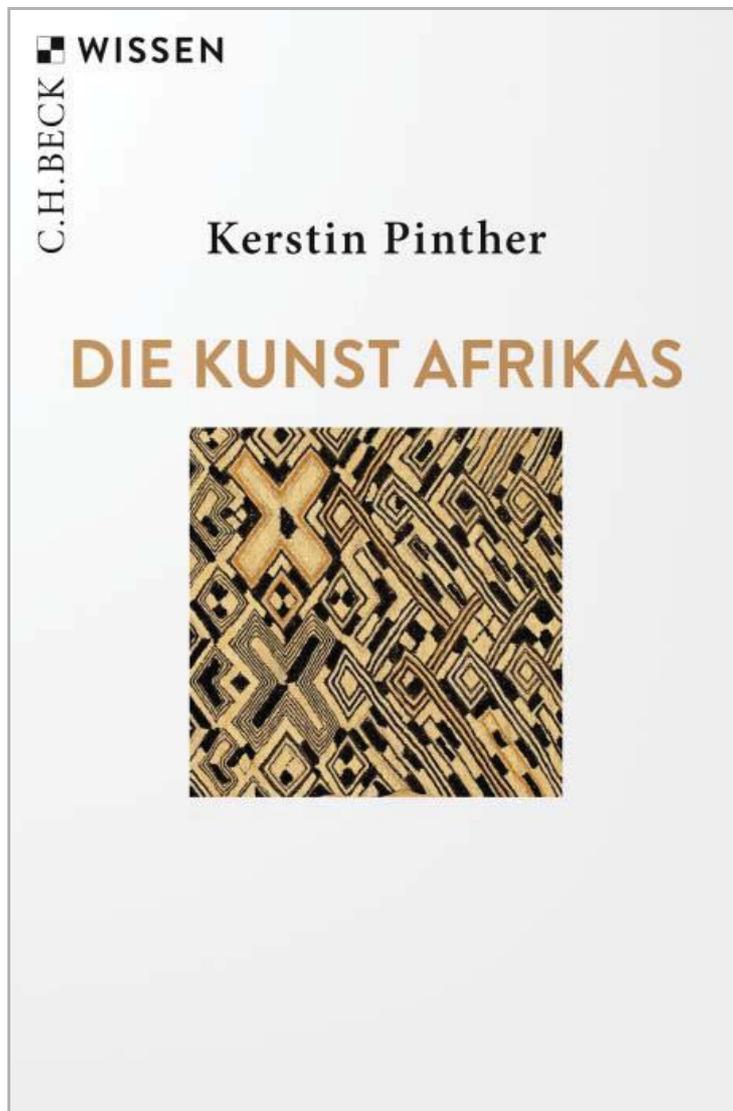


**Unverkäufliche Leseprobe**



**Kerstin Pinther**  
**Die Kunst Afrikas**

2022. 128 S., mit 54 Abbildungen, davon 19 in Farbe  
ISBN 978-3-406-78807-9

Weitere Informationen finden Sie hier:  
<https://www.chbeck.de/33596591>

© Verlag C.H.Beck oHG, München  
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.  
Sie können gerne darauf verlinken.

C.H.BECK  **WISSEN**

In aktuellen Debatten um die Aufarbeitung kolonialen Unrechts werden die Künste Afrikas zusehends auf die Aspekte gewaltvoller Aneignung durch westliche Kolonialakteure reduziert. Ein weiter gefasster Blick eröffnet im Unterschied dazu die Möglichkeit, die Objekte in ihrer Komplexität zu verstehen und die von Grund auf europäisch-westlich geprägte Disziplin der Kunstgeschichte neu zu verorten.

*Kerstin Pinther* ist Kuratorin für moderne und zeitgenössische Kunst im globalen Kontext an den Staatlichen Museen Berlin. Ihre Spezialisierung in Forschung und Lehre liegt auf den Künsten Afrikas.

Kerstin Pinther

# **DIE KUNST AFRIKAS**

C.H.Beck

Mit 54 Abbildungen, davon 19 in Farbe

Hintere Umschlaginnenseite:  
Die Staaten Afrikas heute, © Peter Palm

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2022

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)

Reihengestaltung Umschlag: Uwe Göbel (Original 1995, mit Logo),

Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)

Umschlagabbildung: Raffia-Stoff, Detail, Kuba (DRK),

Mitte 20. Jahrhundert, gefärbte Raffiafaser, Detroit Institute of Arts

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 78807 9



klimaneutral produziert  
[www.chbeck.de/nachhaltig](http://www.chbeck.de/nachhaltig)

## Inhalt

<b>Einführung</b>	7
Zum Kunstbegriff . . . . .	9
Kulturelle Austauschbeziehungen: Objekte in Bewegung . . .	12
Forschungsgeschichte: Ethnologie und Kunstgeschichte . . .	20
Rezeptionskontexte: Kunst und Kunstgewerbe . . . . .	24
Transatlantische Netzwerke, Feldstudien und lokales Wissen . . . . .	27
<b>Künstlerische Gestaltung und ästhetische Konventionen</b>	37
Werkstätten und individuelle Autorschaft . . . . .	39
Yoruba-Kunst und Kunstgeschichte . . . . .	43
Plastische Formen zwischen Naturalismus und Abstraktion. . . . .	46
Ausgewogenheit der Form und symmetrische Balance . . . .	49
Geometrische und abstrakte Designs als Wissensarchive . . .	52
Materialästhetik: Holz, Terrakotta und Eisen . . . . .	59
Akkumulation als ästhetisches und inhaltliches Prinzip. . . .	64
<b>Die Höfischen Künste</b>	68
Kumasi: Der Goldene Hocker als Amtssymbol . . . . .	70
Verbindungen zwischen den visuellen und den verbalen Künsten . . . . .	79
Beninobjekte als Kunstwerke und rituelles Inventar . . . . .	81
Gedenkköpfe und Schreine als materielle und symbolische Assemblagen . . . . .	86
Gedenkfiguren und Objektkunst in Mushenge . . . . .	90
<b>Künstlerische Praktiken, Kunsthandeln und kulturelles Erbe</b>	98
Ephemere Werkformen und Kunst als Prozess . . . . .	100
Performativität und Masken als Gesamtkunstwerke . . . . .	102

Gesten des Zeigens und Erzähl-Performances . . . . .	108
Wirkmächtigkeit von Objekten und Ikonoklasmus . . . . .	111
Koloniale Herrschaft und künstlerische Produktion . . . . .	115
<b>Epilog</b>	<b>121</b>
<b>Auswahlbibliographie und zitierte Literatur</b>	<b>124</b>
<b>Bildnachweis</b>	<b>127</b>

## Einführung

Die Kunst Afrikas, die in dieser Generalisierung ebenso wenig existiert wie eine europäische, asiatische oder amerikanische Kunst, dient(e) in der westlichen Welt immer wieder als Projektionsfläche für wissenschaftliche Spekulationen oder künstlerische Erneuerungen. In aktuellen Debatten um die Aufarbeitung kolonialen Unrechts wird sie zusehends auf die Aspekte gewaltvoller Aneignung durch westliche Kolonialakteure reduziert. Diese perspektivische Einengung birgt die Gefahr, die Komplexität der Objekte zu nivellieren und sie ein weiteres Mal um ihren gestalterischen und ästhetischen Eigenwert zu bringen und ihre vielschichtigen Situierungen auszublenden. Ein weit gefasster Blick auf die Künste Afrikas eröffnet im Unterschied dazu die Möglichkeit, die von Grund auf europäisch-westlich geprägte Disziplin der Kunstgeschichte zu de-zentrieren. Dabei ist nicht nur die kanonische Dominanz euro-amerikanischer Kunst in ihren Narrativen, Sammlungen und Ausstellungen zu relativieren, sondern auch ihre unhinterfragten und bis heute wirkmächtigen Prämissen – wie etwa die der Autonomie der Kunst, der Gattungshierarchien oder des Künstlergenies.

Diese Einführung in die historischen Künste Afrikas mit ihren globalen Bezügen nach Asien, Europa und in die Amerikas, ist aus der Perspektive einer afrikanistischen Kunstgeschichte geschrieben. Es werden alle Regionen berücksichtigt, wobei ein Schwerpunkt auf West- und Zentralafrika liegt. Neben der exemplarischen Analyse einzelner Werke werden künstlerische Praktiken und Genres in den Blick genommen und unterschiedliche kunst- und kulturwissenschaftliche Zugänge skizziert. Nicht nur weithin bekannte Ikonen – vor allem Masken und Skulpturen – stehen im Fokus, sondern auch ästhetisch gestaltete Prestige- und Alltagsgegenstände aus Holz, Metall, Keramik, Elfenbein, Textil oder pflanzlichen Materialien. Damit be-

absichtige ich, die in den diversen afrikanischen Gesellschaften etablierten Genealogien, Klassifikationen und Gattungshierarchien zumindest teilweise aufzunehmen. Während Textilien beispielsweise im europäischen Kunst-Kontext eine mindere Position zugeschrieben wurde, gelten sie in vielen Regionen Afrikas bis in die Gegenwart als zentrales Medium. Mein Anliegen ist es, diese in Überblicksdarstellungen zur Kunstgeschichte Afrikas wenig beachteten gestalterischen Formen einzubeziehen und damit zugleich andere Sammlungszusammenhänge wie etwa die der kunstgewerblichen Museen zu thematisieren. Eine den Kanon in Teilen erweiternde Perspektive ist gewählt. Dazu gehört es, der weit verbreiteten Annahme entgegenzutreten, die Künste in Afrika seien allein funktional und vor allem durch religiöse Zusammenhänge bedingt. Hier gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass auch in Europa die Vorstellung einer Autonomie der Kunst erst im 18. Jahrhundert aufkam und die Abgrenzung zwischen den sogenannten freien und den angewandten Künsten seit dem 16. Jahrhundert immer wieder neu ausgehandelt wurde. Oft verbindet sich mit ihnen ein praktischer Nutzen und ihre Funktionen reichen von ritueller oder politischer Bedeutsamkeit über einen primär ästhetischen hin zu einem «reinen» Unterhaltungswert. Meistens überlagern sich mehrere Aspekte in einem Werk und die ästhetische Gestaltung und ihre Bedeutung konstituieren sich wechselseitig. Eine wichtige Komponente des Objektgebrauchs ist seine Eingebundenheit in – alle Sinne einschließende – performative Praktiken. Weiterhin gilt es, die Künste Afrikas in ihrer Historizität und nicht, wie lange geschehen, als statisch und allein rural verankert zu betrachten. Ein Anliegen ist es, sie nicht als abgeschlossen, sondern in ihren thematischen und formal-ästhetischen Bezügen zur modernen und zeitgenössischen Kunst des Kontinents und seiner Diaspora zu diskutieren.

Das Buch gibt einen prägnanten Überblick über die historischen Kunstentwicklungen Afrikas. Bei einem Kontinent, der circa dreißig Millionen Quadratkilometer und vierundfünfzig Länder umfasst, auf dem etwa 1,3 Milliarden Menschen leben und ungefähr zweitausend Sprachen gesprochen werden, ist es

offensichtlich, dass die künstlerische Produktion nicht in Gänze vorgestellt werden kann. Es handelt sich hier um ein historisch und geographisch weites und komplexes Feld, das selbst nach Jahrzehnten kunstwissenschaftlicher Forschung außerhalb des Kontinents und auf diesem selbst in seinen Erscheinungs- und Gestaltungsweisen nicht gleichermaßen für alle Regionen in den Blick genommen wurde. Die Klammer ‹Afrika› ist rein geographischer Natur und verdeckt den Blick auf die Vielschichtigkeit des Kontinents mit seinen historischen Kontaktzonen – dem Mittelmeerraum, dem Atlantik und dem Indischen Ozean. Die Rede von der ‹Kunst Afrikas› birgt die Gefahr, die Vorstellung eines einheitlichen künstlerischen Feldes von inhärenter Kohärenz zu erzeugen und die Vielfalt und Komplexität der Künste in essentialistischen Bestimmungen zu reduzieren. Ich spreche daher von den historischen Künsten Afrikas und möchte mit dem Plural ihre Vielstimmigkeit, ihre Differenz und ihre Komplexität aufzeigen.

### **Zum Kunstbegriff**

Wann ist Kunst? – diese Frage von Nelson Goodman verweist darauf, dass ‹Kunst› nicht das absolute oder gleichsam natürliche Phänomen darstellt, als welches sie manchmal ausgegeben wird. Demnach läge der Kunststatus im Objekt oder im künstlerischen Genie begründet, wahlweise auch im subjektiven Auge der Betrachtenden. Dass es sich bei der Kategorie ‹Kunst› um eine konstruierte handelt und um einen keinesfalls stabilen, sondern historisch gewachsenen Vereinbarungsbegriff, ist eine wichtige Voraussetzung für die kritische Beschäftigung mit allen Feldern der Kunst. Auch in Bezug auf die afrikanistische Kunstgeschichte gilt es festzuhalten, dass die Gesellschaften, aus denen die Artefakte stammen, (selbstverständlich) keinen Kunstbegriff im westlichen Sinne verwenden. Die Gruppe der Artefakte, die wir in unterschiedlichen historischen Konstellationen als ‹Kunst›, ‹Handwerk› oder ‹Design› identifizieren, werden in afrikanischen Gesellschaften nicht in gleicher Weise verstanden, schreibt Susan Vogel (1989). Vielmehr assoziiert man eine ästhetische Er-

fahrung mit Objekten, die bestimmte Eigenschaften besitzen. Suzanne Preston Blier (2018) hat eine Reihe von Ausdrücken und Konzepten, die sich auf besonders gestaltete Objekte, kreative Personen, Standards der Formgebung, Künstlerinnen und Künstler, die schöpferische Kreativität oder die Kraft der Imagination beziehen, zusammengestellt. Häufig rekurrieren diesbezügliche Termini auf spezifische Fertigkeiten oder den Objekten inhärente Eigenschaften. Das Fon-Wort (Benin) für Kunst, *alonuzu*, beschreibt etwas Handgemachtes. Im Ewe, das in Teilen Togos und Ghanas gesprochen wird, deckt der Begriff *adanu* den Bereich der Kunst, Technik und der Ornamentik ab; der Satz *e do adanu* meint wörtlich «ein Werk von Wert produzieren». Der Terminus *oka* des in Nigeria und Kamerun verbreiteten Ejaghäm zielt auf etwas Immaterielles, nämlich das Talent eines Menschen, andere zum Staunen zu bringen. In weiteren Sprachen und darin praktizierten Kunstkritiken wird besonders die Qualität des Geschaffenen herausgestellt: Im Yoruba etwa meint das Verb *onà* Design, Muster, Kunst, Form, aber auch künstlerische Verzierung und Verschönerung, Schönheit. *Olona* bezeichnet den Künstler, *iro* die Imagination und *imo* das Wissen, *ito imo* verweist auf die Entschlüsselung von kodiertem Wissen und unterstreicht den kommunikativen Charakter von Artefakten. In den aufgeführten Sprachbeispielen wird deutlich, dass der Kunstbegriff auf das engste mit der jeweiligen Gesellschaft und ihren kulturellen und sozialen Praktiken verbunden ist.

Einige der gebräuchlichen Objektklassifikationen unterteilen gestaltete Gegenstände weniger nach ihren Form- als nach ihren Materialaspekten. An die Werkstoffe und ihre Bearbeitungstechniken knüpft sich nicht nur eine nach Geschlechtern organisierte Arbeitsweise – Männer sind in der Regel Holzbildhauer, Schmiede und häufig Weber, Frauen Keramikerinnen, manchmal Weberinnen, Färberinnen und Stickerinnen. Der Kunsthistoriker Arnold Rubin (1974) hat auf die zwei grundsätzlich verschiedenen Erscheinungs- und Wirkungsweisen von Materialität hingewiesen. Während die visuelle und haptische Gestaltung eines Werkes die Anziehungskraft und Pracht eines Objek-

tes steigert, werden andere Werkstoffe wegen der ihnen zugeschriebenen Wirkmächtigkeit eingesetzt. Oft handelt es sich um animierte, mit einer besonderen Energie angereicherte Substanzen, die weniger auf Repräsentation denn auf Vergegenwärtigung einer spirituellen Kraft ausgelegt sind. Deshalb sind Vogel (1999) zufolge zwar Kunstschaffende in ihren Gesellschaften und darüber hinaus oft namentlich bekannt, werden aber nicht zwingend und überall mit individuellen Werken assoziiert. Stattdessen sind es die Auftraggeber oder die religiösen Spezialisten, die das Werk ‹aktiviert› haben, deren Namen, gebunden an die Arbeit, weitergegeben und erinnert werden. In anderen Fällen, wie etwa in den Yoruba-Gesellschaften, spielen individuelle Künstler und Künstlerinnen und ihre Werke eine herausragende Rolle; mündlich rezitierte *oriki*-Preisgedichte waren ihnen gewidmet.

All diese verschiedenen Aspekte des Kunsthandelns machen deutlich, dass die Diskussion von Kunstbegriffen weitere zentrale Fragen beinhaltet, wie etwa die, ob mit den vorherrschenden westlichen Bild- und Objektkonzepten die Eigenarten von Artefakten aus Afrika überhaupt adäquat erfasst werden können. Neben die ikonografische Frage, wen oder was ein Artefakt repräsentiert, tritt die Frage nach seiner Handlungsmacht: «Was macht ein Artefakt?» Es gilt, scheinbar universale Vorstellungen wie die des unbelebten Objektes kritisch zu hinterfragen, da Gegenstände auch in der Kategorie von Subjekten und als aktiv Handelnde wahrgenommen werden können. Neben den Bezeichnungen, dem Sprechen und Urteilen über die ästhetische Gestaltung von ‹Objekten› manifestieren sich die verschiedenen Kunstauffassungen auch im Gebrauch, zum Beispiel in besonderen Formen des Zeigens und des Displays von Artefakten. Solche ästhetischen Dispositive, die vorgeben, wie auf die Dinge geschaut wird, können auf Dauer oder – etwa in einem Ritual oder einem zeremoniellen Aufzug – nur auf einen bestimmten Augenblick hin angelegt sein. Damit erlangt das Ephemere und Temporäre eine größere Bedeutung. Mit der Frage nach Kunstbegriffen und nicht-westlichen Ästhetiken unmittelbar verbunden ist die nach dem Status von Künstlerinnen

und Künstlern. Vor allem in höfischen und städtischen Kontexten waren Kunstschaffende hauptberuflich tätig. Sie waren in Gilden organisiert oder an bestimmte Orte gebunden. In anderen Fällen, oft in sogenannten egalitären Gesellschaften ohne zentrale politische Instanzen, gingen sie ihrer Arbeit nur gelegentlich nach, zum Beispiel dann, wenn es der agrarische Zyklus erlaubte. Im Falle des später noch ausführlicher erwähnten *mbari*-Schreines war die wichtigste Person der Künstler. Zwar trug das fertige Gebäude seine Signatur, beim Bau wurde er aber von der gesamten Gemeinschaft unterstützt. Andere Werke wiederum durften ohne Beschränkungen hergestellt werden. Lange Zeit herrschte auch in der wissenschaftlichen Forschung die Vorstellung, Kunstschaffende in Afrika wären durch starre Traditionen eingeschränkt und auf die Wiederholung statischer Formen festgelegt. Heute weiß man, dass standardmäßige Repetitionen zwar manchmal verlangt waren, doch überwiegen die Belege für dynamische Prozesse künstlerischer Erneuerung, in denen besonders transkulturelle Kontaktmomente und Austauschbeziehungen innerhalb des Kontinents wie auch mit Asien oder Europa produktiv waren – und sich buchstäblich in den Objekten materialisierten.

---

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)