and events aimed at sharing ideas and knowledge, creating networks for the development of film projects and increasing relationships between different stakeholders;
- creation of a Research & Development Center, focusing on scientific and literary production on topics related to historical and cultural heritage that can support African cinema.

Co-production between ECOWAS countries

Nigeria has the second largest film industry in the world – *Nollywood*, making it the first African country, and one of the first among developing countries, to produce much of the audiovisual content it consumes.

Although Nollywood has no worldwide projection, its films are a great success in Africa and its Diaspora. A young industry that is currently projecting for a new era, the digital era, where technical quality is imperative.

In this sense, the second proposal is based on the development of co-production projects between countries on the West African coast, which share the same regional community, proximity and a set of historical and cultural values. In this case, Nigeria plays a crucial role as it can serve as the operational base for these co-production projects.

Conclusions

Despite the great cultural diversity adjacent to African countries, common points stand out that must be considered in the development of the seventh art within the continent. The need to recover pre-colonial history and highlight the customs and traditions of different countries on the continent appears in the XXI century, as imperative and the will of its population has pressured several of these countries to take concrete steps in the sector, in terms of its regulation.

We realize that it must be a federative movement, where the exchange of experiences and know-how emerge as effective support tools for countries that are still in the beginning of the process and as a way to organize the procedural methodologies related to the creation of a federating body, which meet the individual needs of each country and support the development of the creative industries in each of them. However, in the first instance, it is necessary that there are associative movements in each of the countries, which take the initiative to put pressure on local authorities with an impact on the constant gaps in the sector, which must be investigated in their entirety.

This Case Study introduces a new approach to African cinema as a strategic sector to promote African heritage, with concrete proposals for the creation of a worldwide network for the promotion of African heritage through cinema. Considering its geostrategic position, Cabo Verde can play an important role in materializing this global network, because despite not having a film industry with international scale or projection, it has excellent conditions to contribute to the development of African cinema, through its privileged geographic position, international credibility and political stability. Events, scientific research and diplomacy can be held as a strategy that can make the archipelago a hub for the promotion of African cinema.

Acknowledgement: The authors express their gratitude to all collaborators who share their vision and experience, which allows for a critical analysis around the theme and a presentation of proposals that are in line with the new opportunities of African Cinema.

References

- “Documentário *Tabanka ka ta kaba* na III Amostra Internacional de Obras Audiovisuais sobre Património Cultural Imaterial.” *Instituto do Património Cultural*. January 28, 2021. Accessed 1 February 2021. <https://ipc.cv/noticias/documentario-tabanka-ka-ta-kaba-na-iii-amostra-internacional-de-obras-audio-visuais-sobre-patrimonio-cultural-imaterial/>.
- Gonzaga, Marina Ferreira Soares Lemos. *Nollywood: o cinema nigeriano como forma de construção de identidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2016.
- Interartis Brasil. Accessed 7 August 2021. <https://www.interartis.org.br/>.
- Oluwaseun Babalola. Accessed 29 March 2021. <https://www.obabalola.com/contact>.
- Txan Film Productions & Visual Arts. Accessed 10 February 2021. <https://txanfilm.com/>.
- „Welket Bungué: Biography.” *IMDb*. Accessed 22 February 2021. https://www.imdb.com/name/nm2993505/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm.

Lech J. Kościelak

Doctor of Philosophy, FASS Academy, Poland

African Artifacts from Stefan Szolc-Rogozński's Expeditions in Polish Collections

Abstract

Stefan Szolc-Rogozński was a true African enthusiast. In the 1880s, when many Poles did not know where Africa was, he decided to organize an exploratory expedition to Cameroon. He was accompanied by an ethnographer and a meteorologist. The three explorers took with them a very large number of products and gifts for the people of Africa. These things were to be used in the planned exchange of goods with the natives. As Rogozński wrote in his account of the expedition, „this luggage was very large. It was about eighty parcels of various sizes, which contained props, traveling weapons and ammunition, the most necessary instruments and items intended for Negroes, as gifts or as a food exchange. the latter consisted of the following: various colored materials, tobacco, knives, gunpowder, fusions, flints, brass and copper rods such as bracelets, earrings, stripes and wings, rings, snuffs, tubes, rolls, pomade jars etc., and there were three large umbrellas 10–12 feet in diameter, decorative for the main kings, the total luggage weighed several thousand pounds”.

In Cameroon, all these things were very useful. They were exchanged for food, given as gifts and exchanged for artifacts made by hand by people from

the Cameroonian tribes. Subsequently, all items collected in Cameroon were brought to Poland and became the nucleus of two African collections, namely ethnographic museums in Krakow and Warsaw. Unfortunately, few artifacts remain from these African collections, as more than 90% were destroyed during World War II. Few remains are still exhibited in Polish museums.

Keywords

Stefan Szolc-Rogozński – Cameroon expedition – barter exchange – African artifacts – Polish African collections

The oldest non-European collections in Poland were displayed at two exhibitions in 1886, organized at the Museum of Technology and Industry in Krakow. At that time, Benedykt Dybowski's Siberian collections, which he had brought from exile, were on display, but mainly those from Cameroon, acquired by the first Polish African expedition. Half of the African collections, owned by Leopold Janikowski, exhibited a little later in Warsaw, became the nucleus of the collection, the later Warsaw Ethnographic Museum. On the other hand, some of the exhibits belonging to the leader of the expedition, Stefan Szolc-Rogozński, later enriched with the collections from his second expedition to the island of Fernando Poo, remained in Krakow¹.

Stefan Szolc-Rogozński is a peculiar icon of Polish African studies. An emotional character, a true African enthusiast. In the 1880s, when many Poles did not know where Africa was located, he decided to organize a discovery expedition in order to get to know its western shores better. His achievements and works on this continent were an inspiration to "face" Africa by many of his fellow countrymen. Serious field interests led him to the idea of organizing his own trip to Africa.

The idea went through various stages, until at the end of 1881 the Warsaw magazine "Wędrowiec" reported that an unknown lieutenant of the tsarist fleet – Stefan Szolc-Rogozński from Kalisz, intended to go to Cameroon in April of the following year. Szolc-Rogozński then presented a proposal to accept people with appropriate qualifications and a financial contribution set at 5,000 francs.

1 Janusz Kamocki, "Z dziejów działu etnografii pozaeuropejskiej Muzeum Etnograficznego w Krakowie," *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 43, no. 3-4 (1998).

This news electrified the inhabitants of Warsaw to such an extent that on the appointed day, crowds of curious people, wishing to meet the daredevil, gathered in the town hall on Theater Square. Rogoziński's proposal was received with great applause, as evidenced by numerous applications from people of various professions wishing to participate in the maiden voyage. Fate wanted that the most faithful companions of the Kalisz officer travels were the meteorologist and ethnographer – Leopold Janikowski, and the geologist – Klemens Tomczek.

The stormy adventures related to the organization of the expedition lasted at least a year, only on December 13, 1882, a specially purchased 100-ton schooner “Lucy Margaret” left the French Le Havre on a three-and-a-half-month trip to Africa².

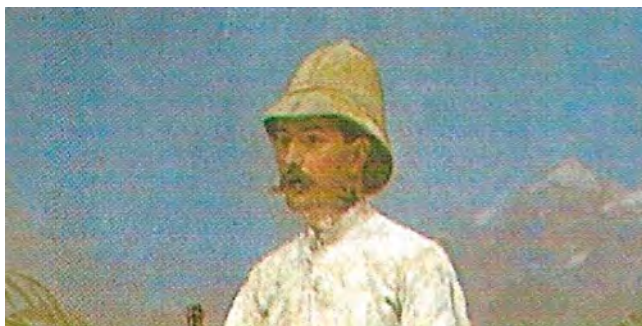


Fig.1. Portrait of Stefan Szolc-Rogozński

The history of the successes of Polish travelers in Africa began in April 1883, when an unusual expedition consisting of three Poles and a dog landed off the coast of Cameroon. It was led by Stefan Szolc-Rogozński, accompanied by geologist Klemens Tomczek and meteorologist Leopold Janikowski, traveling the world with his pointer, Dollar.

After April 18, 1883, Rogoziński purchased the land from a local leader (on the coast of Cameroon, in Ambas Bay, the small island of Mondoleh). The local cacique sold the Poles the land for the base and the site for the construction of a research station, because the presence of white people on his land significantly increased the prestige of the village. The beginning of the Polish

2 Ryszard Vorbrich, “Stefan Szolc-Rogozński jako afrykanista,” *Materiały Zachodniopomorskie* 29 (1983): 7-22.

colony in Cameroon cost the leader of the expedition 10 pieces of cloth, 6 flint-lock rifles, 3 boxes of gin, 4 trunks, 1 black bottle, 1 cylinder, 3 hats, 12 red caps, 60 jars of hair pomade, 12 bracelets and 4 silk scarves³.

Then Szolc-Rogoziński and Tomczek moved further into the country. Janikowski remained alone for several months (with his faithful Dolar). He used this time to expand the base and establish contacts with the natives. The latter, initially distrustful, limited themselves only to trade. The breakthrough came in September 1883.



Fig. 2. The ship *Lucia-Margaret*

The meteorologist then invited the elders of the local tribes to celebrate the 200th anniversary of the relief of Vienna. He told his guests about the victories of King Jan III Sobieski, and they, on the command of the oldest “kacyk”, shouted in English: “Hurray, king Sobieski!” And then everyone got drunk. Celebrating together became the beginning of a beautiful friendship. From then on, Janikowski and his two companions, who soon

3 Stefan Szolc-Rogoziński, *Pod równikiem* (Kraków: Drukarnia "Czasu" Fr. Kluczyckiego i Sp. pod zarządem Józefa Łakocińskiego, 1886), 254.

returned, were able to travel freely around the area. They learned the local dialects and customs, and sometimes even settled disputes between the indigenous people!



Fig. 3. Cameroon is marked in red on the map of Africa from the beginning of the 20th century



Fig. 4. The companions of Stefan Szolc-Rogozieński's expedition, Klemens Tomczek and Leopold Janikowski

In addition to books and scientific reports, the fruits of the expeditions were artifacts of the then African culture obtained both during a trip to Africa and during a stay in Cameroon and Gabon. In the second half of the nineteenth century, this type of activity was not very popular in Poland. Therefore, the collection of the first Polish scientific expedition to Africa is important both for its pedigree and its diversity. The catalogue of the "Stefan Szolc Rogozieński Collection", preserved to this day, included about 300 items.

Below is a drawing from 1886 advertising an exhibition of exhibits brought by Stefan Szolc-Rogozieński's expedition. As you can see, these are mainly everyday items.

On the occasion of the 100th anniversary of the first African trip, a large exhibition showing the achievements of S. Rogozieński's expedition, a conscientious overview of the harvest was carried out. According to the available data, a total collection of about 370 objects has been gathered. To this day, 303 pieces have been preserved: 216 at the Ethnographic Museum in Kraków, 86 at the National Museum in Kraków, and one specimen at the National Museum in Szczecin. These collections can be found in several places today – at the Ethnographic Museum in Krakow, the National Museum in Krakow, the National Museum in Szczecin and the Department of Anthropology of the Jagiellonian University.

Part of the collection and memorabilia after the expedition and family memorabilia of S. Rogozieński are in the Regional Museum of the Kalisz Region in Kalisz. According to the catalog of the jubilee exhibition, among African artifacts, the most common are everyday objects of the local population (pottery, baskets and baskets, spoons, gourd dishes, mats, etc.). There are 82 of them. Weapons and equipment are 46 pieces. Work tools related to agriculture and fishing are 23 pieces, clothing and decorations are 67 pieces, and musical instruments are 20

Rysunek z 1886 r., reklamujący wystawę eksponatów przywiezionych przez ekspedycję S. S. Rogozińskiego. Na środku grób K. Tomczaka na wyspie Monduloh, u dołu groby władców murzyńskich w Kamerunie, u góry kobieta z Ghany. (fig. 13 spoza kolekcji). Reprodukacja z: „Kłosy”, T. 43: 1886, s. 148.

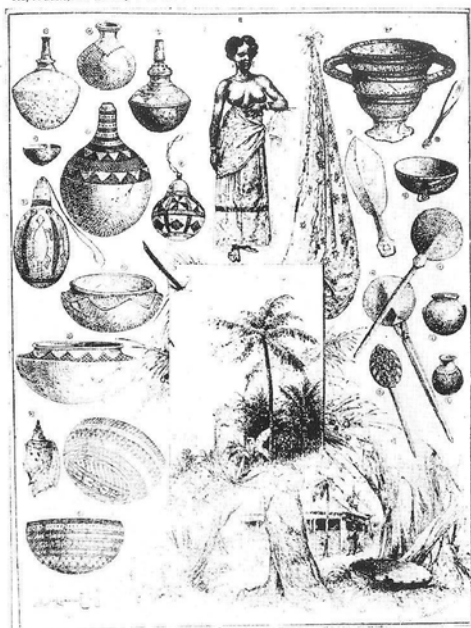


Fig. 5. A drawing advertising an exhibition of exhibits brought by Stefan Szolc-Rogozński

pieces. Other artifacts are symbols of power, means of payment, etc. A fairly wide and varied set of items shows the local culture in an almost monographic way. These collections concern mainly the Douala group who originally lived around this city. Some of them were also obtained during a ship trip to Cameroon – in Liberia and the Ivory Coast, as well as in Gabon. As Szolc-Rogozński recalls, his stay in Gabon lasted about three weeks, which time was used to collect ethnographic and anthropological items, which were then sent to Kraków⁴. This part of the collection (“Krakow”) is primarily associated with the name of Stefan Szolc-Rogozński. Initially, things were sent to the Museum of Technology and Industry in Kraków. On the other hand, the anthropological collections went to

4 Ibidem, 122.

the Krakow Academy of Learning. It should be noted, however, that some of the collections have been lost over the years since they were gathered in Africa and transported to Poland.

In turn, the items gathered in Africa by Leopold Janikowski were moved to Warsaw. In time, they ended up in the local Ethnographic Museum. Unfortunately, this part of the collections from the first Polish expedition to Africa (supplemented by L. Janikowski during subsequent expeditions) burned down together with the Museum in 1939. The African artifacts that survived the fire, presented in the illustrations below, come from the Ethnographic Museum in Warsaw.



Fig. 6, 7. Punu mask, Punu people and Reliquary, Fang people: Gabon

Historical ethnographic collections from Africa, in some cases, are like an archival film, in which Europeans are seen through the eyes of others. An example of such an inverted perspective is the sculpture of a man in a hat, from the Gulf of Guinea. Sculptures – images of the white world – have permanently entered the “canon” of

African art. Depictions of sailors, soldiers, missionaries, officials and... ethnographers (!), have become widespread in many regions of Africa, especially in the western and central parts of the continent. The sculpture below acquired by Stefan Szolc-Rogosiński in the vicinity of the city of Calabar, during research and exploration conducted as part of an African expedition in the years 1882–1885⁵ is an example of this.



Fig. 8. *Europejczyk w kapeluszu* (European in a hat), Ethnographic Museum in Kraków

5 *Europejczyk w kapeluszu*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, accessed 1 December 2023, <https://etnomuzeum.eu/zbiory/europejczyk-w-kapeluszu>.

The map below shows how much interest Szolc-Rogozński's expedition to Cameroon enjoyed among observers of the political scene in Europe in the last quarter of the 19th century. It is a German map from 1884 showing the travels of Stefan Szolc-Rogozński's team in Cameroon.



Fig. 9. *St. von Rogozinskis Reisen in Kamerun Gebiete*, map of Stefan Szolc-Rogozński's expedition to Cameroon

List of figures

Fig.1. Portrait of Stefan Szolc-Rogozński. Oil painting in the collection of the National Museum in Szczecin (Poland)

Fig. 2. The ship *Lucia-Margaret*. Source: Leopold Janikowski, *W dżunglach Afryki: wspomnienia z polskiej wyprawy afrykańskiej w latach 1882-1890* (?), p. 27

Fig. 3. Cameroon is marked in red on the map of Africa from the beginning of the 20th century. Photo: Hermann Julius Meyer / public domain

Fig. 4. The companions of Stefan Szolc-Rogoziński's expedition, Klemens Tomczek and Leopold Janikowski. Photo: public domain

Fig. 5. A drawing advertising an exhibition of exhibits brought by Stefan Szolc-Rogoziński. Source: Maria Zachorowska, Janusz Kamocki, *Stefan Szolc-Rogoziński. Badania i kolekcja afrykańska z lat 1882 do 1890* (Kraków: Muzeum Etnograficzne, 1984), p. 28; (previously *Kłasy* 43 (1886): 148)

Fig. 6. Punu mask, Punu people, Gabon (PME 14/e)

Fig. 7. Reliquiary, Fang people, Gabon (PME 25484/8)

Fig. 8. *Europejczyk w kapeluszu* (*European in a hat*), Ethnographic Museum in Kraków. Sculpture of a standing man wearing a wide-brimmed hat, placed on a rectangular wooden base

Fig. 9. *St. von Rogozinskis Reisen in Kamerun Gebiete*, map of Stefan Szolc-Rogoziński's expedition to Cameroon. Source: "Afryka dzika przez Szolca odkryta. Stefan Szolc-Rogoziński," *Archiwum Państwowe w Kaliszu*, accessed 1 December 2023, <https://www.archiwum.kalisz.pl/zdjecia/wystawyonline/054/prezentacja-24.pdf>

References

- Betley, Jan A. "Stefan Szolc Rogozinski and the Anglo-German Rivalry in the Cameroons." *Journal of the Historical Society of Nigeria* 5, no. 1 (1969): 101.
- Janikowski, Leopold. *W dżunglach Afryki. Wspomnienia z polskiej wyprawy afrykańskiej w latach 1882-1890*. Warszawa: Wydawnictwo Ligi Morskiej i Kolonjalnej, 1936.
- Kamocki, Janusz. "Z dziejów działu etnografii pozaeuropejskiej Muzeum Etnograficznego w Krakowie." *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* 43, no. 3-4 (1998): 87-109.
- Szolc-Rogoziński, Stefan. *Pod równikiem*. Kraków: Drukarnia "Czasu" Fr. Kluczyckiego i Sp. pod zarządem Józefa Łakocińskiego, 1886.
- Vorbrich, Ryszard. "Stefan Szolc-Rogoziński jako afrykanista." *Materiały Zachodniopomorskie* 29 (1983): 7-22.
- Zachorowska Maria, Kamocki Janusz. *Stefan Szolc-Rogoziński. Badania i kolekcja afrykańska z lat 1882 do 1890*. Kraków: Muzeum Etnograficzne, 1984.



ISSN 2720-1449

ISSN 2720-1457